

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1958

BIBL00235

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 1 - gennaio 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgrabenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELOGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 330
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darier's Ltd.: Adderley Street, 123
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mójmir Urbanek: Mozartium
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1289
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 551
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioni. Nikkatsu Internat. Elgd. n. 510-1-1
Yurakuchō. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Crsa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 151
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

Indice dell'annata 1958

Articoli

CASTIGLIONI NICCOLO'. Obiettivi e limiti dell'analisi musicale, pag. 226.

CONFALONIERI GIULIO. Il significato di Bohème, pag. 351.

FURTWÄENGLER WILHELM. Il caso Hindemith, pag. 606.

GAVAZZENI GIANANDREA. Nella Fanciulla del West protagonista è l'orchestra?, pag. 545; Ritratto della Manon Lescaut, pag. 417.

GUI VITTORIO. Problemi di un direttore d'orchestra, pag. 162.

JACOBS ARTHUR. Compositori inglesi d'oggi, pag. 601.

LESURE FRANCOIS. Pierre Boulez, pag. 19.

MANZONI GIACOMO. Karlheinz Stockhausen, pag. 317.

MARIANI RENATO. Prodrumi pucciniani: Le Villi e Edgar, pag. 218.

PIZZETTI ILDEBRANDO. Spiriti e forme dell'arte belliniana, pag. 346.

PORENA BORIS. Thomas Mann e la musica contemporanea, pag. 91.

RONCAGLIA GINO. Lettere inedite di Fernando Provesi e di Giuseppina Strepponi, pag. 296.

SARTORI CLAUDIO. Giovanni Ricordi: storia di un editore, pag. 5-82-146; Tito Ricordi: storia di un editore, pag. 283; Giulio Ricordi: storia di un editore, pag. 411; Rondine o l'evasione della guerra, pag. 474.

STUCKENSCHMIDT H. H. Lineamenti dell'Espressionismo, pag. 538.

TONI ALCEO. Divagazioni su Madama Butterfly, pag. 155.

VALABREGA CESARE. Il disco nell'educazione musicale, pag. 96.

VIGOLO GIORGIO. Fascino e mistero di Tosca, pag. 14.

VYBORNÝ ZDENEK. Leos Janacek operista, pag. 292.

ZANETTI EMILIA. La critica di Ravel, pag. 474.

Spunti e appunti

BORRELLI ENZO. A settantacinque anni dalla morte di Wagner, pag. 361.

CASTIGLIONI VITTORANGELO. Breve storia di una guerra di violini, pag. 301.

CHAILLY LUCIANO. Vittore Veneziani, pag. 101.

O. C. Per il primo centenario della nascita di Vincenzo Ferroni, pag. 556.

DALLA LIBERA SANDRO. Inediti dei Gabrieli e di Claudio Merulo, pag. 489.

DE ANGELIS ALBERTO. La Famiglia di Riccardo Wagner, pag. 363.

FANO FABIO. Intorno al Palestrina, pag. 300.

FERRARI ALBERTO. Gli anniversari del 1958, pag. 24.

GARA EUGENIO. Gigli tra pubblico e critica, pag. 22.

GUERRINI GUIDO. Precursori dell'odierna musicoterapia, pag. 102.

MANDALARI MARIA TERESA. Recenti interpretazioni wagneriane, pag. 345.

PESCETTO GIUSEPPE. Ricordo di Angelo Solerti, pag. 25.

PESTALOZZA LUIGI. Aspetti di musica applicata, pag. 425.

TERENZIO VINCENZO. Il concetto di musica moderna, pag. 553.

TONI ALCEO. Lettera e spirito, pag. 609.

Arabesques

pagg. 386, 451, 515, 575, 633.

Asterischi

pagg. 78, 141, 215, 341, 405, 470, 533, 595.

L'autunno musicale in Italia

pag. 558.

Concorsi

pagg. 80, 144, 215, 280, 343, 407, 472, 535, 595, 659.

L'estate musicale all'estero

pag. 504.

L'estate musicale in Italia

pag. 491.

Modulazioni

pagg. 129, 199, 260, 334, 391, 458.

Notizie in breve

pagg. 55, 126, 188, 257, 330, 389, 454, 520, 578, 638.

La vita musicale all'estero

pagg. 44, 122, 179, 250, 327, 380, 441, 625.

La vita musicale in Italia

pagg. 28, 105, 165, 234, 304, 367, 429, 610.

Edizioni musicali:

Lecture

CATALAN A. *Vose de Trieste pasada*, pag. 263.

CESARI-FANO. *La Cappella musicale del Duomo di Milano (Parte prima)*, pag. 57.

Presentazioni

ALBINONI T. *Concerto in sol magg. per flauto, archi e basso continuo*, pag. 268.

AUTORI ITALIANI CONTEMPORANEI. *Composizioni pianistiche*, pag. 644.

BARBIERI M. *Otto pezzi per organo*, pag. 63.

BERG A. *2 Lieder per canto e pianoforte*, pag. 268.

BIANCHI G. *Canzoni infantili per canto e pianoforte*, pag. 582.

CASIRAGHI R. *Il pipistrello e Le lampade marine per canto e pianoforte*, pag. 61.

DONATONI F. *Tre improvvisazioni per pianoforte*, pag. 644.

ESPOSITO A. *Cantantibus organis. Variazioni per grande organo*, pag. 62.

FUGA S. *Canti d'amore per voce e pianoforte*, pag. 61; *Concertino per tromba e orchestra*, pag. 580.

GARGIULO T. *1ª Sinfonia (1953) per orchestra*, pag. 580.

GALLIARD J.E. *Sonata in do magg. op. 1 n. 1 - Sonata in re min. op. 1 n. 2 - Sonata in mi min. op. 1 n. 3 per flauto dolce e basso continuo*, pag. 581.

KOKAI R. *Concerto per violino e orchestra*, pag. 462.

MALIPIERO G. F. *Ottavo Dialogo («La morte di Socrate») per voce di baritono e piccola orchestra*, pag. 265.

MANNINO F. *Sinfonia americana*, pag. 267.

MARGOLA F. *Possa tu giungere per canto e pianoforte - Partita per orchestra d'archi*, pag. 60.

MARTIN F. *Études per orchestra d'archi*, pag. 582.

MARTINI G. *Venti composizioni originali per organo*, pag. 269.

NONO L. *Cori di Didone da La terra promessa per coro e percussioni*, pag. 645.

SCIOSTAKOVIC D. *Concerto op. 101 per pianoforte e orchestra*, pagina 461 - *Concertino op. 94 per 2 pianoforti*, pag. 462.

SILESU L. *Muse champêtre per orchestra*, pag. 645.

TINTORI G. *Peana per il suicidio di Aiace Talamonio per corno in fa e pianoforte*, pag. 64.

TOGNI C. *Sonata op. 35 per flauto e pianoforte*, pag. 63.

VERACINI M. F. *Concerto grande da chiesa o della Incoronazione per violino solista, archi, 2 oboi, 2 trombe, timpani, organo e cembalo*, pagina 463.

ZAFRED M. *Concerto per arpa e orchestra*, pag. 59. *Sinfonietta per piccola orchestra*, pag. 267; *3ª Trio per violoncello e pianoforte*, pagina 464.

WEBER A. *Das Augenlicht op. 26 per coro misto e orchestra; Zwerte Kantale op. 31 per oboe, basso e coro misto e orchestra*, pag. 583.

Libri di interesse musicale:

Lecture

BOGIANKINO M. *L'Arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti*, pagina 204.

DELLA CORTE A. *Toscanini visto da un critico*, pag. 646.

ERHARDT O. *Richard Strauss*, pagina 133.

HOWARD W. e AURAS I. *Musique et sexualité*, pag. 647.

LA MORGIA M. *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*, pag. 394.

LUNELLI R. *L'Arte organaria del Rinascimento in Roma - Der Orgelbau in Italien*, pag. 524.

MOOSER R. A. *Aspects de la musique contemporaine*, pag. 395.

SARTORI C. *Puccini*, pag. 522.

SUPICIC I. *La Musique expressive*, pag. 647.

Presentazioni

BRUCKNER SYMPOSIUM, pagina 652.

GAVAZZENI G. *Alcuni studi pizzettiani*, pag. 649.

GAMBERINI L. *Modernità della musica greca nella tragedia*, pagina 651.

LUALDI A. *L'Arte di dirigere l'orchestra*, pag. 650.

MANUEL R. e TAGRINE N. *Plaisir de la musique: L'opéra*, pag. 67.

PASTORE A. *Leonardo Leo*, pagina 397.

SARTORI C. *La Cappella musicale del Duomo di Milano - Catalogo delle musiche d'Archivio*, pag. 398.

STOKOVSKI L. *La Musica per tutti*, pag. 205.

TAUBMAN H. *Il Maestro*, pag. 206.

TONI A. *Studi critici d'interpretazione*, pag. 203.

TRAIMER R. *Béla Bartók Kompositionstechnik an seinen sechs Streichquartetten*, pag. 66.

WOLFF CH. H. *Die Musik der alten Niederländer*, pag. 65.

Dischi

BARBER S. *Adagio per archi*, pagina 210.

BEETHOVEN L. *Quintetto in mi bem. magg. op. 16*, pag. 209.

BERKELEY L. *Serenata per archi*, pag. 210.

BIZET G. *Frammenti della Carmen cantati da Conchita Supervia*, pagina 401.

BRAHMS J. *1ª Sinfonia in do minore op. 68*, pag. 586.

BUXTEHUDE D. *Due cantate di Natale; Sonata per viola da gamba, violoncello e cembalo, Suite per violino, viola da gamba e basso continuo*, pag. 401.

CASELLA A. *La Giara. Suite sinfonica*, pag. 588.

CAVAZZONI. *Inno Ave Maris Stella*, pag. 587.

CHERUBINI L. *Medea*, pag. 585.

CHOPIN F. *Tous les nocturnes*, pagina 274.

CIAIKOVSKI P. *1ª Concerto per pianoforte e orchestra, op. 23*, pagina 402.

DEBUSSY C. *Piano Music*, pag. 400.

DONIZETTI G. *Linda di Chamounix*, pag. 272.

FRESCOBALDI G. *Quattro pezzi*, pag. 271; *Ricercare cromatico dopo il Credo - Toccata per l'Elevazione - Canzon quarti toni - 5ª Toccata*, pag. 587.

GABRIELI A. *Ricercar del 12º tono*, pag. 587.

GABRIELI G. *Canzone detta «La Spiritata»*, pag. 587.

GASLINI G. *Tempo e relazione op. 12*, pag. 70.

GIORDANO U. *Andrea Chénier*, pag. 207.

GRIEG E. *Concerto per pianoforte e orchestra in la minore op. 16*, pagina 402.

HINDEMITH P. *Cinque pezzi per orchestra d'archi*, pag. 210.

JANACEK L. *Quartetto n. 2 (Lettere intime)*, pag. 273.

LISZT F. 1° Concerto in mi bem. magg. per pianoforte e orchestra - Fantasia ungherese, pag. 69.

LUZZASCHI. Toccata del 4° tono, pag. 587.

MALIPIERO. Quartetto n. 2, pagina 69.

MARTIN F. Passacaglia per orchestra d'archi, pag. 210.

MOZART W. A. Missa brevis in re magg. K. 194, pag. 589; Quintetto in mi bem. magg. K. V. 452, pag. 209;

Quartetto in sol magg. K. V. 387, pag. 273; Sinfonie K. 550 e 551 (« Jupiter »), pag. 587.

MUSSORGSKI M. La Fiera di Sorocinski, pag. 208.

PEROSI L. Natalitia. Cantata per tenore, coro e orchestra, pag. 211.

PETRASSI G. 1° Concerto per orchestra, pag. 271.

RACHMANINOV S. 4° Concerto per pianoforte e orchestra in sol minore, pag. 401.

RESPIGHI O. Pini di Roma, pagina 588.

SMETANA B. 1° Quartetto in mi minore («Dalla mia vita»), pag. 273.

STRAUSS R. Vier letzte Lieder (Quattro ultimi canti), pag. 68.

TURCHI G. Concerto breve, pagina 69.

VIVALDI A. Sonate per violoncello e pianoforte, pag. 270.

ZIPOLI. Canzone in sol minore, pagina 587.

WAGNER R. Brani dalle opere Walkiria, Tristano e Crepuscolo degli Dei, pag. 586.

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 1 gennaio 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.467

Sommario:

- 2 Editoriale
- 5 Giovanni Ricordi: Storia di un editore di Claudio Sartori
- 14 Fascino e mistero di Tosca di Giorgio Vigolo
- 19 Pierre Boulez di François Lesure
- 22 Spunti e appunti:
Gigli tra pubblico e critica (E. Gara) - Gli anniversari del 1958 (Al. Fer.) - Ricordo di Angelo Solerti (G. Pescetto)
- 28 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Bologna, Torino, Trieste, Brescia, alla Radio
- 44 La vita musicale all'estero: Svizzera, Giappone, Australia, Stati Uniti
- 55 Notizie in breve
- 57 Edizioni musicali:
Lecture: La Cappella musicale del Duomo di Milano di G. Cesari e F. Fano
Presentazioni: Composizioni di Zafred, Margola, Casiraghi, Fuga, Esposito, Togni, Barbieri, Tintori
Musiche ricevute
- 65 Libri di interesse musicale:
Presentazioni: Libri di H. C. Wolff, Traimer, Roland Manuel
- 68 Dischi:
Presentazioni: Composizioni di R. Strauss, Liszt, R. Malipiero, Turchi, Gaslini
Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel gennaio 1958
- 78 Asterischi (Pietro Montani)
- 80 Concorsi

Editoriale

Dopo vent'anni riprendiamo, per questa « Rassegna di vita e cultura musicale », il titolo Musica d'Oggi. Negli anni tra le due Guerre mondiali esso ebbe il significato di un mensile invito alla musica, di un richiamo alle regioni della cultura e della storia; oggi addita quello che — se amassimo le espressioni solenni — chiameremmo il nostro programma, e che è, più semplicemente, la nostra fede nella musica — la musica del presente e del passato, ma ricondotta alla sensibilità e alle aspirazioni del nostro secolo e impegnata nel compito, non facile, di adeguare secolari forme di espressione ad una dinamica vitale sempre più accelerata e convulsa.

Mutano, intorno a noi, le condizioni della musica: forme nuove e linguaggi nuovissimi dilagano da campi sperimentali affrettando il proprio inserimento nei circoli tradizionali di ascolto, mentre le prospettive aperte dal perfezionamento dei mezzi di riproduzione meccanica modificano antiche condizioni di consumo dell'energia sonora. L'evoluzione che si svolge sotto i nostri occhi non si limita alle espressioni artistiche, nelle consuete (e qualche volta convenzionali) forme di distribuzione; interessa settori sempre più vasti della tecnica, pone interrogativi a psicologi e sociologi, è oggetto di indagini laboriose per i sottintesi e le ramificazioni di natura sociale, partecipa autorevolmente a quell'alessandrinismo della cultura contemporanea che muove all'esplorazione retrospettiva della storia.

Il panorama delineato eccita le immaginazioni e supera la quieta cornice di ogni, piccolo o grande, mondo antico. Di fronte ad esso si comprendono tanto i messianici manifesti dei futuristi di ogni lustro e le cartacee Fondazioni di un Musicale Ordine Nuovo in cui si esercitano le penne più letterate e le menti più filosofiche, quanto le perplessità, i dubbi, gli scuotimenti di capo del melomane della strada e dell'umile sacerdote dell'abecedario musicale.

A far conoscere e stimare questa musica d'oggi — mutevole ed eterna, fascinosa ed indisponente, loica e appassionata, concettuale e religiosa, onnifronte come l'anima moderna — dedicheremo le quasi settecento pagine annuali della nostra Rassegna: fedeli alle nostre tradizioni più profonde, ospitali — senza prevenzioni — verso i problemi, i dibattiti, le realizzazioni del presente europeo.

Nel primo anno di vita la nuova Musica d'Oggi parteciperà alle celebrazioni di due eventi di singolare preminenza nella vita italiana: il centocinquantenario della fondazione della Casa Ricordi, nata nel 1808 da un atto di fede di Giovanni Ricordi, e il centenario della nascita di Giacomo Puccini. Ad essa consacreremo largo spazio, pubblicando la biografia del primo, stesa da Claudio Sartori su documenti inediti, ed una serie di saggi critici che illustreranno, per la penna dei nostri critici e storiografi più validi, le singole opere del musicista lucchese.

MUSICA D'OGGI



Nel 150° anniversario di Casa Ricordi

Giovanni Ricordi: storia di un editore

Raggiunto nel 1958 il traguardo del 150° anniversario della sua fondazione, la Casa editrice Ricordi si è ormai aggiudicata d'autorità il titolo di decana fra le case editrici musicali italiane, delle quali tutte, oltre che la più gloriosa, è anche oggi indiscutibilmente la più longeva. Le date hanno un loro linguaggio e i 150 anni di vita della Casa Ricordi distaccano lungamente sul loro cammino tutte le consorelle che le vissero a fianco o che la precedettero in Italia, fin dalla lontana introduzione della stampa musicale agli albori del secolo XVI. Non hanno più alcuna ragione da far valere né i Sonzogno, che entrano nell'arringo musicale solo a partire dal 1874, né gli Artaria di Milano (1805-1852) o quelli di Vienna (1778-1918), ma nemmeno i Vincenti di Venezia (1583-1665), o gli Scotto (1480-1607), o i Monti di Bologna (1632-1702), o i Lomazzo di Milano (1492-1630), o i Giunta (1497-1628), ma nemmeno i Gardano di Venezia, ormai spodestati, nonostante i loro pur lunghi 147 anni di attività (1538-1685).

Ma non è solamente un primato di resistenza agli anni quello che può vantare Casa Ricordi. Chè il volgere della sua vicenda è la storia stessa del secolo che la vide nascere e le sue sorti si fondono talmente alla fortuna dell'arte musicale italiana da stabilire un indissolubile rapporto fra quella e la sua divulgatrice nel mondo.

Nata al principio del secolo scorso, la sua comparsa e il suo affermarsi segnano prima il mutamento della tecnica dell'arte editoriale musicale, poi il trionfo nel mondo, della nuova concezione melodrammatica italiana. Spento da poco il secolo XVIII, e abbandonato quasi del tutto il costoso metodo dell'incisione su rame, che ormai si circoscriveva soprattutto alla musica strumentale e a poche preziose partiture d'opera (la più fortunata e diffusa in questo periodo è certamente la partitura dell'*Orfeo* di Ferdinando Bertoni, incisa da Alessandri e Scattaglia a Venezia nel 1776), l'attività dei molti teatri che diffondevano in Italia e all'estero la produzione operistica del principio del nuovo secolo sfruttava quasi esclusivamente il faticoso lavoro manuale delle copisterie, che fiorivano appunto all'ombra dei teatri lirici nei più grandi centri della Penisola.

Era un lavoro duro, ma vantaggioso. Il copista, senza dovere quasi mai rendere conti di nessun genere agli autori, lanciava sul mercato una merce spesso abborracciata, o anche rimaneggiata — vuoi mala-

mente nei casi peggiori, vuoi anche estrosamente se il copista era un maestro di cappella, un compositore diplomato, per dirla modernamente — che egli vendeva o noleggiava a vantaggio quasi esclusivamente suo o dell'impresario che lo stipendiava per questo.

A Napoli specialmente prosperavano le grandi copisterie, sfruttando i molti teatri locali e le richieste che venivano da fuori per la nomea che ancora durava della Scuola napoletana, pur se declinante ormai, gravemente scalzata com'era dal nuovo gusto del teatro rossiniano.

Napoli, politicamente meno infelice, aveva raccolto l'eredità commerciale dell'ultima Venezia, prova ne sia che Luigi Marescalchi aveva abbandonato San Marco, per rifugiarsi nelle braccia di San Gennaro, chiudendo la sua tipografia veneziana, per aprire una fiorentissima copisteria all'angolo di Strada di Chiaja a Napoli.

Fu probabilmente l'esempio napoletano che un giovane milanese volle imitare, fidando sicuro nelle sorti del teatro lirico milanese e certo intimamente convinto di poter soccorrere fruttuosamente con la propria energia all'affermazione cittadina dell'arte che sentiva destinata a diventare una delle maggiori attrattive di una città che muoveva alla conquista del primato commerciale e industriale nel secolo anelante a una prosperità felice. Nella nuova Italia, a Milano doveva spettare l'eredità della agonizzante e lontana Napoli. I teatri (Fiando, Gerolamo, Carcano, Lentasio, Santa Radegonda, Re, Canobbiana, Scala) e il Conservatorio erano già una realtà. Si trattava di saper cogliere il momento e l'opportunità, di affiancar loro al tempo giusto una attività tipografica organizzata industrialmente e commercialmente, e un commercio librario efficiente, che ne traessero vita prospera e nello stesso tempo fornissero alle istituzioni musicali cittadine sempre nuovo e ricco materiale.

Per la nuova avventura le premesse esistevano tutte. A sfruttarle abilmente erano intese l'energia e l'intelligenza, nonché la visione pratica tipicamente lombarda del giovane Giovanni Ricordi (1785-15 marzo 1853). Chè, se la vicenda di Casa Ricordi è per un secolo quella della famiglia Ricordi, la creazione dell'impresa è il risultato dell'atto di volontà del suo fondatore. Precedenti pare che in famiglia non esistessero, per quel poco che ancora si sa dei genitori. Anzi sembra che il fondatore della ditta sia anche il primo iniziatore della fortuna e della saggezza della famiglia. Più caratteristica quest'ultima della prima, poichè, a partire da Giovanni, i Ricordi si succedono con linea ininterrotta per più di un secolo stringendo una catena che non è solamente di editori, ma di veri artisti, con prodotti che sembrano andare selezionandosi di generazione in generazione, fino a produrre in Giulio il perfetto esemplare dell'editore italiano ottocentesco, perfetto nel senso che della propria impresa commerciale riesce a fare il centro promotore di ogni valida iniziativa d'arte, e non solo dell'arte musicale. Ma se non stupisce perciò che alla fine del secolo Casa Ricordi sia diretta da un Ricordi scrittore, musicista, mecenate ed editore oculatissimo, Giulio, desta invece meraviglia

che al principio del secolo germogli improvviso da una modestissima famiglia di vetrai un Ricordi che si lancia alla creazione di un'impresa che dominerà e dirigerà la vita musicale della nazione e irraggerà vastamente all'estero la sua influenza. Non sono queste vane parole encomiastiche e celebrative a 150 anni dalla fondazione dell'impresa tuttora fiorentissima. Il fatto si è che i primi passi di Giovanni Ricordi, e la saviezza di un programma di attività che muove cauto, ma si sviluppa sicuro, senza errori, senza tentennamenti, dimostrano l'oculatezza, la lungimiranza, la solidità di quadratura di questo giovane che non si sa donde tragga la sua energia e la sua preparazione. Tra l'ultimo Giulio e il primo Giovanni l'accordo è perfetto: le stesse doti di carattere e di mente si rispondono dall'uno all'altro, ma Giovanni crea anche l'ambiente nel quale esplicarle, mentre Giulio non fa che raccogliere un'eredità che è già il prodotto di una tradizione di famiglia e di clima.

Cercare tuttavia di risalire alle origini di questa tradizione, di percorrere all'indietro il cammino guardingo dei Ricordi, è ora tutt'altro che facile. Si tratta di ricostruire la vita di una famiglia privata e di una famiglia modesta che non tiene un archivio privato. I documenti che oggi ci interesserebbero sono andati distrutti proprio perchè nessuno nella casa si preoccupava di archivarli. Non erano personaggi, i Ricordi, da riallacciarsi a un glorioso passato familiare o da preoccuparsi di costruire un futuro casato. Una preoccupazione l'avevano, ma era quella della loro ditta e i documenti amministrativi non bastano a ridarci vivi i personaggi che li promossero. Del resto anche questa parte di documenti non venivano conservati che finchè avessero un valore legale. Una volta decaduti, il loro interesse puramente storico non valeva a salvarli dal macero. La vita nervosa dell'azienda in continua crescita non lasciava nè tempo nè spazio a conservare le vecchie carte. Avveniva talvolta che si ordinasse un archivio; poco dopo le esigenze industriali e commerciali dell'impresa costringevano a utilizzare diversamente il locale e gli scaffali e le vecchie carte ordinate per breve ora, venivano sgomberate frettolosamente, ammucciate, accatastate e poi disperse silenziosamente.

I vecchi copialettere venivano bruciati. Occorreva nuovo spazio per le macchine più grandi, nuovo spazio per gli incisori, nuovo spazio per i negozi, gli uomini venivano adibiti ad altri incarichi e spariva l'archivio e gli archivisti si volatilizzavano. Poi i traslochi consigliavano lo snellimento del materiale col sacrificio di quello più annoso.

Per ultimi gli eventi bellici aggiungevano la loro furia devastatrice.

E scomparivano perfino documenti che erano già stati, anche se solo in parte, riprodotti, nelle frammentarie e dilettesche documentazioni che avevano accompagnato incomplete celebrazioni commemorative. In tanta efficienza, in tanta urgenza di problemi pratici, in tanta vitalità travolgente, quasi disordinata, specchio palpitante dell'aggiornamento incessante dell'impresa, si sono andate disperdendo le ghiotte memorie del passato. Cosicchè oggi rileggere la

storia di Casa Ricordi è lavoro di intarsio di frammenti, dove spesso bisogna supplire con l'intuizione e dove quasi sempre i risultati debbono sostituirsi alle decisioni, dove i programmi sono solamente documentati dalle realizzazioni. È quanto cercheremo di fare con rispetto e amore, con lo stesso rispetto e amore dal quale sentiamo mossi tutti gli uomini che all'impresa diedero e danno la loro diurna attività, appartengano essi alla famiglia che alla Casa dette il nome o siano essi coloro che preferirono annullare anche il proprio nome perchè quello glorioso della Ditta visse.

La tradizione vuole che la famiglia Ricordi sia di origine spagnola. I *Recuerdo* sarebbero venuti in Italia con i governatori spagnoli per italianizzare poi il proprio cognome in Ricordi. Comunque in Milano vivevano già nel secolo XVIII, ma assai modestamente. Giovanni Battista Ricordi, che morirà nel 1805, aveva un negozio di vetraio in Contrada degli Speronari. Aveva sposato Angiola Medici, che morirà il 10 ottobre 1813, e ne aveva avuto tre figli: Giuseppe, morto prima del 1815, Carlo e Giovanni, nato quest'ultimo nel 1785.

Giovanni si dedica allo studio del violino e trascura il commercio paterno. Il negozio rimane affidato a Giuseppe e a Carlo. Questi lo trasportano in Via Dogana, ma poco dopo falliscono. Le condizioni della famiglia non dovevano essere floride, se nel 1808 Carlo, che non aveva ancora 18 anni, accetta di supplire come soldato, nelle Reali Truppe del Regno d'Italia, certo Francesco Franzosini, dietro versamento di una regalia di venti zecchini e di una pensione mensile di dodici lire milanesi. Ma, dopo il fallimento del negozio, la situazione peggiora ulteriormente: la vecchia madre, Angiola Medici, viene fatta ricoverare nel Luogo Pio Trivulzi; Giuseppina, figlia di Giuseppe, viene fatta accogliere nell'Istituto delle Stelline; Carlo riceverà una pensione modesta dal fratello Giovanni, che gliela continuerà fino alla propria morte, legandone l'impegno al figlio.

Giovanni infatti è l'unico della famiglia che, estraniandosi dal negozio paterno, si avvia verso una situazione discreta. Si afferma come violinista e diventa primo violino di un piccolo teatro: alcuni dicono del teatro Fiando, altri del Girolamo. Come primo violino era anche direttore d'orchestra secondo l'uso dei tempi. In tale qualità, studiando da vicino l'ambiente musicale cittadino, incomincia a concepire il suo primo progetto commerciale. Vede la possibilità di discreto guadagno che offre la professione del copista teatrale e apre una copisteria, cioè dispone un banco all'aperto sotto il portico del Palazzo della Ragione. Qui, lavorando personalmente all'aria aperta, fonda le future fortune di Casa Ricordi e rifornisce del materiale manoscritto le orchestre e i cantanti dei piccoli teatri dove suona e dirige.

Ma si trattava probabilmente ancora di un lavoro casuale e discontinuo. Fino al momento in cui, a dare una solida base all'impresa della copisteria, venne il primo grosso contratto col teatro Carcano.

Il nuovo teatro, che aveva aperto i battenti nel settembre del 1803, dischiudeva anche un avvenire più promettente a Giovanni Ricordi, ed è una sua non piccola gloria fino a ieri ignorata. Infatti il 27 novembre 1804 l'Impresa del Teatro Carcano, rappresentata da Paolino Franchi, firmava un contratto a norma del quale assumeva Giovanni Ricordi e Vincenzo Rinaldi come copisti del teatro. La società Ricordi-Rinaldi dovette soddisfare perfettamente agli obblighi se il contratto veniva rinnovato l'anno seguente. Il 14 dicembre 1805 però Giovanni Ricordi assumerà il nuovo impegno con un nuovo socio: Giulio Cesare Martorelli.

Ma il nuovo anno 1806 vede invece Giovanni Ricordi assunto come copista per la stagione estiva, e questa volta da solo senza più soci di sorta. Firma infatti l'8 giugno 1806 un contratto dal quale risulta obbligato a « copiar tutto quanto abbisogna sia per orchestra che per li compositori di Balli nelli spettacoli che si darà in detto Teatro per la presente stagione » (d'estate). Ma al contratto si aggiunge un nuovo interessante articolo:

« N.B. Li Libri d'orchestra finito li spettacoli saranno di proprietà di detto Sig. Ricordi non compreso li Spartiti d'Opere o farse e Balli. »

È il primo contratto grazie al quale Ricordi rimane proprietario del materiale d'orchestra copiato, costituendosi così il primo nucleo del futuro archivio della Casa.

La stagione d'estate del 1807 trova invece il nostro copista scritturato per il Teatro del Lentasio. Con l'impresario Paolo Zancla, il 25 maggio stipula un contratto grazie al quale Giovanni Ricordi diventa « copista per fare tutte le copie di opere, farse e Balli quali si rappresenteranno nel teatro ».

Ma Ricordi, al Lentasio, non è solamente copista, ne è anche suggeritore « per fare tutte quelle prove ed assistere nelle sere di recita come suggeritore », con il permesso di farsi eventualmente sostituire, unicamente però dal sig. Martorelli, l'ex-socio ed ex-commissionato teatrale del Carcano.

E siamo così giunti all'anno cruciale della carriera del violinista-copista, il 1807. Il giro d'affari era già abbastanza ampio e soprattutto la stima ottenuta in città gli garantiva lavoro abbondante per il futuro. Inoltre il suo archivio si andava formando. Bisognava ora incominciare a sfruttarlo commercialmente, sostituendo al lento e pesante lavoro della copisteria, almeno in parte, quello più agile e redditizio della stampa. Il giovane Ricordi è pieno di coraggio e di iniziative, ma non vuol perdere tempo e fatica in inutili tentativi dilettantistici. La patria della tipografia musicale è la Germania. Alla fine dei suoi impegni teatrali nell'estate del 1807, Giovanni parte senz'altro per Lipsia, per andare a imparare presso la Casa Breitkopf i metodi calcografici. Accolto con tutti gli onori e le cortesie, studia presso i Breitkopf il meccanismo della loro organizzazione, e il milanese passa presso di loro alcuni mesi di intensa applicazione. Alla

fine dell'anno egli sa già che cosa dovrà fare al ritorno in patria, e rientra in Milano con un torchio calcografico tedesco.

Da solo forse non aveva i mezzi sufficienti per iniziare l'impresa, o forse preferiva sentirsi appoggiato piuttosto che correre il rischio da isolato. Comunque il 16 gennaio 1808, un sabato, stringe una società con Felice Festa e insieme stendono l'atto di nascita della Casa editrice Ricordi. Purtroppo tale atto di nascita è ormai introvabile nell'archivio della ditta. Rimane solamente la riproduzione della sua prima pagina, che trascriviamo ancora una volta:

« Milano questo di Sabato 16 Gennaio 1808.

Per virtù della presente benchè privata scrittura, quale avrà per voler delle parte forza di legale instrumento, resta fissata una Società, tra li Signori Felice Festa, incisore, e Negoziante di Musica, ed il Signor Gio. Ricordi pure Ng.te di Musica, e questa per una Stamperia di Musica, tanto per l'incisione, che per l'impressione, sia per Conto loro, che per Conto altrui, e ciò sotto li Articoli qui sotto.

Primo. Si farà un fondo di Cassa di lire Cento italiane Ciascheduno e la Cassa sarà tenuta dal Sig. Ricordi, quale dovrà tenere un registro esatto d'entrata ed Uscita, ed una volta al mese dovrà dare il Bilancio al suo socio Festa, e con questo fondo si pagheranno le provviste di Lastre Carta affine, infine ecc. . . . »

Dove il Festa, in qualità di incisore, si assume soprattutto il lato tecnico dell'Impresa. Probabilmente proprio per questa sua specializzazione tecnica il Ricordi l'aveva voluto e persuaso a entrare socio nell'azienda. Felice Festa era doppiamente collega del Ricordi. Abile suonatore di strumenti a corda e copista di musica, era incisore con sede in via Pantano n. 4705, al 2° piano. Era nato a Torino il 2 maggio 1774; quando si fosse trasferito a Milano non si sa, comunque a Milano molto non rimase, perchè nel 1816 lo troviamo discepolo e aiutante di studio di Filippo Delpino a Torino, il primo che tiene pubblica scuola di stenografia. A Torino il Festa introdurrà l'arte litografica che aveva appreso a Milano.

La società Festa-Ricordi fu tuttavia di brevissima durata. Nata nel gennaio del 1808, nel giugno veniva già sciolta.

In cinque mesi e dieci giorni il bilancio della società era stato fallimentare: aveva ingoiato il capitale iniziale, le duecento lire dei due soci, più altre duecentotrenta lire. Ma si trattava delle spese iniziali di avviamento dell'azienda che non aveva ancora potuto incominciare a rendere. Ricordi lo capiva benissimo ed era deciso a continuare nell'impresa, versandovi i nuovi capitali necessari. Il Festa evidentemente, o aveva perso interesse alla cosa, o non aveva altri capitali da immettere. Oppure può anche darsi che l'armonia fra i due soci fosse finita per altre ragioni non solamente finanziarie. Comunque ognuno riprende la propria strada e il Festa rimborserà il suo debito lavorando come incisore per l'ex-socio.

Bisogna anche aggiungere che, mentre il Festa probabilmente altri proventi non aveva, il Ricordi, continuando l'attività di copista, poteva con questa finanziare l'impresa editoriale. Proprio in questi mesi infatti egli stringe un contratto con il Teatro Girolamo, al quale cede, il 28 aprile 1808, il noleggio degli spartiti delle due farse *Le convenienze teatrali* del Guglielmi e *L'avvertimento ai gelosi* del Pavesi.

Ad ogni modo vediamo quali erano le iniziative editoriali che avevano portato al dissesto dei primi mesi. La scissione del contratto lo annovera con esattezza. Sono: il *Giornale*, le *Quattro Stagioni* del Nava e la *Fantasia con Variazioni* del Moro. La più importante e quella che doveva assicurare un reddito costante alla ditta era naturalmente il *Giornale*, ossia il *Giornale di Musica vocale Italiana*, una pubblicazione periodica, come dice il titolo, che accettava abbonamenti annui pagabili ratealmente.

Si trattava di una pubblicazione periodica di attualità che offriva pezzi staccati in partitura, ma con la riduzione per pianoforte, delle opere rappresentate con maggior successo nell'anno stesso. Il primo pezzo pubblicato fu il duetto *No crudel per me giammai* dalla *Califone* del Farinelli, che era stata rappresentata a Venezia nel 1808.

Poi seguirono altri frammenti di opere di Mosca (*L'italiana in Algeri*, Scala, autunno 1808) o di Pavesi (*La festa della prosa*, Venezia, primavera 1808) e di altri. La prima annata del *Giornale* raccoglie per lo meno dieci pezzi, ma già il duetto del Mosca (*Ai capricci della sorte*) era edito dal solo Ricordi, anche se per tutta la prima annata sul frontespizio del *Giornale* comparirà ancora la dicitura: *Giornale di Musica di Ricordi e Festa*. Per il primo anno su ogni fascicolo figurava esternamente il frontespizio generico del *Giornale*, internamente quello del singolo pezzo pubblicato. Poi le annate successive invertiranno l'ordine: esternamente stamperanno il titolo del pezzo, internamente il frontespizio generico del *Giornale*. Dal quale *Giornale* risulta anche il nuovo indirizzo di Ricordi.

Giovanni aveva sposato Giovannina Vezzoli e il 7 giugno 1808 aveva preso in affitto due stanze al primo piano verso corte in contrada Santa Margherita, al N. 1108. Non si tratta ancora del negozio che aprirà in seguito nella stessa strada, pochi numeri più oltre. È solo l'abitazione, che probabilmente s'ingrandirà più tardi per accogliere anche il resto della famiglia dei Ricordi. Però intanto dell'indirizzo della sua abitazione il giovane editore usa per ricevere gli abbonamenti del *Giornale*. Aveva scelto bene come località: si trattava del centro del commercio librario della vecchia Milano ed era vicinissimo alla Scala, la meta tacitamente ambita. Da quei paraggi Casa Ricordi non si scosterà più. Varierà di stabile e di strada, ma saranno sempre abitazioni e officine o negozi siti nei dintorni.

Questo indirizzo segnalato nella prima annata del *Giornale* ci induce anche a sospettare che proprio il *Giornale* sia stata la prima pubbli-

cazione della Casa Ricordi, e non le *Quattro Stagioni* del Nava, come si è sempre creduto. È vero che le *Quattro Stagioni* recano il N. 1 di edizione, ma il *Giornale* non porta invece nessun numero di edizione e può benissimo essere precedente. D'altra parte le *Quattro Stagioni* danno come indirizzo la Contrada di Pescaria Vecchia, N. 4068, che fu la sede del nuovo negozio Ricordi; se al comparire del primo numero del *Giornale*, Ricordi avesse già aperto il nuovo negozio ne avrebbe sicuramente segnalato l'indirizzo, invece di dare quello della propria abitazione. E d'altra parte ancora, il documento della scissione di contratto fra Ricordi e Festa è esplicito nell'elen-care nell'ordine le pubblicazioni fatte insieme dai due soci: *Giornale. Quattro Stagioni, Variazioni del Moro*. Se la cronologia fosse stata diversa, anche l'elenco dell'atto notarile l'avrebbe quasi sicuramente rispettata.

Ricordi, ingrandendo l'azienda, si era prima trasferito di abitazione in Contrada Santa Margherita, poi aveva aperto officina e negozio in Contrada di Pescaria Vecchia, sede che manterrà per qualche anno ancora. E mentre per il *Giornale* si era accontentato della società costituita col Festa, che rileverà subito dopo, per la prima edizione di singole composizioni di un solo autore aveva cercato anche l'aiuto di un altro libraio-editore, rivolgendosi ai Fratelli Reycend di Torino. Erano questi dei librai ben noti in Torino, che continuarono poi a farsi promotori di edizioni musicali, intervenendo presso altre case editrici milanesi (Ferdinando Artaria, per esempio, per l'*Adagio e Polonese* op. 22 di Alessandro Rolla, o Francesco Lucca per il *Metodo per violino* di Baillot, Rode e Kreutzer). Scioltasi in seguito la società con il Festa, Ricordi per economia non distrugge le lastre dell'edizione comune, ma cerca solamente di raschiarne via il nome del secondo editore, operazione che riesce solo in parte, lasciandone tracce ancora leggibili. Ad ogni modo, sia questa la prima edizione di Ricordi, o sia effettivamente la seconda dopo il *Giornale*, non si tratta ancora di una edizione di esclusiva proprietà della casa.

Così come non lo sono le *Sei Ariette* con accompagnamento di chitarra del Bassi, che nel primo catalogo Ricordi, che incontreremo tra poco, porteranno il N. 3 di edizione, come non lo è la *Fantasia con Variazioni* per il Forte-Piano dell'Abate Moro, N. 4 di edizione.

Le *Ariette* del Bassi non sono nominate nel contratto di scissione Ricordi-Festa, dove invece è citata la *Fantasia* del Moro. E per questa abbiamo anche il contratto fra gli editori e l'autore, come primo esempio di contratto del genere, in cui autore ed editori costituiscono una società a parità di condizioni, dividendo cioè esattamente gli oneri e i proventi.

Questi dunque sono i prodotti editoriali della società di breve durata. Ma subito dopo la scissione, Ricordi pubblica da solo, ed edizioni unicamente sue debbono essere quelle che assumeranno nel suo catalogo i N. 5 e 6, cioè *Varie Sonate per Organo* del Morandi e *Sei Valz ed un Rondò* per Forte-Piano dello stesso Morandi. Ha

inizio così la lunga serie di edizioni che pare prendere ben presto un ritmo addirittura vertiginoso, testimonianza sicura del prosperare della ditta.

Il ritmo vertiginoso, con il quale la ditta intreccia sempre nuovi affari, lascia anche altre tracce, oltre alle edizioni che si ammucchiamo e che stanno per dar luogo al primo catalogo Ricordi.

Il 13 ottobre 1808 Giovanni ottiene dal Di Breme, ministro dell'Interno del Regno d'Italia, l'« autorizzazione a pubblicare colle stampe la cavatina *Dai perigli e dagli affanni* della cantata *Alessandro in Armozia* », che Pietro Ray aveva fatto eseguire in quello stesso anno alla Scala, e che verrà pubblicata in seguito con N. di edizione 16. Già prima, il 21 giugno 1808, aveva acquistato da Paolo Zancla, i diritti di proprietà dello spartito della farsa di Ferdinando Orlandi *L'amico dell'uomo*. Due anni dopo, il 28 ottobre 1810, acquista da Gio. Rotondi i diritti della farsa *L'avvertimento ai gelosi* del Pavesi, del cui noleggiato si era già occupato anni prima, e dell'opera *La pietra simpatica*, tutte e due per venticinque lire.

La copisteria continua a funzionare accanto alla stamperia e i fascicoli manoscritti che ne escono si fregiano di eleganti copertine con frontespizio inciso sia in nero che a colori nel quale si legge:

« Presso Gio. Ricordi Editore ed Incisore di Musica tiene negozio Copisteria, e Stamperia di musica nella Contrada di Pescheria Vecchia vicino alla Piazza de Mercanti in Milano, compra, vende e da a nolo Spartiti tanto serj che buffi. Tiene un assortimento di musica vocale, ed instrumentale tanto stampata, che manoscritta, e con tutte le novità che sortono in Germania ed in Francia ».

(continua)

CLAUDIO SARTORI

Fascino e mistero di Tosca

Se qualche cosa possiamo dire di avere appreso dal lungo esercizio della critica, è la difficoltà, l'incertezza, la titubanza (in cui spesso ci si trova all'atto di giudicare) di assumere l'intimo e schietto responso del sentimento, qualunque esso sia, e riconoscerlo come una realtà della vita, l'unica su cui si possa fondare un onesto giudizio critico. Accade invece più spesso che le esperienze più immediate ed intense vengono rimosse dalla coscienza. Gli uomini (critici o non critici) sono di solito ingrati verso ciò che più hanno amato e che più ha toccato il loro cuore: ed anzi se ne vendicano negandogli valore e dignità di opere d'arte.

Un caso limite, quasi paradossale di questo fenomeno può indicarsi nella *Tosca* di Puccini. Il critico che per amore di obiettività si voglia trasformare questa volta in un buon medico, deve constatare che il polso del suo pubblico, durante le esecuzioni della *Tosca* batte in maniera insolitamente impetuosa: e che questo fenomeno continua ormai a verificarsi da 57 anni, quanti cioè ne sono passati dalla lontana sera del gennaio 1900, in cui l'opera in questione ebbe il suo battesimo al Teatro Costanzi di Roma. Eppure la critica continua a ripetere che fra le opere di Puccini (e non parliamo, poi, delle altre) essa ha una importanza del tutto trascurabile; che quelle palpitazioni sono dovute alla eccitazione di una teatralità di bassa lega, al solluchero di sdolcinate melodie, plateali o sentimentali; che di musica in questo spartito ce n'è pochissimo, e quella poca è di scarso valore, ecc.

Tale il giudizio menomativo che in varia forma si è poi consolidato sulla *Tosca*; sebbene oggi, nella problematica dei valori estetici contemporanei, esso cominci ad apparire piuttosto una comoda scappatoia.

Di fronte alla sbrigativa sentenza di condanna, si accampa la tenace vitalità di questo spartito. Invece di invecchiare, è andato acquistando in questi ultimi anni una nuova rivalutazione nel teatro musicale del Novecento, per cui la *Tosca* ci appare forse la più drammatica e dinamica delle opere di Puccini (specialmente nel III atto) ed è, insomma, quella che più ci piacerebbe di ascoltare da grandi interpreti e con un grande direttore.

Senza volere scandalizzare nessuno, e ripetendo qualcosa di simile a ciò che scrisse Goethe per il *Flauto magico* (« per riconoscere i pregi del libretto occorre maggior cultura che per negarli »), si potrebbe affermare pregiudizialmente che è molto più difficile mettersi in una condizione critica spregiudicata e massimamente ricettiva di fronte ai valori musicali e profondamente fantastico-drammatici della *Tosca*,



Tosca, atto III - Bozzetto originale di H. Hohenstein (1899)

che ritenerli indegni di esame in nome di un diverso (ma altrettanto opinabile) gusto e di una pretesa cultura estetica convinta della sua assolutezza e dogmaticità. La cultura, semmai, dovrebbe spiegare il fatto *Tosca*, spiegarlo sia pure storicamente, poiché esso è una realtà della vita del nostro teatro che occorre illuminare con elementi di coscienza.

Qui si tocca, naturalmente, una questione generale assai importante che ha a che vedere col comportamento della critica di fronte a certe opere del teatro in musica, le quali si incontrano fortemente (e per ragioni misteriose, che spesso alla critica sfuggono) con la passione e col gusto popolare; a quelle opere, diciamo così, che fanno violenza alla cultura ufficiale e si insediano con prepotenza nel favore di un secolo. C'è, di fronte ad esse, più che un atteggiamento critico, un atteggiamento di difesa: e, quindi, chiusura di ricettività, inibizioni, diniego di ammissione, da parte della cultura ufficiale. Il fatto è che per la loro forza vitale, passionale, per l'impeto del canto, ecc. queste opere sono in un certo senso, le più lontane dalla coscienza critica dominante, anzi spesso ai suoi antipodi. A codesta coscienza riesce molto più facile considerare belle e attribuire valori di altissima stima estetica ad opere più vicine a se stessa, anche se prive di ogni vera forza creativa, ad opere cioè di riflessa produzione critico-culturale, ad opere figlie della critica più che dell'arte: specie il critico puro è

per affinità elettiva di temperamento, di formazione, portato a prediligere. Ciò spiega, a parte le altre ragioni più bassamente praticistiche, le lodi sproporzionate che la stessa critica continua per anni e anni a fare di opere, ritenute di capitale importanza, delle quali viceversa la storia non vuol sapere e il popolo dei teatri ancora meno; opere di cui, subito dopo la morte del suo autore o dei critici suoi amici, non si farà più parola. Dopo tanta esaltazione di elogi scritti, esse scompaiono dalla scena del mondo e del teatro lirico, senza lasciare traccia di sé.

Come nel comportamento del nostro vivere quotidiano è infinitamente più difficile divenire consci degli impulsi spontanei che sono spesso i più oscuri, anziché dei pensieri logici, delle convenzioni, dei cerimoniali da usare col prossimo, ecc., così accade nella coscienza estetica, di solito cristallizzata nelle sue abitudini e nei suoi canoni. A tale coscienza resta precluso l'accesso a opere popolari ed elementari come la *Tosca*; ed anzi contro di esse si acuisce per anni la siepe ispida delle svalutazioni e dei vari procedimenti negativi con cui si procura di ignorare ciò che non torna con i nostri conti e non si aggiusta con i nostri preconcetti o pregiudizi generali di estetica. Quando l'estetica porta a questi risultati controproducenti, viene la voglia di ripetere con Berlioz: « Esthétique! Je voudrais bien voir fusiller le cuistre qui a inventé ce mot-là! ».

Tornando alla *Tosca*, vorrei dire, a mo' d'esempio, che io stesso mi troverei molto più a mio agio se dovessi analizzare e dare conto di un'opera di Mozart o, poniamo, di Gluck; mentre mi sento del tutto inetto ad affrontare e districare il fascino e il mistero che la musica della *Tosca*, sin dalla mia infanzia, continua ad esercitare su me, pure non essendo sostenuta da alcuna autorità di ammirativi riconoscimenti.

Fino a qualche anno fa mi regolavo come tutti fanno, cercavo cioè di liberarmi di questa ammirazione spontanea per la *Tosca*, definendo banali le sue melodie, i suoi "colpi di teatro", i suoi procedimenti operistici; oggi, con l'esperienza e lo scetticismo che ho acquistato in materia di valutazioni e di svalutazioni estetiche, dopo tante nullità che ho visto portare alle stelle (e viceversa), mi parrebbe una bestemmia ostentare superiorità e freddezza verso ciò che ancora amo e tuttora mi procura una emozione musicale di carattere originario e "vitalisticamente" potentissimo. Non arrossisco di dire che l'eros e il demoniaco di Floria Tosca e di Cavaradossi mi prendono più di quello di alcune opere famose. Anche recentemente sono uscito pieno di ammirazione e, posso dire anche, di musicale e poetica esaltazione, dalla *Tosca*, interpretata da Renata Tebaldi, anche se altrettanto non fossi soddisfatto degli interpreti di Scarpia e Cavaradossi, personaggi difficilissimi; metto poi fra i miei desideri inesauditi quello di ascoltare la *Tosca*, diretta da Mitropoulos (ricordandomi una sua stupenda *Fanciulla del West*) o da altro direttore similmente inebbricante.

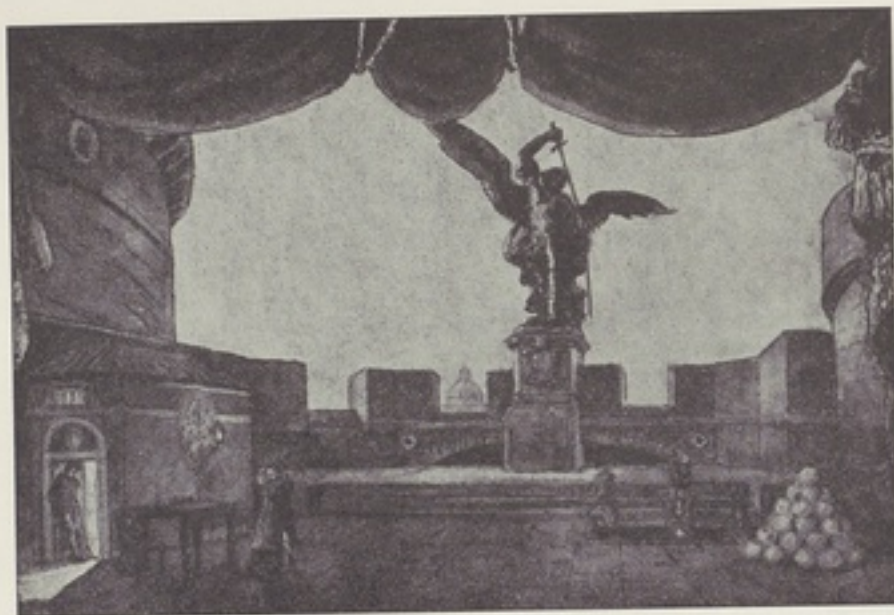
Come potrò trovare un'equivalente espressione logica e critica per dare un'idea dell'incantevole magia, che sin dall'inizio dell'opera mi



Tosca, atto III - Scena su bozzetto di C. Parravicini - Roma, T. dell'Opera, Stagione lirica 1948-49

afferra facendomi vivere in quella Roma stendhaliana, sotto le navate di S. Andrea della Valle o nel Palazzo Farnese o sul Castel S. Angelo?

Io qui non voglio stare a discutere come queste evocazioni ambientali siano state attuate dal musicista: dico solo che la loro magia è semplice e profonda. I mezzi musicali di questa magia sono fra i più ingenui? Ma il dono della grande arte è appunto di ritrovare l'ingenuità e di operare con la semplicità. E come negare una vita artistica e musicale a Floria Tosca, a Cavaradossi, a Scarpia, personaggi che a loro modo hanno qualche cosa di mitico? Con pochi tratti, il genio di Puccini crea delle atmosfere e dei caratteri: la musica di quest'uomo dal bel viso gioviale e sereno dimostra che egli ha vissuto ad un grado di esaltazione straordinaria le passioni e le vicende dei suoi personaggi e che perciò riesce a farle rivivere ai suoi ascoltatori come piombandoli in uno stato di sogno, provocato con l'incantesimo di motivi melodici bellissimi. Un vero sogno, ora delizioso ora angoscioso, in cui si incrociano attese e disperazioni, evocazioni voluttuose, salvezze intravedute sul limite di una delirante felicità, è la scena sul Castel S. Angelo, il preludio della Roma che si ridesta: e lo stupendo canto di Cavaradossi: « E lucean le stelle... », uno dei canti più giustamente celebri e popolari, che forse resteranno come un frammento, un ricordo del nostro secolo (su cui già scendeva la notte della melodia, l'assenza del canto); un ricordo che sopravvivrà forse in epoche lontane, quando tante altre cose saranno state dimenticate. È il canto di un condannato a morte che esalta tutto il valore e la gioia dell'esistenza, nel momento in cui sta per perderla. La vita che sta per fuggire, gli appare sublimata, con tutto il suo valore immenso di felicità



Tosca, atto III - Bozzetto di A. Benois - Milano, T. alla Scala, Stagione lirica 1952-53.

perduta. Si noti come sono messi gli accenti sulle parole, i respiri, il ritmo, l'arco ascendente della purissima melodia; si noti quale valore hanno nella loro estrema semplicità dinamica la salita diatonica del canto, i mordenti delle due piccole note su « discioglie dai veli »; e poi le ansiose, sincopate parole di Tosca, in cui la trepida speranza lampeggia come in un cielo tempestoso (« Senti... L'ora è vicina... »); e infine, quando Cavaradossi s'avvia dinnanzi al plotone per l'esecuzione che crede simulata, quella sorte di marcia funebre (« Largo con gravità ») in cui la sestina fa gorgo e risucchio come l'ansia stessa diventata musica.

La situazione di quest'ultimo atto era tale da mettere a prova ciò che un musicista in simili frangenti sa far vibrare dalle corde della sua anima; e non bisogna aver rossore di riconoscere il valore e la bellezza di questa musica per il solo motivo che ha suscitato tanti sogni e fatto spargere tante lagrime. Ripetiamo piuttosto con Musset:

« *J'adore le mélodrame où Margot a pleuré* ».

Certo è che situazioni di tale acme patetica Puccini non le ha più musicate con tanto dono e ispirazione, nè in genere la musica d'opera dopo di lui.

GIORGIO VIGOLO

Profili di musicisti contemporanei

Pierre Boulez

Com'è noto, la scuola dodecafonica ha in molti paesi dei rappresentanti giovani ed attivi, come J. Cage, H. Pousseur, P. Boulez, L. Nono, K. Stockhausen ecc., che hanno trovato in Germania la loro patria elettiva ma non un capofila né un portavoce. Ricevendo Stravinski a Parigi e presentando per la prima volta il suo *Agon*, balletto per 12 danzatori, a un pubblico europeo in occasione del settantacinquesimo compleanno del maestro (alla Salle Pleyel, 11 ottobre u.s.) Pierre Boulez ha aggiunto una nuova pezza d'appoggio alla sua candidatura.

All'intervista in cui Stravinski vantava i pregi del *Marteau sans maître*, Boulez ha risposto salutando la vitalità del vecchio maestro che, com'egli ha detto, « preferisce la ricerca alla sicurezza ». Se *Agon* non è stato in generale accolto con grande entusiasmo dalla critica parigina, il prestigio di Boulez, che pochi giorni prima aveva personalmente eseguito la sua 3ª *Sonata* per pianoforte, ha di contro indubbiamente tratto vantaggio da questo patrocinio.

Di fatto la sua personalità domina i resti dei diversi gruppi che più o meno debolmente continuano a galleggiare dalla fine della guerra, come il « Groupe des six », l'« Ecole de Paris », la « Jeune France », i « Musiciens progressistes »: tutte etichette che dal punto di vista dell'estetica musicale praticamente non hanno più nessun senso. Come ha detto Olivier Messiaen, già suo maestro, Boulez è in Francia « il portavoce, l'uomo di punta dei musicisti d'avanguardia ».

Questo giovane tarchiato, coi lineamenti di lottatore, è nato nel 1925 a Montbrison, una cupa città industriale la cui atmosfera avrebbe normalmente dovuto soffocare la nascita di un talento artistico. Dapprima si orientò verso la carriera scientifica, e seguì studi di matematica che gli avrebbero aperto le porte del Politecnico. Abbandonò poi questa strada e si preparò agli studi musicali con Andrée Vaurabourg-Honegger; nel 1944 entrò nel Conservatorio di Parigi nella classe di Olivier Messiaen e conseguì l'anno successivo il primo premio di armonia. Come si vedrà, questo contatto fornì al giovane musicista eccellenti basi di partenza per le sue ricerche tendenti a rinnovare il linguaggio musicale. Infine, nel 1945-46 frequentò a Parigi la cerchia in cui René Leibowitz insegnava il linguaggio seriale e la dodecafonia severa.

Questi sono gli insegnamenti che egli deve ai suoi maestri, se si esclude il passaggio allo studio di musica concreta di Pierre Schaeffer,

da cui peraltro si distaccò presto, come presto si distaccò da tutte le influenze scolastiche ricevute a quel tempo. Tutto il resto lo deve a una sorprendente sete di cultura, che lo portò a seguire assai da vicino il movimento intellettuale e artistico contemporaneo e che lo spinse a prender la penna — e con notevole irruenza — per definire la propria posizione. Attualmente occupa il posto di direttore della musica presso la compagnia Jean-Louis Barrault — fin dal 1946 — ed è il principale animatore dei concerti del « Domaine musical », quella serie di manifestazioni nel cui quadro Stravinski scelse appunto di far eseguire l'Agon in prima europea. Ignorato dai dirigenti della Radio française, è sovente attirato verso la Germania, dove è stato tenuto il maggior numero di prime esecuzioni delle sue opere; oltre a queste, egli esegue all'estero, con una piccola orchestra di cui è insieme direttore ed impresario, anche composizioni di altri autori di cui difende l'estetica.

In dieci anni Boulez ha scritto le seguenti opere (edite a Parigi presso Heugel e soprattutto a Vienna presso l'Universal): *Le Visage nuptial* (cinque poesie di René Char per due solisti, coro femminile e orchestra), 1946-50; *Le Soleil des eaux* (due poesie di René Char, per voce e orchestra), 1948; *Livre pour quatuor à cordes*, 1949; *Sonatine* per flauto e piano, 1946; tre *Sonate* per pianoforte, 1946-1957; *Structures* per due pianoforti (due parti), 1952-56; *Polyphonie* per 18 strumenti, 1951; *Le marteau sans maître* (testo di René Char, per contralto e sei strumenti eseguito a Baden-Baden poi ad Aix-les-Bains, inciso su disco Vega), 1955; due studi di musica concreta (1951-52). Ha anche scritto una *Symphonie concertante* per piano e orchestra (1950), di cui afferma di aver perduto il manoscritto, e musica concreta per il film *La symphonie mécanique*.

Inoltre ha pubblicato in *Contrepoint*, *Polyphonie*, *Nouvelle revue française*, nell'opera collettiva *Musique russe* diretta da P. Souvtchinsky, e assai di recente nella *Revue musicale*, una diecina di articoli in cui dichiara le sue preferenze e difende le sue intenzioni estetiche con una dialettica estremamente brillante, il cui tono peraltro si è fatto in questi ultimi anni assai più pacato. Tutti questi saggi saranno riveduti e pubblicati prossimamente in un libro intitolato *Points de repère* (Monaco, Edition du Rocher), contemporaneamente alle voci da lui redatte per una nuova enciclopedia della musica (ed. Fasquelle), tra cui: Atonalità, Bartók, Contrappunto, Debussy e altre ancora. Riassumeremo ora il pensiero di Boulez riferendoci il più possibile alle sue stesse espressioni.

Secondo lui, il XX secolo ha conosciuto all'inizio uno sconvolgimento "paragonabile a quello che poté essere il passaggio dallo stile monodico a quello polifonico, vale a dire una concezione radicalmente nuova dello spazio sonoro utilizzabile". Quello che ha iniziato Webern — il quale ha "ripensato la nozione stessa di musica polifonica rifacendosi ai principi della scrittura seriale" ma di cui Boulez giudica "forsennata" l'intransigenza estrema, — è stato continuato, ripensato e portato ancora più avanti da Edgar Varèse, John Cage e Olivier

Messiaen. Si tratta di organizzare e di utilizzare in maniera nuova le durate (ritmo), le intensità (ampiezza del suono), gli attacchi (profilo iniziale del suono) e di scoprire gli "universi sonori non temperati". Egli vuole insomma trasporre le preoccupazioni dei compositori dodecafonici dalla cerchia della melodia e della polifonia a quelle del ritmo, dei timbri e del materiale sonoro come tale. Cammin facendo, Boulez si è scoperto degli antenati, tanto che desidera un ritorno alle pratiche di Machaut (di cui ha eseguito alcune composizioni ai concerti del "Domaine musical"), di Filippo da Vitry e dei mottetti isoritmici del XIV secolo.

Boulez non ammette comunque compromessi in favore di valori ormai caduti in prescrizione. Scriveva ad esempio nel 1952: "Ogni musicista che non ha sentito — non diciamo compreso ma sentito — la necessità del linguaggio dodecafonico, è INUTILE: perché tutta la sua opera si pone al di qua delle necessità della sua epoca". Ancor più caratteristica è la sua concezione delle condizioni in cui opera il musicista creatore, e di conseguenza della natura stessa dell'artista: finora, afferma, "si è concesso una parte troppo ampia ai diritti dell'intuizione e del buon gusto". Per lui, in luogo dell'artista nell'accezione corrente del termine, il compositore diventa un ricercatore che scava le possibilità tecniche della sua arte nel materiale e non negli elementi a lui esteriori, che è quanto dire negli orpelli che ancora sopravvivono del mondo romantico, e che si chiamano "ispirazione", "musa" e via dicendo. E così — riferendoci all'opera capitale di Boulez — il *Marteau sans maître* è costruito con tempi sistematicamente modificati nel fluire stesso del movimento principale, così che il musicista crea in esso un ideale di durata in cui non si resta mai in uno stesso tempo, ed è inteso in maniera che appena si raggiunge un nuovo tempo si è avvertiti con precisione e nello stesso momento, di quello successivo: e ancora Stravinski ha qualificato questo genere come "meravigliosamente elastico".

Si comprenderà ora come Boulez si avvicini per le sue concezioni alla concezione medievale del musicista, o almeno a quella dell'*Ars nova* e del *Quadrivium* universitario. La musica diventa una fatica da laboratorio, e numerosi detrattori del giovane musicista la definiscono sdegnosamente come un risultato di combinazioni uscite da storte e alambicchi. E sembra che anche il suo ex-maestro Olivier Messiaen faccia oggi in parte causa comune con costoro, quando consiglia ai suoi allievi di ascoltare "queste grandi voci della natura: gli alberi, gli uccelli, i monti, le sorgenti d'acqua e tutti quei meravigliosi mormorii presso i quali tutti i musicisti dovrebbero andare a lezione".

Più che discutere di un problema tecnico di scrittura, oggi ci si dovrebbe innanzi tutto domandare se l'arte musicale non ha altre vie oltre questa concezione cerebrale dell'universo sonoro, e se si devono considerare decadenti gli elementi emotivi che sono stati destinati a governarlo per tanti secoli: e bisogna se non altro riconoscere a Boulez il merito di aver risposto senza ambiguità a questo interrogativo.

FRANÇOIS LESURE

Spunti e appunti

Gigli tra pubblico e critica

Che il tenore Beniamino Gigli, morto il 30 novembre a Roma, avesse raggiunto una popolarità senza precedenti, come si è letto nei giornali, superiore a quella dello stesso Caruso, è perfettamente vero. Quando, nelle sue memorie pubblicate a Londra mesi addietro, scriveva le parole: « *the World is my Audience* », il cantante non scivolava in quell'iperbole così cara alla gente di teatro in genere e in particolare ai tenori. Per quarant'anni, tra il 1914 e il '55, Gigli ebbe sul serio una platea vasta all'incirca quanto il mondo. Si dirà che queste cose si sono lette spesso negli epicedi delle « ugone d'oro ». Esatto, ma fino al 1920 — tanto per fissare una data — si era sempre trattato di una grossa amplificazione retorica. In realtà, prima di allora, tenori e primedonne interessavano solo quel piccolo mondo (antico) che si accosta normalmente ai paradisi artificiali dell'opera. Il loro popolo era costituito da una compagine ben delimitata di patiti del teatro musicale (e qualche volta, raramente, del concerto). Gigli invece, apparso nel momento dell'ascesa del disco, della radio e del cinema sonoro, superò di colpo quelle anguste frontiere. Suo fu anche, e subito, il mondo che non s'interessa o addirittura aborre il melodramma. Per mille persone che ammiravano alla ribalta Cavaradossi, Des Grieux, Andrea Chénier, ve n'erano almeno centomila che a casa, attraverso il microfono, si esaltavano ascoltando Papaveri e papere o Santa Lucia o Mimosa, e forse un milione che nelle sale cinematografiche sarebbero state felici di poter avere immediatamente il bis di Non ti scordar di me oppure di Torna, piccina mia.

Gigli era imparziale. Qui come là, elargiva il suo canto generoso e implorante sorretto da una voce stupenda: quattordici note tra il re sotto il rigo e il do acuto, senza un'incrinatura, senza una macchia.

A Wagner come a Mascheroni, a Donizetti come a Cottrau, all'« Ingegnisco » del Requiem verdiano, come a « Solo per te la mia canzone vola » di Bixio, egli offriva puntualmente il meglio di sé, con una spontaneità e un sincero abbandono che non ammettevano distinzioni di natura critica. A tutto, insomma, Gigli dava un generico slancio vitale e una bellezza di suono che per la sua stessa mirabile uguaglianza finiva per accomunare i generi più disparati, per fondere un poco ogni cosa, senza troppe sottigliezze stilistiche. Dove, in lui, finisse il virtuoso che si misurava con le arie di Haendel e di Scarlatti, e dove

cominciasse, all'altro estremo dell'attività operistica, il posteggiatore schietto (per non dire il precursore degli attuali assi della « musica leggera ») sarebbe difficile stabilire, dal momento che tutto diventava « cosa sua », proprio come il pubblico voleva. Quando le voci sono così ricche di sfavillanti sortilegi, è facile che, poco o tanto, rimangano prigioniere di se stesse.

In tali dorate condizioni, chiedergli di « calarsi » completamente in un personaggio, sarebbe stato chiedergli troppo. (All'illuminazione interiore, alla trasfigurazione totale, come la intendeva Wagner nell'ancora attualissimo saggio *Attori e cantanti*, arrivano più spesso esecutori meno dotati dalla natura). Gigli, perfetto o quasi nelle parti di « mezzo carattere », nell'espressione tenera, affettuosa che gli era in tutto congeniale, pareva meno a suo agio in quel genere drammatico a cui, d'altra parte, lo spingeva la ricchezza dei mezzi, il prodigo fluire del suono. Se ne accorse, tra i primi, una trentina d'anni fa, Andrea Della Corte, quando il cantante andò al Regio di Torino per alcune recite della Manon pucciniana. Ecco qua: « Una bella voce di tenore, schietta, uguale nell'intensità vibrante, proporzionata fra il massimo e il minimo; egli ha un'organizzazione tecnica che gli garantisce la perfetta intonazione e il fraseggio ampio. Tutto ciò dà innanzi tutto un piacere fisico. E in ciò sta sopra tutto il suo prezioso divismo.

L'inflessione patetica, la modulazione toccante, lo scatto violento non gli mancano. Ma per questo aspetto egli non ha progredito. La sua espressione è germinale, è soltanto istintiva, talvolta ingenua come quella d'un esordiente, talvolta rozza, raramente deriva da un'artistica squisitezza. Certi portamenti quasi strascicati, un certo lento cantilenare, ricordano sovente la maniera del cantore popolare che, affascinato dalla commozione sua stessa, modula un'espressione che tanto più risente dello stato immediato della sua anima, quanto meno è vigilata dall'arte, che trascende il reale ».

Ritratto di piccolo formato, ma ben somigliante. Allora, e anche più tardi, quando Gigli pensò di « far drammatico » immettendo nel solco melodico certi piccoli singulti, quei ritmici noduli di pianto esteriore che perdevano via via la loro efficacia, anche per il fatto d'essere troppo ripetuti, magari a sproposito. (Argutamente, riferendosi a un singhiozzo intercalato da Gigli nella frase di Don Alvaro nella Forza del destino « Un sacerdote ne attende all'ara », Giulio Confalonieri scrisse che quello era un modo di spargere panico tra i fidanzati).

Certo, se la volontà bastasse per trasformare in tenore eroico, drammatico, un cantante votato come nessuno all'elegia, alle lacrime furtive, alle pene nascoste, Gigli, con quegli argomenti in gola, avrebbe potuto essere anche l'uomo dell'Otello e del Guglielmo Tell. Ma si trattene sul limite, e fu decisione saggia. Anche perchè la sua parola, di una nitidezza esemplare, era scandita ma non profondamente incisiva; la frase energica era lanciata ma non scolpita; la nota stessa ascendeva in larghe spire ma non aveva risonanza di forte metallo.

E così la sua « recitazione ». Parlasse pure egli di furori o di vendette, di supplizi e di morte, ci si aspettava sempre che Gigli tornasse in sé, e ci dicesse, come lui solo sapeva dirle, dolci storie di mani mansuete, di carezze languide, di visioni paradisiache, di sogni risognati a occhi aperti. Indossasse pure clamidi e giachi, corazze e farsetti, ma qualche lembo di trina, qualche galantissimo nastro sbucava sempre fuori, da una parte o dall'altra. Nemorino disarmato aveva sempre la meglio su Poliuto, nonostante quel gladio massiccio; Des Grieux, col suo spadino, teneva vittoriosamente a bada Manrico e relativo brando.

Gigli era di Recanati, e perciò in qualche elogio funebre è stato chiamato in causa anche Leopardi. Niente da dire, se non per la scelta delle citazioni. L'Infinito, per esempio, lo avremmo lasciato stare.

Meglio era ritagliar fuori questo pensiero dallo Zibaldone: « Sogliono molto lodarsi le voci che si accostano, e questo è un de' principali anzi necessari pregi di un vero buon cantore. Or questa proprietà che non si sa nemmeno esprimere né in che cosa consista, è tutta propria della sola voce [...]. Essa non appartiene dunque al bello, non più di un color dolce che si confà e piace all'occhio per se stesso; o di un sapore, ecc. ».

Un pensiero che porta la data del 21 settembre 1821. E' passato quasi un secolo e mezzo, ed è ancora interamente valido: per i cantanti di Recanati come per quelli d'ogni altro paese.

EUGENIO GARA

Gli anniversari del 1958

Fra le ricorrenze e i giubilei che cadono in questo 1958 ne ricordiamo alcuni per la loro risonanza storica ed artistica.

Nel gennaio del 1608 al Teatro di Corte di Mantova ha luogo la prima rappresentazione della Dafne di Marco da Gagliano; nella stessa città il 28 maggio è rappresentata l'Arianna di Claudio Monteverdi, composta su testo del Rinuccini e di cui purtroppo è giunto a noi solo il celebre, patetico brano del Lamento (« Lasciatemi morire... »). Cinquant'anni più tardi, il 18 giugno 1658, Francesco Cavalli presenta al pubblico di Firenze la sua *Hipermestra*, scritta su

testo di G. A. Moniglia: un passo della Prefazione ascrive al Cavalli la reputazione di « primo compositore d'Italia, particolarmente sopra lo stile drammatico... ».

Un doppio bicentenario collega quindi nella storia dell'opera in musica il 1758 ad oggi: L'Isle de Merlin, ou Le Monde renversé, opera in un atto di C. Gluck, su un libretto di L. Anseaume tratto da un "vaudeville" di A. R. Lesage e d'Orneval e portata sulle scene di Vienna (Schönbrunn) il 3 ottobre 1758, e L'Olimpiade di Traetta, 3 atti su testo di Metastasio, rappresentata a Verona nell'autunno successivo.

Ancor più ricco si presenta il meno lontano 1858: che ha la-

sciato alla rimembranza dei posteri quattro opere, una delle quali, *Jone di Errico Petrella* (data alla Scala il 26 gennaio 1858, 4 atti su testo di G. Peruzzini, da *The Last days of Pompei* di E. Bulwer Lytton) tenne poi il cartellone per parecchi decenni. In Francia intanto venivano applauditi *Le Medecin malgré lui* (Parigi, 15 gennaio 1858, 3 atti da Molière), la prima opera comica di Gounod, e *Orphée aux enfers* (Parigi, Théâtre des Bouffes-Parisiens, 21 ottobre 1858, 2 atti di H. Crémieux e L. Halévy), uno dei lavori più geniali di Offenbach: tanto apprezzato che venne rappresentato con successo e senza interruzione per ben 227 sere. Nello stesso anno, a Weimar, il 31 dicembre, Peter Cornelius affronta il teatro con la sua prima opera *Der Barbier von Bagdad* (2 atti su testo del compositore).

Fra i cinquantenari delle prime rappresentazioni, ricordiamo infine l'Olav Trygvason di Grieg e il Grillo del focolare di Zandonai.

Un bilancio retrospettivo dell'opera lirica in Italia negli stessi anni ci fa sapere che nel 1858, 50 teatri di 43 città italiane rappresentarono complessivamente circa 165 melodrammi di differenti autori: fra i nomi più conosciuti troviamo quelli di Auber, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Mozart, Puccini, Pedrotti, Petrella, L. Ricci, L. Rossi, Rossini e Verdi.

Nel 1908 vennero rappresentate in Italia e all'estero 53 nuove opere italiane (ivi includendo nel numero anche alcune azioni

sceniche, operette, e la prima « rivista » italiana, *Turlupineide* di R. Simoni). Fra gli autori i nomi di R. Bianchi, R. Marenco, V. Pacchierotti, E. Panizza, A. Pedrollo, G. Spezzaferrì e R. Zandonai.

Altre ricorrenze del 1958: il centocinquantenario anniversario della Casa Ricordi, fondata a Milano nel 1808 da Giovanni Ricordi; il centocinquantenario anniversario dell'apertura del Conservatorio di Milano, inaugurato l'8 settembre del 1808 in forma di convitto con 24 allievi gratuiti, sotto la direzione di Bonifacio Asioli — e le feste centenarie dello stesso istituto, concluse il 21 dicembre 1908 con l'apertura della nuova grande sala dei concerti.

Anniversari da ricordare: nascono nel 1658, a Verona, G. Torelli e a Londra, H. Purcell; nel 1808 nasce a Napoli M. Costa. Muoiono nel 1858, a Londra J. B. Cramer e a Vienna A. Diabelli. Nello stesso anno nascono: a Le Mans A. Dolmetsch, a Tramutola Vincenzo Ferroni, a Budapest J. Hubay, a Napoli Ruggero Leoncavallo, a Padova Cesare Pollini, a Lucca Giacomo Puccini, a Mordano (Bologna) Luigi Torchi, a Liegi Eugène Ysaye. Muoiono nel 1908: a New York E. A. Mac Dowell, a Liubinsk Nicola A. Rimski-Korsakov, a Biarritz Pablo de Sarasate.

AL. FER.

Ricordo di Angelo Solerti

Una decisa volontà di rimanere nell'ombra affinché l'argomento trattato potesse manifestarsi in

tutta la sua verità storica, e del caso, estetica, senza che nessuna intromissione venisse a turbare il tranquillo, naturale svolgimento, è, nella sua grandiosa semplicità, non forse l'ultimo insegnamento che potremmo ricavare dall'opera di Angelo Solerti; e dimenticata non sia quella generosa modestia nel presentare in tutta semplicità, quasi timidamente, il proprio lavoro, in modo da distogliere, ma solo l'inesperto, dall'importanza valutativa del laborioso travaglio di studio e preparazione; esaltazione di quei sommi valori di umiltà e devozione che così raramente è dato d'incontrare.

Purtroppo, con la gratitudine che dobbiamo a tanto maestro, ci è occasione di rammarico il constatare come questi nobili sentimenti — non escluso il notevolissimo valore delle ricerche storiche da lui compiute — siano stati finora misconosciuti da molti, non estranei coloro che dall'opera sua hanno attinto per saggi e lavori che altrimenti non avrebbero potuto essere.

Nacque a Savona il 20 settembre 1865. Un volumetto di versi, Alba di Rudello, e un già dimenticato opuscolo, Reate, furono la prima affermazione del giovanissimo: vent'anni appena. Solo una promessa. Gli studi filologici a cui si dedicò, e fin dalla prima giovinezza, dovevano ben presto rivelargli la strada più sicura da percorrere; si laureò — dottore in filologia — all'Università di Torino, mentre la vincita di un concorso gli dava agio di perfezionare a Pisa, gli studi prediletti.

La scarsa remunerazione che gli studiosi d'allora potevano ricava-

re presso gli editori, lo indusse a conservare l'appoggio sicuro che il lavoro d'insegnante gli procurava: dapprima al Liceo di Carmagnola, poi al Galvani di Bologna; fu per qualche tempo addetto alla Biblioteca Marciana di Venezia — la patria dei genitori — e quindi, negli ultimi anni, nominato Provveditore agli Studi ad Aquila e a Massa. Doveva essere questa la sua ultima residenza, e in modo particolare preferita s'egli, con grave disagio, non volle abbandonarla neppure dopo essere stato nominato docente di letteratura italiana all'Università di Bologna: successore alla cattedra del Carducci, di cui fu discepolo e amico carissimo; assiduo frequentatore del ristretto cenacolo che aveva sede presso la libreria Zanichelli sotto gli antichi Pavigliani.

Pubblicò nel 1896 un importante Manuale di metrica classica ad accento ritmico contenente Le Odi di Labindo e Le tragedie di Alessandro de' Pazzi, a cui seguirono alcuni saggi di traduzione dal latino del Sannazaro e dal greco di Museo e Musco; si occupò di questioni dantesche, pubblicando per i tipi del Vallardi tutte le Vite di Dante in un unico volume, e diede a questi studi un particolare contributo con un saggio: La data della Visione Dantesca.

La splendida monografia sulla vita e le opere del Tasso, accrebbe e consolidò la chiara fama di storico, mentre apriva nella vita del Solerti quella parentesi cinquecentesca che doveva condurlo — e la pubblicazione delle Rappresentazioni di poeti del XVI secolo ne costituiva si-

cura premessa — alla ben nota e minuziosa opera di ricerca che, compendiando, potremmo chiamare « Origine e sviluppo della forma rappresentativa nei secoli XVI e XVII ».

Dei moltissimi scritti sull'argomento, dispersi per lo più in riviste varie, rimangono a noi, raccolti in volumi di diversa edizione: Le origini del melodramma, Gli albori del melodramma, Musica e ballo alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Tutto il resto, rintracciabile con difficoltà, è per fortuna conservato nella Civica Biblioteca della città natale, con altri lavori di varia argomentazione: prezioso dono della famiglia Solerti.

La genialità critica e l'acuta fermezza della visione storica — come altri ebbero a dire, non sono, a parer nostro, che due degli elementi, seppure importanti, su cui s'articola il lavoro compiuto dal Solerti, il quale, con felicissima, naturale disposizione, accoppiava a queste doti quelle di una spontanea chiarezza espositiva e d'una sintesi storicistica quale poteva solo derivare da una particolare metodologia, che pur rimanendo inalterata nella severità dei canoni

fondamentali — buona, feconda eredità della scuola del Graf — veniva volta per volta adattandosi all'argomento prescelto. E a questo, aggiungasi, il gusto iconografico, che usò con parsimoniosa perizia per l'illustrazione dei testi, con rare riproduzioni e stampe — non comune cosa ai suoi tempi — unitamente ad una particolare, amorosa accuratezza della parte bibliografica.

Meditava un'imponente opera biografica sui tre maggiori trecentisti e preparava una silloge delle Estravaganti del Petrarca quando il cuore, troppo affaticato dalle lunghe veglie e dal soverchio lavoro più non gli resse. Sono passati cinquant'anni dalla sua morte. Nessuno ha voluto ricordarlo; nemmeno quella sua città natale che, non molti anni or sono, scelto fra i suoi figli migliori, gli aveva dedicato, non lontano dalla vecchia croce dei Cappuccini, una piccola strada, umile e serena: a chi aveva saputo portare in perfetta letizia il grave carico, affinché i nuovi, giovani studiosi — tanto sentitamente auspicati — potessero raccogliergli l'eredità e a loro volta portarlo con minore fatica.

GIUSEPPE PESCIOTTO

La vita musicale in Italia

Milano

L'inizio della Stagione scaligerà

Un Ballo in maschera è tornato alla Scala a distanza di un anno e mezzo appena dall'ultima apparizione, chiamato all'alto onore di inaugurare, nella più ambrosiana delle serate milanesi, la Stagione lirica. Il « melodrammissimo » verdiano è stato oggetto di cure attente ed amorevoli da parte di tutti gli artefici ed interpreti; grazie ad essi le situazioni sceniche e drammatiche che ivi ripercorrono una quasi totale epitome del melodramma romantico hanno fatto mirabilmente riflettere la superiore coerenza artistica dell'opera.

Gianandrea Gavazzeni, che era già stato il pilota della precedente edizione, confermò le sue note qualità di interprete sensibile e attento a quei valori strumentali di cui la partitura verdiana è prodiga.

Alla sua appassionata dedizione ben corrisposero, dal palcoscenico, la versatilità vocale e interpretativa di Maria Meneghini Callas, la profonda intuizione verdiana di Giulietta Simionato, la generosità di Giuseppe Di Stefano, l'impegno accurato di Ettore Bastianini. Il « nuovo allestimento » preparato per l'occasione dalla regista Wallmann e dallo scenografo Benois puntava su una ricostruzione della « Boston 1870 » in cui Verdi, dopo il noto peregrinare impostogli dalla censura, aveva finito per fissare l'azione. Una costruzione di legno, imponente e severa nell'ultimo quadro, mo-

dificato nei precedenti mediante arazzi e pannelli fastosi, era stata suggerita dal concetto che le città americane dell'epoca erano opera di carpentieri e non di muratori.

I collaboratori dello spettacolo ebbero parte generosa dei ripetuti meritati applausi con i quali un pubblico degno del Teatro e della serata (in palco, fra le autorità, c'era il Presidente della Repubblica) espresse il suo gradimento.

È seguito un Lohengrin nel quale per la prima volta si impegnavano con la più italiana e romantica delle opere wagneriane la voce a tutto tondo di Mario del Monaco e l'aggraziato lirismo di Marcella Pobbe. Il risultato artistico non fu pienamente soddisfacente, poichè la distanza fra le personalità rilevate degli interpreti e la natura dei personaggi affrontati non fu colmata; ma non bisogna negare un'alta lode all'intento nobilissimo di ripristinare una tradizione gloriosa — quella degli interpreti italiani del teatro wagneriano — che negli ultimi tempi era quasi scomparsa. L'orchestra obbediva alla disciplinata bacchetta di Antonino Votto. Buona l'interpretazione di Elena Nicolai e di Anselmo Colzani, nelle vesti dei « cattivi » Ortruda e Federico. La regia, di indirizzo tradizionale, era di Mario Frigerio; le scene di George Wakhewitch.

Novità concertistiche: Domenico Scarlatti

Alcune novità presentate al pubblico milanese in questo inizio di

stagione portano la firma, gloriosa ma vetusta, di Domenico Scarlatti, del quale le Società concertistiche che dispongono di un complesso da camera, per onorarne il genio vivo e trionfante a duecento anni dalla morte, hanno presentato alcune composizioni vocali adatte al proprio organico.

Ha incominciato l'Angelicum, il quale nella serata inaugurale della propria stagione ha offerto, in esecuzione da concerto, uno degli sconosciuti melodrammi, la *Tetide in Sciro* composta e rappresentata a Roma nel 1712 quando il musicista non contava che 27 anni. Essa è un seguito di splendide arie, di varietà stilistica e vocale sorprendente; una conoscenza lieta, da inserire nell'album del nostro Settecento, già così pieno di pagine preziose.

La letizia dell'incontro è stata accresciuta dalla cura posta nella esecuzione, vigilata dal direttore Aladar Janes. Fra i solisti di canto emerse, per doti vocali e appropriatezza di espressione, il soprano Luciana Pio Fumagalli.

Anche i Pomeriggi musicali inaugurarono la loro Stagione con un programma settecentesco in cui, dopo aver diretto non note ed interessanti composizioni di A. Scarlatti, G. Gabrieli e Vivaldi, Ettore Gracis dedicò la seconda parte ad una *Serenata a 4 voci* di Domenico Scarlatti: lavoro d'occasione, nello spirito encomiastico e nella lettera celebrativa consueta alle composizioni per compleanni di cui la letteratura dell'epoca abbonda. Questa *Serenata* non è stata una conoscenza felice. Le arie erano convenzionali e anche brutte, e l'esecuzione da parte dei cantanti (se si eccettui la raffinata e puntualmente presente intelligenza vocale di Irma Bozzi Lucca) difettava gravemente di stile.

Contemporanei

Altre novità: all'Angelicum Carlo Franci diresse 8 *Variazioni* su un tema di Josquin *Des Près* del compositore irlandese John Ruddy. Assai modestamente, il cosiddetto tema di Josquin si riduce alle otto note che compongono il tenor della messa « Hercules dux Ferrariæ ». Su un così esile e non impegnativo paradigma il Ruddy si è lanciato in abili e piacevoli variazioni alle quali si può fare l'appunto di una intenzione fin troppo scoperta di mirare all'effetto. Il lunedì successivo, Bruno Maderna, che è venuto sempre più assumendo la posizione animatrice del divulgatore della dodecafonia italiana, dopo due rare quanto preziose pagine di Mozart, e prima del tandem Stravinski (*La Berceuse du chat* nell'edizione originale per voce e tre clarinetti) - Webern (i lucidissimi 5 *Pezzi op. 10*), ci ha fatto ascoltare una *Elegia per 19 strumenti e una voce* del vivace e intelligente Nicolò Castiglioni. La composizione sviluppa coerentemente quei principi di estrema rigosità seriale cui il Castiglioni ha aderito fin dai suoi primi passi; il suo dominio della scrittura si è ora fatto assai esperto anche se ci rimane ancora oscura la concretezza estetica dei risultati. Infine, nella serata che inaugurava la 10ª Stagione dell'Ente Concerti del Politecnico, Alberto Zedda ha diretto in prima esecuzione assoluta un *Concerto* per pianoforte e orchestra di Giulio Confalonieri, con il contributo dell'Autore nelle vesti del solista. Il lavoro, di diatonica eleganza, conferma le predilezioni del musicista per i mondi del sorvegliato buon gusto; la grazia ciarliera e cordiale dell'eloquio non forza mai le dimensioni espressive della composizione, che scorre piacevolmente fino alla sua conclusione.

RICCARDO ALLORTO

Sala Ricordi

La serie dei concerti della Sala Ricordi, apertasi con la manifestazione di omaggio a Casella, di cui già si è detto, è proseguita con un concerto, articolato secondo una formula singolare, che allineava, sotto l'insegna di un titolo suggestivo, « Musicisti e poeti », arie di diverse epoche (da Scarlatti, a Pergolesi, a Bellini) con altre contemporanee (da Ravel a Malipiero, a Ghedini, a Pizzetti, a Bettarini), con dizioni poetiche di versi (Corazzini, Ungaretti, Montale, Pascoli) arricchite dai commenti musicali di Luciano Bettarini. Maria Luisa Zeri, cantante e dictrice, ha dimostrato di potere affrontare con la stessa vivacità e con la stessa autorevolezza i due diversi compiti, rivelando mezzi vocali di singolare rilievo ed in più una matura ed intelligente personalità interpretativa. Da parte sua Luciano Bettarini è stato un accompagnatore attento ed incisivo, al pianoforte; sul finire del concerto, presentandosi come compositore, si è fatto apprezzare come personalità colta e sensibile. Entrambi sono stati assai festeggiati dal pubblico accorso alla Sala Ricordi.

Il concerto successivo è stato invece dedicato ad Edward Grieg; l'occasione va ricercata nel cinquantesimo anniversario della morte del musicista, anniversario che cadeva proprio nel 1956. Il soprano Luciana Pio Fumagalli ha interpretato vari *Lieder*, proponendoli con grazia ed eleganza; i Pezzi lirici per pianoforte sono stati eseguiti da Antonio Beltrami che ne ha messo in evidenza le inflessioni romantiche; infine lo stesso Beltrami si è accompagnato al violinista Cesare Ferraresi in una vivacissima esecuzione della *Sonata in do min. op. 45* per violino e pianoforte. Tutti gli interpreti hanno ottenuto caldi consensi alla fine delle singole esecuzioni.

Pianisti

Tra i concerti dell'A.R.C. merita un particolare rilievo quello dedicato ai Concerti per uno e più pianoforti e orchestra di Bach, che ha dato modo ad una ristretta schiera di giovani pianisti di palesare le loro singolari doti ed in particolare a Claudio Abbado di dimostrarsi, inoltre, direttore d'orchestra attento e vivacemente sicuro del fatto suo. L'Orchestra d'archi di Milano, guidata dunque dal giovane direttore-pianista, ha validamente sostenuto le varie esecuzioni; i pianisti che erano, oltre all'Abbado, Bruno Canino, Antonio Ballista, Mario Minola, hanno sorpreso pubblico e critica per la vitalità delle esecuzioni, ottenendo larghi consensi, veramente meritati.

Per non parlare del duo Gold-Fizdale, di Rubinstein e di altri interpreti già ben noti, passiamo subito ad un altro singolare concerto dell'A.R.C.: quello del giovanissimo pianista Maurizio Pollini, di cui si parla da qualche tempo come di un'autentica rivelazione. È il caso di dire che il Pollini ha confermato la validità di queste voci, affrontando con grande autorità un programma spaziente da Beethoven a Stravinski. Certamente le cronache musicali dei prossimi anni avranno frequenti occasioni per trattare di questo nuovo validissimo strumentista.

Ai Pomeriggi Musicali una non meno eccezionale manifestazione: l'esecuzione di tre Concerti per pianoforte e orchestra (Haydn, Mozart, Schumann) da parte di Arturo Benedetti Michelangeli, accompagnato dall'orchestra stabile dell'Ente, diretta da Ettore Gracis.

Alla Società del Quartetto prosegue intanto l'attività concertistica, tenuta sempre su un piano di eccezionale autorevolezza; bastino i no-

mi degli interpreti cui sono stati affidati tre recenti concerti: Teresa Berganza, Quartetto Italiano, Gaspar Cassadó.

MEMO ZAMBRINI

Concerti in breve

Per la serata d'apertura della stagione concertistica, la Polifonica Ambrosiana — come di consueto guidata dall'alacre Don Biella — predispose un programma di carattere eccezionale, luccicante le forme musicali sacre dell'alto Medioevo, dal canto strettamente religioso, alle espressioni monodiche extraliturghiche, su su fino al dramma liturgico, esemplato da un superbo *Planctus Mariae*.

Programma raffinato e di alto interesse culturale anche al secondo concerto offerto dalla medesima istituzione; programma allineante, nella prima parte diretta dall'appassionato Don Biella, scelti canti epici e conviviali dei secoli IX e X, preziose testimonianze del periodo trobadorico, dell'arte troviera (tra queste il *Jeu de Robin et Marion* di Adam de la Halle); accogliente nella seconda, realizzata dal vivace Gianfranco Spinelli, il vivaldiano *Concerto in sol minore* per archi ed il *Concerto in do minore* per cembalo e archi di Platti, solista volenteroso Ugo Amadei.

Nella Basilica di Santa Maria alla Scala, per il Centro Culturale San Fedele, concerto totalmente perosiano: vi figuravano tre mottetti per coro a sei voci e la tripartita *Passione di Cristo*, sempre ispirata, sempre sorretta da un affettuoso palpito religioso, ancorché oltremodo indicativa della natura essenzialmente lirica dell'autore. Interpreti espressivi, sotto l'accorta guida di Mons. Domenico Bartolucci, i solisti Piero Guelfi, Otello Borgonovo, Enzo Feliciati, Alfredo Nobile, nonché l'orchestra e il coro di Milano della RAI.

Due gemme dei monteverdiani stili madrigalesco-rappresentativo e monodico accompagnato, *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e il *Lamento d'Arianna*, arricchivano il programma realizzato dall'Istituto Leone XIII, dalla compagnia dei Commedianti in musica. Ancora Monteverdi era presente con quattro canzonette, eseguite nell'edizione di G. F. Malipiero; completavano la serata due documenti dell'intermezzo settecentesco: *Rimario e Grillantea* di Hasse e *Piccola Arlecchinata* di Salieri, presentati nelle revisioni di Franco Gallini e Sergio Massaron. Concertatore e direttore sagace lo stesso Massaron, efficacemente assecondato dai cantanti Bianca Maria Casoni, Ermanna d'Ettore, Amilcare Blaffard e Giuseppe Zecchillo. Appropriate le scene; suadente la regia di Emilio Bruzzo.

Per l'Associazione Giovanile Musicale, l'Orchestra di Praga ha interpretato al Lirico l'ouverture delle mozartiane *Nozze di Figaro* e la 8ª *Sinfonia* di Beethoven, riscuotendo l'unanime plauso dei giovani ascoltatori. Ha commentato il programma Federico Mompellio.

Sempre per l'Agimus è stata inaugurata nella Sala del Conservatorio la serie dei Venerdì Musicali Italiani offerti dalla Cassa Nazionale Assistenza Musicisti. In programma composizioni pianistiche — riprodotte dal promettente Aldo Calamosca — e vocali, affidate al canto del duo Valeria e Cecilia Marchesi, puntualmente accompagnato al pianoforte da Roberto Goitre.

All'Ambrosianum concerti del soprano Angelina Arena (collaboratore pianistico Alberto Soresina), del violinista Theo Olaf e della violinista Margit Spirk, fattasi ammirare in un impegnativo programma.

Non meno intensa ed interessante l'attività cameristica svolta in altre sedi cittadine: dal Lirico, dove per la Gioventù Musicale si sono prodotti il violinista Julian Olewsky e il pianista Agostino Orizio, al Conservatorio coi *recitals* del pianista Daniel Kunin e, ancora, del violinista Olewsky; dal Teatro del Popolo (apprezzata la cantante Anahi; applauditissimo Andres Segovia) al Lyceum e alla Sala Leone XIII.

Il circolo della Stampa ha dedicato un concerto a musiche da camera di F. P. Neglia nel 25° anniversario della scomparsa del maestro siciliano, la cui opera è stata rievocata da Giulio Confalonieri. Successivamente, nella medesima sala, ha riscosso consensi il pianista Giovanni Dell'Agnola, interprete, tra l'altro, di moderne pagine di Casella e G. F. Malipiero.

Necrologi

Il 1° dicembre è deceduto nella sua abitazione milanese il maestro Paolo Delachi. Aveva 83 anni, essendo nato a Novi Ligure il 16 febbraio 1874.

Per lunghi anni apprezzatissimo insegnante di teoria e solfeggio al Conservatorio di Milano — ove aveva studiato sotto la guida di Coronaro, Saladino e Catalani —, fu professore di armonia, contrappunto e fuga alla Scuola Musicale di Milano, della quale nel 1942 assunse anche la direzione.

Numerosi i musicisti formati alla sua scuola, non pochi tra essi quelli pervenuti a notorietà.

Didatta di raro valore, lascia pubblicazioni teoriche (corsi di solfeggio, di armonia, ecc.) tenute in alta considerazione. Come compositore coltivò il genere cameristico, dettando liriche, pezzi per pianoforte (*Preludio e fuga*, *Preludi in forma di canone*, ecc.) — alcuni dedicati all'infanzia —, una *Sonata appas-*

sionata per violino e pianoforte, e altro.

Si è spenta a Milano all'età di 74 anni la cantante modenese Carmen Toschi Carpi. Soprano di singolari qualità vocali e sceniche, applauditissima anche sulle scene straniere, si distinse particolarmente nell'interpretazione di opere pucciniane oltre che di Giordano e di Cilea. Cantò sovente accanto a Beniamino Gigli.

Roma

Prime esecuzioni

Una prima novità della stagione, almeno per Roma, si è avuta nei Concerti dell'Accademia di S. Cecilia all'Argentina con la esecuzione del *Concerto* per viola e orchestra da camera di Paul Hindemith. Composizione questa che al contrario dell'*Agon* di Stravinski di cui si è già parlato, appartiene invece al primo periodo hindemithiano, a quello del sapiente ma crudo artigiano teso tutto a ridurre il suono e la forma a puri fenomeni tecnici distaccati e quasi estranei ad ogni emotività. Il suono per il suono, la forma per la forma ed una sottile crudeltà nello studio teso ad eliminare qualsiasi riflesso di sentimento. E' lo squallore del primo dopoguerra, del periodo della produzione di Hindemith che fu chiamato del "cemento armato". Eppure e malgrado tutto appaiono sia pure fugacissimi i segni di un disgelo che si attuerà negli anni venturi: quando Hindemith puntando ancora sul suo formidabile mestiere riuscirà però a dare un contenuto più profondo, più umano, direi più musicale, alle sue composizioni.

Sempre all'Argentina è stata presentata in prima esecuzione la 2° *Sinfonia* del M° Ottavio Ziino. Quattro tempi condotti con indubbia sapienza di strumentatore (e

non potrebbe essere altrimenti data l'intensa attività svolta dall'autore come direttore d'orchestra) che pone a ragione veduta difficoltà talora estreme per i solisti.

La materia musicale di questa sinfonia appartiene, in quanto a linguaggio, a talune caratteristiche movenze di quello pizzettiano ed in quanto a costruzione si rifà a taluni aspetti del forte mestiere hindemithiano. In quanto ad armonia tiene conto delle più moderne e spericolate esperienze senza peraltro legarsi ad esclusivi e particolari formulari.

Dei quattro tempi ci sembra che l'Andante sia quello di carattere più delineato e di più ricco significato: almeno dal punto di vista della ricerca espressiva.

Un concerto di particolarissimo interesse è stato quello offerto dalla Radio Televisione Italiana nel quadro della stagione dell'Accademia Filarmonica Romana e intitolato *I compositori moderni e il jazz*. Direttore il M° Bruno Maderna.

I pezzi eseguiti volevano indicare come e in quale misura i compositori moderni si fossero accostati al Jazz con speciale riguardo all'impiego di particolari strumenti secondo una particolare tecnica.

A parte le tre pagine di Stravinski (*Ebony Concerto*, *Tango e Scherzo alla russa*) nelle quali il talento del musicista si sbizzarrisce a suo modo senza ricalcare di proposito modelli già noti, quelle di Milhaud (*Trois Rag Caprices*) e quella di Copland (il cinematografico *El Salon Mexico*) non offrono certo motivi di particolare interesse e semmai rappresentano un grado di svirilizzazione delle forze del jazz.

Una trascrizione di Casella da Berlin, del resto già nota, non offre motivi di sorpresa né può dirsi che rappresenti un accostamento sufficientemente indicativo rispetto a quella particolare tecnica ed anche a quel particolare spirito.

I pezzi più interessanti dal punto di vista di un accostamento di musi-

cisti moderni al jazz erano quelli di Bruno Maderna e di Luciano Berio, entrambi in prima esecuzione assoluta. Ma se Berio ha fatto un ricalco più o meno vivo di quella particolarissima forma così ricca di colore e di imprevisti sia pure diluito specie rispetto alla dinamica ritmica, Maderna ce ne ha offerto una versione addirittura alla Webern. Piccoli suoni balbettanti, strappi, vuoti con i quali si voleva forse portare il sincopato oltre i limiti del surrealismo ma che con la tecnica del jazz così ricca di impennate, di innesti di parti, di svolte ritmiche ma così discorsiva nella sua trasognata continuità di idee melodiche in continuo sviluppo e variazione, non ha certo nulla a che fare.

Semmai è un tentativo di "piazze" anche qui qualche "serie" dodecafonica. Con i risultati che ognuno può immaginare. Giacché non è possibile pensare ad un connubio tra una formula rigida prestabilita e il trionfo della improvvisazione. Povero jazz! Eppure c'era una quantità di gente che si spalava le mani ad applaudire.

All'Accademia di S. Cecilia

Per l'Accademia di S. Cecilia Sergio Celibidache e John Barbirolli hanno diretto due concerti ciascuno. Partiti da posizioni opposte sono giunti agli stessi risultati: perfezione formale, rigidità sostanziale. L'uno guidato da un concetto filosofico, l'altro da un valore puramente tecnico. Nell'uno e nell'altro è mancato il lievito di una sincera e spontanea emozione. E, curioso, proprio in due pagine di Wagner.

Barbirolli nel suo secondo concerto ha presentato in esecuzione perfetta una novità di Dante Alderighi: *Omaggi*, composti di una *Ouverture* (a Bach), di una *Sarabanda* (a Lulli) e di un *Finale* (a Vivaldi). L'interesse di questa novità risiede nella sincerità del discorso musicale e

nella chiarezza della scrittura certamente sapiente ma viva e spigliata. Ed anche nel fatto che Alderighi in queste sue pagine dedicatorie non si lascia prendere la mano dalla ovvia possibilità di una trascrizione-ricale. Di Bach, di Lulli, di Vivaldi c'è l'omaggio al contrappunto del primo, al violinismo del secondo e alla estrosità del terzo. Oltre questi riferimenti non c'è che la spontaneità di un discorso musicale condotto con bravura e assoluto buon gusto.

Nella stessa sede e ad una settimana di distanza, prima esecuzione del 4° Concerto per orchestra d'archi, di Goffredo Petrassi. Si è creduto scoprire in questo lavoro l'impiego sempre più preponderante della serie dodecafonica; cosa questa che poteva costituire un punto di vantaggio per i dodecafonici. Tuttavia se in questo lavoro, di quella tecnica, c'è la sua brava parte, il suo impiego non nasce da un programma né rappresenta un saltataggio per condurre avanti il discorso; non è né esclusivo né determinante. Fa parte di una scrittura essenziale che non ammette eccessi formali o sonori: rivela uno stato d'animo teso, traslucido, quasi restio a rivelarsi. E la ricerca del linguaggio è al di sopra e al di fuori dei facili canoni e si concreta solo in una tensione espressiva sospesa ai limiti del suono. Le formule moderne, mi pare, non sono fine a se stesse e la personalità di Petrassi si afferma con una sostanza non sempre presente nei lavori del periodo produttivo di mezzo.

Con un concerto in Campidoglio ha iniziato la sua attività una nuova Associazione Musicale: quella Romana G. S. Bach che perfeziona completa e dà uno stato civile alla fervida attività artistica, e specie musicale, svolta in questi ultimi anni dalla Biblioteca Germanica. Essa svolgerà regolari stagioni con-

certistiche, nei cui programmi figureranno, oltre a quelle di Bach, musiche tedesche e italiane del Sei e Settecento.

Hans Werner Henze, l'autore di *Boulevard Solitude*, concentra la sua attività e la sua predilezione sulla sua opera *König Hirsch*. L'ha riadattata e sarà trasmessa in lingua italiana dalla Radio italiana.

FERNANDO L. LUNGHI

Napoli

L'inaugurazione della Stagione lirica

Bene ha fatto l'Ente Autonomo Teatro S. Carlo a riproporre all'attenzione degli ascoltatori, per l'apertura della Stagione lirica 1957-58, il *Nerone* di Arrigo Boito: un'opera della quale il meno che si possa dire è che testimonia di ambizioni alte e coscientemente sostenute.

La «materia» del *Nerone* è certamente smisurata: sullo sfondo, ben prossimo e drammaticamente incombente, di una lotta di religioni implicante due concezioni del mondo totalmente antitetiche, vive e torbidamente s'incarna il dramma, per sé stesso complesso e assorbente, del singolare protagonista, contrappuntato da figure o da gruppi (Simon Mago, Asteria, la plebe romana) ben significanti nella loro apparente complementarità. E non parliamo di quelle di Fanuèl e di Rubria, psicologicamente assai meno problematiche, più «umane» e però assai più facili da trattare.

Lo spettacolo inaugurale della Stagione del S. Carlo si è tenuto al livello delle migliori tradizioni del Teatro. Per la parte musicale, l'Ente si era affidato al cosciente entusiasmo di un Franco Capuana, l'illustre direttore che con questa meritoria fatica è ritornato sul podio

napoletano dopo anni di assenza, e che ha impresso un ritmo serrato e unitario a tutto lo spettacolo, conferendogli il timbro nobilmente sostenuto che di pieno diritto gli compete. Il Capuana ha avuto a disposizione un palcoscenico musicale assolutamente di prim'ordine, dal Picchi (splendidamente provveduto di vocali possibilità) alla De Cavalieri, dal Petri (*Simon Mago*) al Guelfi, inaspettatamente morbido e plastico Fanuèl, alla Lazzarini, al Mazzoli, al De Palma, al Clabassi, alla Escalar, alla Di Stasio, sino alla Borrelli e a tutti gli altri. Il coro istruito da Lauro, rinvigorito dalla recente trasfusione di voci giovani e fresche, ha cantato squillante, compatto, preciso. Anche la orchestra — comprendendovi i numerosi strumenti di palcoscenico ottimamente guidati dal Campese — ha funzionato a dovere. Le scene di Cristini erano in tutto degne della ariosa e solida fantasia, e della ormai consolidata esperienza, di tanto scenografo. Herbert Graf e i suoi aiutanti han composto una regia ordinatamente spettacolare, pittorica (grazie anche ai bei costumi ideati da Adriana Muoio) e abbastanza aderente alle didascalie, come oggi non usa quasi più.

In attesa della donizettiana Linda, registriamo una felicissima reincarnazione del *Trovatore*. La fiammeggiante opera verdiana ha ancora una volta trionfato sulle scene san-carliane: un'aura autentica ha circolato fra il palcoscenico e l'orchestra, in particolare fra i solisti di canto (Antonietta Stella, Fedora Barbieri, Mario Filippeschi, Aldo Protti, Plinio Clabassi) e il direttore Franco Capuana. Ammiratissime le vecchie (e le nuove, un paio di quadri) scene di Cristini, che a Verdi sarebbero certamente piaciute. La regia recava la firma autorevole di un Herbert Graf.

Sibelius, Dallapiccola, Zafred, Hallfjer nei concerti del mese

Dei concerti dell'Accademia Napoletana (che si susseguono a ritmo precisissimo, una ed anche due volte per settimana), citeremo quelli del Quartetto di Helsinki, quello dell'Orchestra di Praga, quello del pianista Perticaroli, e infine quello del Gruppo Strumentale indigeno, che giusto in questa stagione festeggia i dieci anni della propria laboriosa e (tutto sommato) virtuosa esistenza, sotto la guida entusiasta di quell'umile e ardente sacerdote della musica che è il violinista Luigi Schinina. Gli ospiti finlandesi ci fecero conoscere il *Quartetto in re minore op. 56 (Voces intimae)* di Sibelius, il venerando musicista mancato ai vivi or è pochissimo. Il *Quartetto in parola*, che non conoscevo, talora si dilunga (per es. nell'*Allegretto*) sensibilmente più del necessario. Ciò dipenderà forse dal bisogno di riempire le lunghissime serate del Nord; comunque, a parte la signorilità e l'agiatazza della condotta, quasi sempre secondante la nobiltà del classico mezzo impiegato, da questo lavoro promana un senso di intimità, di calore cui non si resta indifferenti. Ammirabile l'esecuzione dei finlandesi. Un assai vivo successo ha colto, in un programma ambizioso, il giovane pianista Sergio Perticaroli, «Premio Busoni»; che tra l'altro ha eseguito la *Sonatina canonica in mi bemolle maggiore su temi di Paganini*, di Luigi Dallapiccola. I temi assunti dal musicista istriano sono trattati con un tocco, con una delicatezza, con una sapienza, con una eleganza pressoché commovente nella, e per la loro asciutta, preziosa e tuttavia discretissima raffinatezza. Per finire sull'Accademia, accenneremo all'esecuzione del *Trio* (1946) per pianoforte, violino e violoncello di Zafred. Di Zafred ammiriamo fervidamente la laboriosità, e pa-

recchi dei risultati raggiunti, attraverso uno strenuo lavoro, in questi ultimi anni. Il *Trio 1946*, generico nonostante una volenterosa trovata ritmica nel secondo tempo, ha avuto l'aria di farci considerare la modestia della quota di partenza, rispetto ai risultati (alcuni consacrati da riconoscimenti solenni) maturati in seguito. Un intento didascalico forse: e come tale pienamente conseguito.

Dopo la stagione sinfonica del S. Carlo, anche quella della Scarlatti-RaiTv è stata quest'anno inaugurata da Arturo Benedetti-Michelangeli, le cui interpretazioni costituiscono sempre più una lezione, anche e soprattutto per la « moralità » in esse implicita. All'ascoltatore avvertito non sfugge certo la serrata, diuturna lotta dell'interprete con la materia: lotta signorilmente dissimulata, che anzi si risolve in un instancabile (e sempre ammirevole) processo di semplificazione, di riduzione del testo alla sua essenziale nudità mercè la progressiva eliminazione di ogni pur piccola particella di peso estraneo. In programma: il *Concerto in sol maggiore* di Haydn e il *Concerto in do maggiore K. 503* di Mozart. Sul podio, l'ottimo Franco Caracciolo.

Ernest Halfter, unico allievo di Manuel de Falla e autore di una fortunata (e a suo tempo promettentissima) *Sinfonietta*, ci ha fatto ascoltare alcune sue composizioni (una suite dal balletto *Sonatina* e alcune *Canzoni* popolareggianti, benissimo interpretate dal mezzosoprano Teresa Berganza) che non ci hanno entusiasmato, ancorché si giovino di una scrittura sciolta e signorile: la personalità del Maestro è troppo incombente per lasciare apprezzare quella dell'Allievo.

Gli ultimi concerti della Scarlatti sono stati diretti rispettivamente da Frieder Weissmann, un musicista di sicura autorità ed esperienza che il pubblico napoletano ha applaudito

per la prima volta (nonostante il programma in parte infelice, per la presenza della interminabile e inutilmente wagneriana *Notte trasfigurata* di Schönberg, e della modestamente pregevole *Serenata* di Nowák), e da Dean Dixon, il direttore negro che con tanta felicità e agevolezza s'è inserito in una tradizione interpretativa non certo congeniale alla sua razza naturalmente incline — costi quel che costi — alla esaltazione del ritmo. Il Dixon, applauditissimo nella beethoveniana *4ª Sinfonia* (trattata con tocco rispettosamente domestico) ha presentato, in prima italiana, una novità di Werner Egk: *Le tentazioni di S. Antonio*, per mezzosoprano (applaudita solista Luisa Ribacchi) e orchestra. Disgraziatamente, non abbiamo potuto ascoltare questa partitura, interessante almeno per la notorietà dell'autore, applaudito l'estate scorsa a Venezia.

Non chiuderemo il bilancio del mese, senza avere almeno accennato al concerto celebrativo (nel primo centenario della nascita) di Camillo De Nardis, l'illustre musicista morto pochissimi anni fa; del quale ancora oggi le vecchie *Scene abruzzesi* (interpretate con convinzione da Pietro Argento) diffondono intorno un profumo genuino, come di erbe aromatiche appena colte.

GIACOMO SAPONARO

Bologna

Il Canto del Cigno di Luciano Chailly

Nell'epoca presente, per le circostanze a tutti note di carattere spirituale e anche economico, non sono possibili, riguardo al teatro in musica, altro che esperienze e tentativi per giungere a trovare una cifra che, senza romperla del tutto con la vera e autentica tradizione, risponda anche alle esigenze dell'anima

contemporanea. Problema arduo, alla soluzione del quale non soccorrono né audacie spavalde, né debolezze nostalgiche, né compromessi vili. Intanto ci sembra opportuna umiltà quella di avvicinarsi alla prova, specie da parte di giovani compositori, con opere in un atto, che gravano con minor peso di responsabilità e per le quali anche il solo... peccato in un atto richiama una più blanda condanna. E la Casa Ricordi, forse anche a questo scopo, ha bandito opportunamente un concorso per un'opera in un atto solo. A Bologna, nella presente stagione, sono state offerte, al Teatro Comunale, tre opere in un atto: *La Guerra* di Renzo Rossellini, *Allamistakeo* di Giulio Viozzi e *Il Canto del cigno* di Luciano Chailly.

Siccome le due prime opere erano già state collaudate favorevolmente in altri teatri e l'opera di Chailly era in prima assoluta, su questa vogliamo qui intrattenerci, anche perché, ad onta della sua forma antitradizionale, ha trovato subito il consenso universale. Noi stessi l'abbiamo ascoltata e vi abbiamo subito osservato una visione originale e una mano maestra nel realizzarla.

Chailly, giovane musicista ferrarese ben ferrato culturalmente essendo laureato in lettere con tesi musicale e allievo di composizione di Righini, di Renzo Bossi e di Hindemith, ci era noto per altri lavori teatrali: *Ferrovia sopraelevata*, rappresentata felicemente al Teatro delle Novità di Bergamo e *Una domanda di matrimonio*, inscenata alla Scala recentemente con lusinghiero successo.

Questo *Canto del cigno* forma, con *Una domanda di matrimonio*, un dittico essendo ambedue tratte da opere drammatiche di Cecov. L'ultima opera è ispirata a quel monologo cecoviano, che fu il cavallo di battaglia del nostro compianto attore Memo Benassi. Si tratta di un vecchio attore, che, ubriaco, si trova al buio in un palcoscenico di provincia dopo una recita, ed è agitato da incubi e allucinazioni, sentendo prossima la fine della sua carriera. Si incontra col vecchio suggeritore, che egli scambia per un fantasma. Questi lo conforta e lo consiglia a ritornare a casa per riposarsi, ma il vecchio attore non vuole tornare a casa, dove egli è solo "come il vento della steppa".

26 novembre 1957 TEATRO COMUNALE / BOLOGNA

1ª rapp. assoluta

IL CANTO DEL CIGNO. Scena lirica dallo « Studio drammatico » di Anton Cecov. Parole e musica di Luciano Chailly. Edizione Ricordi / Milano

Personaggi e interpreti

Vassilievic Svietlovidov Franco Calabrese
Nikita Ivanyc Franco Ricciardi
Voce interna di donna Edda Vincenzi

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Armando La Rosa Parodi

Regia di Sandro Bolchi
Scene: Sormani / Milano
Costumi: Cerratelli

e racconta all'umile suggeritore le tristi vicende della sua vita; il fallimento del suo amore per una donna meravigliosa e la decadenza della sua arte, risolta nel nulla. Infine, in un momento di esaltazione lirica, vuol ritentare la resistenza del suo talento, declamando due brani di Shakespeare, uno dal *Re Lear* e l'altro dall'*Otello*. Il suggeritore si commuove e scoppia in lacrime nel vedere la tormentosa illusione del vecchio artista "sull'orlo della fossa". L'artista comprende e, rassegnato, si allontana con il vecchio amico dicendo: "La nostra canzone è già finita: ma non bisogna piangere".

Come si vede, nel breve episodio non v'è azione vera e propria e il contenuto drammatico è tutto interiore. Lo Chailly, che ha steso, lui stesso, il libretto con versi liberi onde seguire la mobilità dei sentimenti, ha soccorso la inevitabile staticità con cori interni, con una voce lontana di donna, quando il vecchio rievoca un suo antico amore e con la varietà del dialogo col vecchio suggeritore. Quanto alla musica, invece di cadere nel solito melodrammismo di frusta risonanza e di abbandonarsi a grandi costruzioni sinfoniche, essa si limita, discreta ma precisamente indicativa, a seguire il declamato del vecchio attore in tutte le pieghe della sua espressione, che va da un sillabismo drammatico a momenti di maggiore ariosità, servendosi di incisi ritmici, di timbri evocativi, di trovate armoniche aderenti allo stato d'animo del personaggio e sfuggendo ad ogni compiacenza di mestiere e ad ogni velleità edonistica. L'atto corre rapidamente, anche per l'ascoltatore che non prova alcuna stanchezza, perché teso all'espressività del declamato e allo svariare dei timbri. Il musicista forse ha reso omaggio allo stesso Cecov che disse una volta: "La brevità è sorella del genio". Ed era anche consapevole che, per un rapidissimo atto quello stile di declamato e quel quasi "puntilli-

simo" orchestrale potevano raggiungere il loro effetto estetico, ma in un'opera, ad esempio, di tre atti, avrebbero potuto ingenerare monotonia e superficiale livellamento di atmosfere. Ecco invece che nel rapido scorrere dell'atto unico, senza grandi voli, ma con un fine gusto moderno, senza sovrabbondanze melodiche, il declamato drammatico del protagonista si svolge con naturalezza ed è intensificato da incisi strumentali di vario, ricco e nuovo timbro, e solo si distende alquanto, al momento dell'ultima declamazione — "il canto del cigno" — di alcuni versi del *Re Lear* e dell'*Otello* shakespeariano, e anche al principio col coro interno, che fa udire una popolare canzone ucraina: "portavo ad un fanciullo un mazzetto di fiori - i fiori erano tutti in boccio, eppure già appassivano"; canzone che si riode alla fine, quando, mentre il vecchio attore e il vecchio suggeritore si allontanano, un organo di Barberia accenna, in triste ritmo, il tema del coro iniziale.

Ecco dunque un quadro — non diciamo nemmeno una operina — che conserva l'amara ironia cecoviana e che rivela, nel giovane musicista, spirito sensibile, originalità di vedute e una preparazione che gli permette di fare uso sobrio e intelligente dei propri mezzi espressivi.

Secondo noi c'è molto da aspettare da questo giovane musicista di appena 37 anni. Se egli, pur mantenendosi indipendente e moderno, non si lega ad alcun sistema o stiléma, dando via libera alla sua intuizione artistica e alla sua varietà espressiva, potrà offrire, in pieno, le prove della sua possibilità musico-teatrale con la grande opera in quattro atti cui egli, sappiamo, sta lavorando: *La Riva delle Sirti*, che Renato Prinzhofer ha tratto dal romanzo omonimo di Julien Gracq. Glielo auguriamo.

ADELMO DAMERINI

Torino

La stagione lirica autunnale. La stagione lirica autunnale dell'Ente Autonomo Teatro Regio ha vissuto esattamente ventisette giorni e mentre il pubblico incominciava ad affluire in modo soddisfacente essa terminava. Con una dozzina di rappresentazioni in totale — dedicate al Turco in Italia, al *Rigoletto*, a tre opere in un atto (*Rita* di Donizetti, *Le Furie* di Arlecchino di Lualdi, *Amelia al ballo* di Menotti), a *Manon* di Massenet ed infine alla *Bohème* di Puccini le risorse liriche torinesi di un semestre si sono esaurite. Ventidue anni fa il teatro Regio di Torino fu distrutto da un incendio e da allora i più ritengono, giustamente o ingiustamente, di esser privati della stagione d'opera: infatti un pubblico da teatro d'opera nel senso spettacolare non si è più visto in questo ventennio; o per esser più esatti si potrebbe immaginarlo osservando una volta all'anno il gran numero di ascoltatori che si dà convegno alla serata inaugurale della stagione sinfonica della Rai, all'Auditorium. Aggiungiamo che della non incoraggiante situazione del teatro musicale torinese si serve l'Amministrazione comunale per procrastinare con puerili scuse la pluripromessa ricostruzione del Regio. E non è raro ascoltare dalla viva voce delle autorità municipali sentenze senza appello circa i mutati gusti del pubblico nei riguardi dell'opera; autorità che magari da vent'anni non hanno più messo piede in un grande teatro nazionale e ignorano totalmente ciò che altrove vive. Anche se il nostro sovrintendente fa del suo meglio per ottenere la presenza di cantanti quali la Carteri o la Dora Gatta, Valdenigo o Capecchi, non si possono fare miracoli con un'orchestra alla quale vengono soltanto offerti trenta giorni di lavoro ogni semestre, e con un palcoscenico di pochi metri quadrati.

All'Auditorium della Radio

Con una bella ed artistica esecuzione di *Didone ed Enea* di Purcell, l'Auditorium della Rai ha riaperto le porte ai fedeli abbonati della stagione sinfonica inverno-primavera. Per essere precisi bisogna dire che le porte dell'Auditorium sono aperte già dai primi di ottobre: il Terzo Programma è più generoso di quello Nazionale! Infatti offre gratuitamente i biglietti agli appassionati, il che, a nostro avviso non dovrebbe giovare finanziariamente né al confratello radiofonico né alle altre società di concerti cittadine.

Didone, già eseguita otto anni fa e sempre in veste concertistica, ha avuto a protagonista la signorina Teresa Berganza, vocalmente dotatissima e tecnicamente esemplare. Quando questo mezzosoprano saprà pronunciare nitidamente l'italiano come sa padroneggiare la sua voce, si potrà contare su una nuova gola di eccezione. Il pubblico ha festeggiato con calore la cantante e l'intero complesso ed anche Mario Rossi, finissimo direttore della quasi trisecolare opera inglese, ha dimostrato palesemente alla giovane cantante la sua completa soddisfazione.

Alcune novità sono state offerte ai torinesi durante gli ultimi concerti della stagione del Terzo Programma. Di Luca Foss venne applaudita la cantata *La Parabola della morte* per voce declamante, coro e orchestra. E' una breve opera tessuta su testi di Rilke, nobile nei toni crepuscolari, emotiva e coerente nel linguaggio francesizzante.

Piacevoli e squisitamente scritti i sette pezzi per coro, solo e chitarra — *El romancero gitano* — di Castelnuovo Tedesco (testo di Garcia Lorca). Interessanti conoscenze inglesi ha procurato l'ottimo direttore John Barbirolli: *I Pianeti* di Holst, per grande orchestra, impersonali e magniloquenti, ma composti da un musicista agguerrito; e una Suite

elisabettiana del XVI secolo, rivendutissima dallo stesso direttore.

IGINIO FUGA

Sempre attivissime le società di musica da camera torinesi: Gli Amici della Musica, Musica da Camera, Collegium Musicum e Unione Studentesca. Una ottantina di concerti in programma e il salone del Conservatorio aperto più volte alla settimana. Però rare le novità.

La splendida rinnovata sede del secolare Circolo degli Artisti è stata inaugurata con un concerto dei solisti dell'orchestra sinfonica di Radio Torino diretti da Mario Rossi.

Trieste

La stagione operistica

La stagione al Verdi si è inaugurata il 16 novembre con un buon *Trovatore* (direttore Vincenzo Bellezza, regia Acly Azzolini, interpreti Leyla Gencer, Dora Minarchi, Mario Filippeschi, Ettore Bastianini, Antonio Massaria), a cui è seguita (23 novembre) la prima triestina dei *Dialoghi delle Carmelitane* di Francis Poulenc (direttore Oliviero De Fabritiis, regia Franco Enriquez, interpreti Nora De Rosa, Nicoletta Panni, Gianna Pederzini, Elda Ribetti, Luciana Serafini, Alfredo Kraus, Lorenzo Sabatucci, Renato Cesari). L'opera di Poulenc ha rinnovato a Trieste il caldo successo ottenuto a Milano, Parigi, Colonia e San Francisco, successo invero assai meritato. La drammatica vicenda delle *Carmelitane*, così ben sviluppata nel testo di Bernanos (ottimamente tradotto in italiano da Flavio Testi) ha effettivamente trovato in Poulenc la giusta misura musicale. Gusto, raffinatezza, bellezza di armonia e di strumentazione pur nella voluta arcaicità del linguaggio, si sposano idealmente in una sintesi avvincente e ricca di riverberi espressivi. Tenuto conto

delle limitate risorse del teatro triestino, l'allestimento delle *Carmelitane* al Verdi deve ritenersi assai soddisfacente, e altamente meritoria è stata la fatica del maestro De Fabritiis, e degli interpreti tra cui, come sempre, eccelse Gianna Pederzini.

Dopo Poulenc, si è tornati al repertorio comune, con una avvincente *Lucia di Lammermoor* (30 novembre, direttore De Fabritiis, regia Acly Azzolini, interpreti Leyla Gencer, Giacinto Prandelli, Lorenzo Sabatucci, Nino Carta, Antonio Massaria).

I concerti

La serie dei concerti sinfonici popolari all'Auditorium si era conclusa il 4 ottobre con il giovane direttore Alberto Zedda, che ebbe anzitutto il merito di presentare un programma originale, interamente dedicato ai contemporanei. Del giovane bresciano Giovanni Ugolini (nato nel 1928) un *Concerto per archi*, eseguito recentemente pure ai concerti del Politecnico, ha favorevolmente interessato per la buona fattura e l'armonistica aggiornata sì, ma per nulla ingolfata in astruse serie anticomunicanti. L'*Elegia romantica* di Cesare Nordio, per voce e orchestra, su versi di Sergio Corazzini, ha simpaticamente riproposto la cordiale vena del maestro triestino, attualmente direttore del Conservatorio di Bolzano. Egregiamente interpretata per la parte vocale da Ondina Otta, l'*Elegia* di Nordio ha incontrato un vivo favore. Lo stesso si può dire delle *Impressioni brasiliane* di Ottorino Respighi, dove la nota coloristica e i ritmi vivaci ed estrosi sono stati felicemente resi dal direttore Zedda, che infine ha pure presentato la pittoresca *Sinfonia americana* di Franco Mannino, specie di antologia di canti americani rivissuti con garbo e spirito dal giovane maestro siciliano.

La stagione cameristica della Società dei Concerti iniziò il 22 ottobre con una affollatissima serata tutta dedicata a Vivaldi, e affidata all'illustre complesso dei Virtuosi di Roma, diretti da Renato Fasano. L'attività di questa benemerita associazione è continuata con affollatissime serate, tra cui ricordiamo quella del Quintetto Boccherini, e quelle della giovanissima pianista Martha Argerich (vincitrice del Premio internazionale Busoni di Bolzano) e dell'ottima Orchestra da camera olandese diretta da Szimon Goldberg, dimostratosi altresì eccellente violinista. Il suo programma presentava anche della musica nuova: il *Concerto per archi* di Igor Stravinski, recentemente ascoltato all'Auditorium nel concerto Bagnoli, e un ben costruito *Largo e allegro* del maestro olandese Hermann Badings, musica non certo problematica, ma ricca di immediata piacevolezza.

Si è inaugurata pure la stagione concerti del C.U.M., con una serata pianistica sostenuta da Pietro Scarpini, e interamente dedicata a G.S. Bach, con l'*Arte della fuga*.

GIULIO VIOZZI

Brescia

L'Attività estivo-autunnale del Gruppo Frescobaldi

Il Gruppo Musicale Frescobaldi ha organizzato, per l'Università degli Studi di Milano, in occasione dei Corsi Internazionali di Cultura svoltisi a Gargnano, tre manifestazioni musicali: nella prima il Dott. Luigi Ferdinando Tagliavini ha tenuto un concerto sulla produzione cembalistica in Italia durante l'età barocca. Frescobaldi, Pasquini, A. Scarlatti figuravano nella prima parte; Durante, Zipoli e D. Scarlatti nella seconda. Tagliavini è stato ancora una volta molto apprezzato, ed è fondamentalmente risaltata la sua limpida e scorrevole tecnica.

Lo stesso Tagliavini, come organista, nella Chiesa di S. Giuseppe in Brescia, sul magnifico organo Antegnati del 1581, si è prodotto nella seconda manifestazione, svolta sul tema: *La produzione organistica in Italia durante l'età barocca*. L'interessante programma, che si apriva con A. Gabrieli e continuava con l'immane Frescobaldi, comprendeva, inoltre, M. Rossi, A. Scarlatti, Zipoli. Il tutto serviva a dare, anche se necessariamente per sommi capi, la visione del periodo barocco. Infine, il Duo vocale Fanny Colorni-Mignon Lollini, soprani, con la sicura collaborazione pianistica del M° Alberto Soresina, ha fatto udire una sintesi rappresentativa della produzione vocale italiana, sempre nel periodo barocco.

Monteverdi, Carissimi, Pergolesi, Vivaldi, Cimarosa, Paisiello, Piccinni ed altri ancora: tutti in ottime esecuzioni esatte ed appropriate. Ricordiamo che le tre citate manifestazioni si sono svolte a corollario del Corso brillantemente tenuto dal Prof. G. Barblan.

L'inaugurazione del VI anno sociale del Gruppo Frescobaldi è avvenuta nella Chiesa monumentale di S. Francesco d'Assisi, con l'organista A. Esposito. L'interesse maggiore del suo programma verteva su *La Nativité du Seigneur* di Olivier Messiaen, trattata, a quanto afferma lo stesso autore, dal punto di vista teologico, strumentale e musicale. Accettando questo verbale tentativo di complessa sintesi, possiamo affermare che quel che risulta è una grande abilità di Messiaen nel trattare l'organo, ma ben di rado si riscontrano dei profondi valori musicali e la sua religiosità lascia dei dubbi. Eccellente il M° Esposito, interprete vivo che sa serbare sempre una proprietà ed una coerenza, pur nella varietà di registrazione: frutto dell'assoluta padronanza dell'organo da parte di un artista.

Per la seconda manifestazione si è presentato l'organista tedesco Gunther Fischinger. Programma impegnativo, con J. S. Bach, nel primo tempo, e tre autori moderni nel secondo: Hans Humpert con un impersonale e vago *Pezzo da concerto*, Olivier Messiaen con il famoso *Banquet céleste* in cui ottiene, come al solito, effetti che soddisfano più che altro immediatamente, ed infine Flor Peeters con una *Toccata, fuga ed inno sopra «Ave maris stella»*, composizione non priva di pregio.

E' seguito l'organista Enzo Marchetti di Napoli, il quale, dopo Frescobaldi, Bach e Reger, fece ascoltare il primo tempo della 2ª Sinfonia di Louis V. J. Vierne, il *Canto di pace* di J. Langlais, il *Preludio e fuga* di M. Dupré e una *Toccata* di un certo Aloys Clausman, composizione di una banalità e convenzionalità veramente rare. Il Marchetti ha messo in luce le caratteristiche della scuola napoletana che si distingue per un maggior senso romantico: e questo, se ha reso, d'un lato, un poco impropria la registrazione di Bach, ha, d'altro canto, favorito e fatto gradire le esecuzioni in cui necessita quella gamma di caratteri generalmente compresi sotto il termine di «organo romantico».

E' seguito Gianfranco Spinelli: G. Gabrieli e D. Scarlatti, uniti a quattro inglesi con composizioni pressochè insignificanti, anche per la brevità; poi Britten, con un *Preludio e fuga* su un tema di Tomaso Ludovico da Vittoria, composizione non troppo riuscita, ed un *Concerto* di G. F. Händel, molto solido. Per la scioltezza e la sicurezza delle sue esecuzioni, lo Spinelli ben merita di essere posto tra i migliori dei giovani.

Infine ancora L. F. Tagliavini ed il flautista Paolo Varetto hanno offerto una serata ad imitazione di quelle che dilettavano Federico il Grande: J. S. Bach, Benedetto Mar-

cello, ed ancora Bach, per citare solo le composizioni per flauto traverso e cembalo, eseguite con gusto raffinato e precisione notevolissima dal molto applaudito P. Varetto. Inutile ritessere le lodi di Tagliavini.

FABIO MANENTI

Alla Radio

I Pescatori di Jacopo Napoli

L'attività lirica della RAI nel settore della produzione contemporanea è continuata con alcune riprese — *Il Prigioniero*, la ragguardevole partitura di Dallapiccola; *Orfeo vedovo* di Savinio, ricreazione fantasiosa e paradossale dell'antico mito; *Il Giudizio universale* di Tosatti, di cui s'è detto in occasione di una recente messa in onda — e con l'allestimento dell'ultimo lavoro teatrale rappresentato di Jacopo Napoli, *I Pescatori*, steso su libretto di Vittorio Viviani, abituale collaboratore del musicista partenopeo. Vicenda fosca, di sovrappiazioni e di vendette, questa del Napoli, fatta svolgere in uno squalido mondo di pescatori; vicenda cui la musica, nei momenti maggiormente riusciti, conferisce appieno l'acconcia atmosfera ambientale, gli accenti di veemente passione dei protagonisti. Il linguaggio sonoro, il *modus operandi*, non si scostano gran che, per molti rispetti, da quelli dell'autore di *Mas' Aniello*: li ravvisiamo nel discorso melodico piano, nutrito di vocalità, talora — peraltro non senza ibridismi — liricamente e drammaticamente effuso; ed ancora nell'armonistica sottilmente evoluta, nella veste orchestrale suggestiva, densa di sapori colori.

Novità sinfoniche

Un lavoro in prima esecuzione assoluta, la 2ª Sinfonia di Niccolò Ca-

stigioni (23 nov.), e due novità per l'Italia, *La Parabola della morte* di Lukas Foss e *Four British Folksongs* di Benjamin Britten, resero particolarmente allettive le manifestazioni della Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, comprendenti inoltre il *Concerto* per due pianoforti e orchestra di Poulenc e la suite *I Pianeti* di Holst.

La Sinfonia di Castiglioni è composizione assai meditata, salda e logica nella costruzione che si riallaccia agli schemi formali della tradizione. All'ortodossia strutturale corrispondono l'anelito di ricerca ritmica e timbrica e il gusto per la tecnica ingegnosa, per la scrittura finemente elaborata. Procedimenti rigorosamente dodecafonici, cromatismo atonale, principi seriali estesi a tutte le dimensioni del suono, e fattori di natura tonale presiedono di volta in volta alla sua concezione: elementi preordinati atti a perseguire un tentacolare ma forse capzioso ideale sonoro.

Più intelligibile e ricca di comunicativa, per contro, l'intensa cantata di Lukas Foss, piena di spiriti profondamente drammatici; addirittura trasparenti i canti del Britten, armonizzati e strumentati con sobrietà e gusto squisiti. Concerti domenicali sono stati affidati a Wolfgang Sawallisch — la Suite di danze di Bartok e le britteniane *Variazioni e fuga* su un tema di Purcell figuravano nel suo programma —; ad Armando La Rosa Parodi, che ha riprodotto nella prima parte la Suite-serenata di Sgrizzi e il *Concerto* per violino e orchestra di Walton; a Hans Haug, il quale ha presentato fra l'altro una propria vibrante *Passacaglia*, la 1ª Sinfonia di Zbinden (opera non priva di episodiche significazioni poematichette e redatta secondo un non comune magistero tecnico, ancorchè piuttosto tendente al linguaggio frammentato) ed ancora un

ben costruito lavoro di Regamey, *Variazioni e tema*.

In edizioni registrate si sono ascoltati, oltre al *Concerto* per violino di Martin e a quello per trio e orchestra di Zafred, il nobile e commosso oratorio *The Dream of Gerontius* di Elgar e lavori stravinskiani diretti dallo stesso compositore durante l'ultima breve permanenza a Roma; dal *Concerto in re maggiore* per archi allo *Scherzo alla russa*, da Apollon Musagète alla suite dell'*Uccello di fuoco* (versione 1945).

Giovani direttori

Riprendendo un'assai proficua consuetudine la RAI ha presentato nel corso di brevi manifestazioni sinfoniche, alcuni giovani direttori d'orchestra: Ferdinando Guarnieri, Antonio Brainovic e i milanesi Giorgio Gaslini e Alberto Zedda. Questi ultimi, a conclusione dei propri programmi, hanno interpretato musiche contemporanee, rispettivamente: *Logarithmos* n. 3 per archi, xilofono e campane, recente composizione dello stesso Gaslini, e la stravinskiana suite dal balletto *Petruska*.

Sul III Programma numerose le trasmissioni di breve respiro, ciascuna dedicata ad un unico autore: Peragallo (*Tre Epitaffi* da «La Collina» e *In Memoriam*), Veretti (*Sinfonia italiana* e *Quattro poesie* di G. Vigolo), Hindemith (*Der Dämon*), Henze (*3ª Sinfonia*) e Bettinelli (*Concerto* per pianoforte e *Corale ostinato*).

In campo cameristico erano in programma le *Variazioni alla rustica* di Rattalino, *Quattro liriche* di Indoino e *Ritmogenesi* di Goitre. Abbado era presente con un *Capriccio* su un tema di Paganini per violino e pianoforte; Caratelli Surace con la *Fantasia da concerto* n. 1 per pianoforte.

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

Svizzera

Thyl Claes di Wladimir Vogel

L'indicazione «epico», aggiunta dal compositore svizzero Wladimir Vogel al sottotitolo del suo oratorio *Thyl Claes* scritto tra il 1937 ed il 1945, ci sembra che armonizzi soprattutto sia con l'argomento da cui è tratta l'opera — la leggenda di Ulenspiegel del poeta fiammingo Charles de Coster — che con la sua eccezionale lunghezza, che rese necessario anche alla prima esecuzione pubblica (avvenuta nella Tonhalle di Zurigo il 3 e il 5 novembre) la distribuzione in due concerti. Per il resto — e l'impressione ricevuta dalle esecuzioni radiofoniche zurighesi dell'opera ci conferma nella nostra opinione — pensiamo che tutto l'impianto della composizione e soprattutto la grandiosa plasticità di quasi tutti i personaggi esigano una rappresentazione scenica per raggiungere la loro piena efficacia. Il carattere epico potrebbe essere conservato in questo caso mantenendo i due recitanti, mentre la drammaticità degli avvenimenti rivoluzionari e i delicati episodi d'amore tra Thyl e Nele potrebbero essere valorizzati ancor più con l'integramento visivo.

Tuttavia anche nella forma da concerto il *Thyl Claes* si è rivelato un'opera musicale che interpreta in maniera straordinariamente avvincente la nostra epoca. La prima parte, scritta nel 1937-38 e intitolata *Oppressione*, è pregna di quella sinistra angoscia che precedette lo scoppio della seconda guerra mondiale; questa angoscia, qui, in fon-

do, ancora legata al destino tragico di alcuni personaggi singoli, riceve nella seconda parte, scritta tra il 1943 e il 1945 e intitolata *Libera-zione*, una violenta spinta che la porta su un piano universale, per essere però poi risolta positivamente in tutti i sensi tanto che nell'epilogo, con la migrazione di Thyl e di Nele, l'orizzonte dischiude nuove e sconosciute lontananze. L'interpretazione moderna e super-nazionale che Vogel ha dato della leggenda di Coster, legata soprattutto alla sorte dei Paesi Bassi, e l'accettazione nella compagine dell'oratorio del simbolismo che il poeta aveva destinato alle situazioni della sua patria, sono una testimonianza della straordinaria forza poetica del compositore, che ha dato un'impronta decisiva anche alla conformazione musicale dell'opera.

All'audizione, la più forte impressione comunicata dalle due esecuzioni fu senza dubbio l'impiego del coro parlato, che Vogel pone in maniera assolutamente originale al servizio delle più diverse necessità espressive. Tra gli esempi più trascinandosi citeremo solo nella prima parte la pesca di Klaas, padre di Thyl, descritta con un humor efficacissimo, la visione spettrale dei passatempi sadici dell'infante Filippo e la orribile violenza delle torture inflitte alla vecchia Caterina; nella seconda gli incitamenti misteriosamente bisbigliati a Thyl, i selvaggi canti guerreschi e l'imperiosa protesta che portò alla deposizione del re. L'effetto di questi cori, che grazie a Vogel hanno con la loro tecnica arricchito la musica contemporanea di un nuovo

importante mezzo d'espressione, predomina talmente da spingere in secondo piano tutte le altre raffinatezze musicali. Tra queste citeremo la grande bellezza artistica dell'impianto formale, che si serve di molte corrispondenze tematiche facendone un uso assai coerente; la strumentazione, con cui il compositore sa trarre i più raffinati effetti di colore dalla piccola orchestra, pur trattandola sempre con discrezione; la voce di soprano impiegata come un delicatissimo strumento « lirico »; le sonorità evocatrici dei preludi ed interludi orchestrali e il suono delle campane, veramente « parlante ». Ammirabile la compattezza formale, che Vogel ha raggiunto usando genialmente delle più diverse possibilità sonore, dalla tonalità funzionale, alla libera atonalità, alla dodecafonia.

Erich Schmidt ha diretto l'esecuzione con fine sensibilità musicale e straordinaria energia ritmica; tra gli esecutori, da elogiare in prima linea il coro parlato da camera di Zurigo, — fondato da Ellen Widmann e diretto con grande arte da lei e da Fred Barth, — un complesso che ha dato un'esecuzione veramente esemplare per precisione ritmica e differenziazione sonora. Il carattere vocale del soprano solista, trattato come strumento e a volte completamente inserito nell'insieme orchestrale, ha ricevuto un'eccellente risalto da Susanne Danco, Heidemarie Hatheier e Leopold Lindtberg seppero differenziare opportunamente le parti recitanti — in cui l'esposizione epica si alterna al dialogo drammatico — dagli eventi puramente musicali, conferendo loro con ottimi risultati espressivi l'esatto valore spirituale. L'orchestra della Tonhalle ha adempiuto le sue funzioni con l'abituale sicurezza, sia nei ruoli di accompagnamento che in quelli solistici. Questi due concerti, oltre che il settimo e l'ottavo Volkskonzert costituivano anche il primo e il secondo del ciclo « Musica viva » del-

la Società della Tonhalle; e questa ambivalenza ha caratterizzato già dal punto di vista puramente esteriore la qualità particolare di queste manifestazioni, facendo conoscere un'opera contemporanea estremamente importante, che in entrambe le parti ha rivelato la sua grande vitalità.

WILLI REICH

Giappone

Le correnti d'avanguardia e il Festival di Karuizawa

Con un atto quasi tendente ad indicare l'entrata del Giappone musicale nella maggiore età, un gruppo di musicisti d'avanguardia attivi a Tokio fondò mesi or sono l'Istituto Musicale del XX Secolo.

Ora, per evitare che tale titolo altisonante possa dar luogo ad errate interpretazioni, è opportuno precisare che a detta istituzione non aderiscono che i sei musicisti direttamente interessati, e cioè: quattro compositori, un direttore d'orchestra e un critico musicale, i quali si riuniscono periodicamente allo scopo di vagliare le recenti tendenze della musica all'estero.

Membri del gruppo sono i compositori Makoto Moroi e Toshiro Mayuzumi, entrambi sui 25 anni e noti all'estero per lavori eseguiti in recenti festival internazionali; i leggermente più anziani Minsao Shibata e Yoshiro Irino, anch'essi compositori di indirizzo progressista; Tadashi Mori, già direttore d'orchestra della veterana Fujiwara Opera Company e della Tokio Symphony, ma che ha lasciato tali uffici per potersi dedicare con zelo al movimento modernista; infine il critico Hidekazu Yoshida, autonomatosi caposcuola. Le loro discussioni si svolgono in forma semi-privata e a ciascuna di esse vengono ammessi, su esplicito invito, soltanto pochi iniziati.

Nell'ambiente artistico giapponese associazioni congeneri non costituiscono una novità e, specialmente nel periodo postbellico, sono sorte come funghi in ogni dove. Sarebbe facile citare almeno una mezza dozzina di società formate da compositori simpatizzanti o fautori di una particolare scuola europea, anche, e soprattutto, allo scopo di destare interesse attorno alla propria musica, grazie alla loro condizione di padrini di speciali concerti.

Il sodalizio di recente costituzione, cioè l'Istituto Musicale del XX Secolo può arrecare un fecondo e giovanile contributo al movimento giapponese di ricerche intorno alla musica contemporanea.

Questi giovani rinnegano vociferando l'opera compiuta da cenacoli di antica data e di orientamento conformista, la cui azione si era finora limitata alla salvaguardia di idiomi ormai superati; nondimeno si è indotti ad approvare il loro progetto di promuovere un confronto musicale Est-Ovest da attuarsi in modo intelligente e coscienzioso. E, giudicandoli individualmente, in base alle loro precedenti prove, non vi è alcun dubbio che essi possano mantenere le promesse ed offrire serie garanzie per la realizzazione dell'assunto.

La prima pubblica testimonianza dei propositi del gruppo venne fornita alla metà di agosto, in occasione di un Festival della durata di quattro giorni promosso dallo stesso: il primo esperimento del genere in Giappone (richiamante l'analoga manifestazione di Donaueschingen), tenuto nel fresco luogo di villeggiatura montana di Karuizawa, a circa 90 miglia a nord di Tokyo.

Le esecuzioni, come pure i dibattiti che le hanno precedute e seguite, vennero studiate allo scopo di affermare sia l'estetica sia l'indirizzo del gruppo. Indicativo per quanto concerne i reali intendimenti del cenacolo si rivelò il fatto

che lavori di A. Webern vennero offerti come i più rappresentativi del Festival. Le sei composizioni presentate — dai Cinque Movimenti per quartetto d'archi, op. 5, alle Sei Bagatelle op. 9, pure per quartetto d'archi; dai Quattro Lieder op. 12 ai Tre Canti op. 23, al Concerto per nove strumenti op. 24 e alle Variazioni per pianoforte op. 27 — furono accuratamente scelte per illuminare sulle principali tappe dell'evoluzione stilistica weberiana. L'audacia di presentare tale programma in Giappone (dove, a quanto mi risulta, si tratta della prima esecuzione del genere), è considerata tuttavia cosa naturale. Interpretarono le musiche del maestro viennese il Quartetto d'archi Pro Musica, il soprano Yoshiko Furusawa, il complesso strumentale diretto da Tadashi Mori e il giovane pianista Tomoko Hagiwara. Naturalmente le esecuzioni, per quanto nell'insieme siano apparse tecnicamente disciplinate, non andarono esenti da incidenti.

Nondimeno ciò che stupì i trecento, e forse più, ascoltatori nipponici, non fu la più o meno efficace esecuzione, quanto il fatto che alla medesima sia stato possibile pervenire.

I programmi realizzati nelle successive sedute contribuirono a dar credito alla polemica di Webern e a valorizzare lavori di compositori rappresentanti le recentissime e più radicali dottrine. Erano, tra questi compositori: i tedeschi Giselher Klebe (presente col Quartetto d'archi op. 9) e Karlheinz Stockhausen (del quale figurava il Kontra-Punkte n. 1), nonché il francese «enfant terrible» Pierre Boulez, rappresentato dalla Sonata per pianoforte. Per un incomprensibile senso di modestia la presenza giapponese in questo «confronto» venne circoscritta a circa un sesto dell'intera serie di programmi. Includevano, questi, la composizione vincitrice del premio offer-

to dal Festival: Musica per violino e pianoforte di Yoshiro Irino, tra i locali musicisti di scuola dodecafonica certo il più ricco di talento; una innocente Improvvisazione per pianoforte di Minao Shibata; un positivo pezzo di Toshiro Mayuzumi: Microcosmos per sette strumenti (claviola, vibrafono, marimba, chitarra, sega, tamburo e pianoforte); finemente cesellati, benchè di non molto rilievo, Développements raréfians di Makoto Moroi, una suite in sei movimenti per soprano, clarinetto basso, viola, claviola, pianoforte e strumenti a percussione.

Durante una speciale manifestazione di benvenuto in omaggio al parigino Quartetto d'archi Parrenin, qui in visita, venne eseguito il 4° Quartetto di Bartók. Concluse il Festival un concerto comprendente, secondo la definizione degli organizzatori, «capolavori della musica contemporanea»: i pezzi per pianoforte op. 11 e 19 di Schönberg (senza dubbio lavori fecondi di premesse, ma non precisamente «capolavori»); la Suite lirica di A. Berg; il Mode de valeurs et des intensités di Messiaen (chi mai innalzò questi «studi ritmici» all'altezza di capolavori?) e L'Histoire du soldat di Stravinski, di cui è stata offerta la suite da concerto, ma purtroppo con la recitazione in un incomprensibile patois francese, anzichè in lingua nipponica come la logica avrebbe suggerito.

Come conclusione d'indole generale si può rilevare che questo primo Festival (infatti, a detta del gruppo, la manifestazione assumerà ritmo annuale) fu notevole più per l'iniziativa in sé che per il successo ottenuto. Certamente altri aspetti di carattere generale meritano di essere presi in considerazione. In primo luogo il Festival dimostrò come i più abili e lungimiranti compositori giapponesi, nella loro ricerca di una «scuola» alla quale affiliarsi, abbiano issato il

vessillo di Anton Webern, con gli addentellati tipo Messiaen e Boulez. Naturalmente ciò non significa che tutti i musicisti giapponesi siano propensi a sostenere tale tendenza, poichè, in secondo luogo, il Festival palesò quanto disgregato sia l'odierno mondo musicale giapponese.

Era sin troppo evidente e del resto prevedibile che questo evento attirasse solamente le ultime generazioni, giovani musicisti, studenti, pittori, poeti, ed altri artisti di identico orientamento, oltre agli immancabili curiosi esistenti tra gli spensierati villeggianti della stazione climatica di Karuizawa. Per contro esso fu decisamente boicottato ed ignorato da tutti gli altri settori della comunità musicale. Resta a vedersi se avranno la meglio i giovani...

Vi è ancora un'altra considerazione, sia pure di minor rilievo, e cioè, che se la musica moderna desidera conquistare il pubblico nipponico, essa deve procedere con i propri mezzi ed imporsi con sforzi indipendenti. Donde l'importanza di questo primo Festival di Karuizawa, fondato tuttavia sulle esperienze musicali dell'Ovest durante gli ultimi quattro decenni.

I compositori giapponesi contemporanei, per qualsiasi scuola simpatizzino, non trovano attraverso le normali organizzazioni concertistiche la possibilità di soddisfare i gusti del pubblico. Delle cinque orchestre sinfoniche di Tokyo (la capitale, infatti, mantiene cinque attivi complessi sinfonici che organizzano serie di regolari concerti in abbonamento), soltanto una, la Tokyo Symphony Orchestra, include in ciascun programma dei suoi concerti mensili una composizione di autore giapponese moderno.

Questa consuetudine però, più che essere originata dal desiderio di opporsi ad ogni esterna costrizione o da indifferenza verso la produzione nazionale, vuol essere sempli-

cemente un segno di riconoscimento dell'esistenza della moderna arte nipponica. E, logicamente, tale stato di cose lascia tutti insoddisfatti. Anzitutto, il debole accostamento della Tokyo Symphony Orchestra ai lavori contemporanei giapponesi è rivelato dal fatto che essi vengono accolti senza discriminazione alcuna, e indipendentemente dal merito, dall'importanza e, persino, dalla loro adattabilità al programma. Secondariamente, le novità vengono inserite all'inizio di ogni programma: un abbonato, qualora lo desidera (il che avviene sovente) è libero di ignorarle.

Senza dubbio il gran pubblico giapponese, come quello di numerosi altri paesi, mostra verso il nuovo la propria diffidenza. Ed a Tokyo, come in ogni parte della nazione, è la musica di Mozart, Beethoven, Brahms e Ciaikovski quella che ottiene il tutto esaurito nelle grandi sale concertistiche. Persino Mahler e Bruckner rappresentano nomi relativamente nuovi per la maggioranza del pubblico di Tokio, Osaka, Kyoto Nagoya, per tacere di più lontane località.

L'attività sinfonica

Lo scorso dicembre la NHK Symphony Orchestra celebrò il 30° anniversario della sua fondazione, e la circostanza giovò a ricordarci che nel 1926 — anno di nascita, appunto, di tale complesso — la musica europea era apparsa in Giappone da circa mezzo secolo. Per un ventennio questa orchestra (un tempo — sin dopo la seconda guerra mondiale, quando divenne ausiliaria della Japan Corporation *Nihon Hoso Kyokai* (NHK) — denominata Nippon Symphony Orchestra) non ebbe rivali e fu diretta da numerosi maestri nipponici e, per qualche tempo, da F. Weingartner. Il suo repertorio si basava con larghezza su composizioni della letteratura austro-germanica. Suo di-

rettore stabile nel decennio anteriore al conflitto fu Joseph Rosenstock, sotto la cui guida le capacità dell'orchestra vennero considerevolmente arricchite: il repertorio ampliato, l'insieme strumentale affinato e reso sufficientemente duttile, tanto da poter rispondere appieno ai comandi di direttori dal temperamento dissimile, quali Martinon, Woess, von Karajan, Aeschbacher, Gui, ed ancora, nel corso di nuove visite, Rosenstock; musicisti, tutti, attivi in questi ultimi anni, sia in qualità di direttori stabili, sia come ospiti.

Tra le organizzazioni sinfoniche della capitale — le rimanenti quattro sono tutte di costituzione postbellica, come la recentissima Nippon Philharmonic Orchestra, fondata all'inizio di quest'anno — la NHK Symphony rimane la sola eccezione con il suo criterio tendente all'assunzione su basi permanenti di direttori d'orchestra stranieri.

Dall'aprile scorso direttore stabile è il viennese Wilhaelm Loibner, il quale si è saggiamente rivolto al repertorio tradizionale, in particolare ai classici viennesi. Nel corso del suo primo concerto ha ammirevolmente realizzato la 1ª Sinfonia di Bruckner.

Il soprano Ruthilde Boesch Loibner, dell'Opera Statale di Vienna — attivissima in tutto il Giappone sin dall'epoca del suo arrivo in compagnia del marito — ha dedicato interi cicli di concerti ai *Lieder* viennesi.

Tra i numerosi artisti stranieri che nella passata stagione tennero concerti a Tokyo si notarono il pianista Lev Oborin e il violinista Igor Bezrodni, provenienti entrambi dall'Unione Sovietica (attualmente svolge qui la sua attività anche la compagnia di ballo del Teatro Bolshoi che gareggia con una compagnia americana guidata da Alexandra Danilova e da Frederic Franklin); i violoncellisti Ludwig Hoelscher e Gregor Piatigorsky; il con-

tralto Herta Glaz; i soprani Eleonor Steber e Georgia Laster; il tenore Richard Tucker (qui, come la Steber e Piatigorsky, in seguito ad una tournée organizzata da un Dipartimento di Stato americano); il coro dei Vienna Boys; i Petits Chanteurs à la Croix de Bois di Parigi e il coro americano di Westminster.

In data più recente, e precisamente verso la metà di agosto, il Quartetto d'archi Parrenin tenne cinque concerti, particolarmente apprezzati dal pubblico per l'eccellente interpretazione. I programmi accoglievano lavori di Haydn, Mozart e Beethoven, nonché il Quartetto di Ravel, la Suite lirica di Berg e i Quartetti n. 4 e 5 di Bartok.

La musica italiana nel Giappone

In seguito all'irresistibile successo ottenuto dalla compagnia operistica italiana esibitasi a Tokyo e Osaka all'inizio di stagione, i locali circoli teatrali si mostrano piuttosto reticenti per quanto riguarda la futura attività operistica. La compagnia esplicò la propria attività nel quadro del patto culturale Italo-Giapponese, ed è opportuno ricordare che questa importante iniziativa venne sostenuta dai Governi dei due Paesi in collaborazione con la radio nipponica.

Del complesso italiano, guidato da Vittorio Gui e da Nino Verchi, facevano parte il soprano Antonietta Stella, Alda Noni, Orietta Moscucci e Luciana Bertolli; il mezzo-soprano Giulietta Simionato, Myriam Pirazzini e Rina Corsi; i tenori Juan Oncina, Umberto Borsò, Salvatore Puma, Glauco Scarlini e Mario Carlin; i baritoni Giuseppe Taddei, Gian Giacomo Guelfi e Antonio Boyer, ed infine, i bassi Antonio Cassinelli e Carlo Cava.

Regista fu Bruno Nofri, mentre il giapponese Kappa Senoo realizzò sagacemente gli originali scenari di Camillo Parravicini. La parte strumentale fu affidata alla NHK Sym-

phony Orchestra; la parte corale, a complessi nipponici.

Quattro opere, *Aida*, *Falstaff*, *Tosca* e *Le Nozze di Figaro*, vennero presentate a Tokyo e ad Osaka, raggiungendo un totale di 22 rappresentazioni; inoltre, sotto la direzione di Vittorio Gui, si ebbero a Tokyo due speciali esecuzioni della verdiana *Messa di Requiem*.

Nelle nostre orecchie risuona ancora l'eco di queste esemplari realizzazioni, e ciò, malgrado la defezione della Stella che cantò soltanto una *Aida* nella rappresentazione inaugurale a Tokyo. A sostituirla, tanto in *Aida* quanto in *Tosca*, venne chiamata Luciana Bertolli, la quale, a quanto mi risulta, interpretò per la prima volta in Giappone tali opere. Questa tournée ha offerto per la prima volta al pubblico giapponese l'occasione di gustare veramente l'opera teatrale, riprodotta con stile e proprietà. Sono in corso trattative per organizzare in un prossimo futuro (non sarà mai troppo presto) una nuova visita in terra giapponese di una compagnia operistica.

Se si eccettua l'opera, la musica italiana è qui virtualmente inesistente, e ciò, nonostante le abbastanza frequenti esecuzioni dei vivaldiani *Concerti delle Stagioni*, offerti nella versione orchestrale di B. Molinari, cui sono da aggiungersi recenti escursioni nel repertorio contemporaneo che hanno permesso di ascoltare, tra l'altro, la 5ª Sinfonia di G. F. Malipiero (Tokyo Symphony; aprile 1955), il *Concerto gregoriano* (sempre Tokyo Symphony, solista il violinista britannico Maurice Clare; dicembre 1954), e il *Concerto in modo misolidio* (ABC Symphony Orchestra, pianista Motonari Iguchi; 1955) di Respighi. Di quest'ultimo autore bisogna ricordare anche *I Pini di Roma*, onnipresenti come il raveliano *Bolero*.

Dopo gli innumeri *récitais*, a base di consueti *Lieder* tedeschi, tenuti

nelle minori sale concertistiche di Tokyo, e ai quali è stato giocoforza rassegnarsi, è da accogliersi con plauso l'alquanto temeraria iniziativa assunta da due soprano giapponesi di presentare nel breve giro di due settimane programmi interamente dedicati a musiche vocali italiane.

I due concerti si differenziarono in quanto Sumie Kawauchi (27 giugno) interpretò brani tratti da opere liriche (*Tosca*; *Traviata*; *Otello*, scena di Desdemona del IV atto), mentre Kiyoko Shibata (11 luglio) evitò scrupolosamente le selezioni operistiche. Per il resto è emersa l'affinità programmatica delle due manifestazioni, includenti musiche di Casella, Pizzetti, Respighi, Persico, Giulia Recli e Gianluca Tocchi.

MARCEL GRILLI

Australia

Mesi or sono due grandi incognite travagliavano la vita musicale australiana. L'una riguardava la recente nomina del nuovo direttore della Sydney Symphony Orchestra, Nicolai Malko, giunto in aprile per iniziare la sua attività. Gli australiani si chiedevano ansiosamente se l'« oscuro » maestro russo, di cui sapevano ben poco, fosse realmente in grado di assolvere l'assunto. Sydney, che aveva avuto modo di ascoltare numerosi buoni direttori, non intendeva infatti lasciarsi appioppare delle mediocrità.

L'altra incognita riguardava la sorte degli eccezionali progetti danesi, vincitori del primo premio nel recente concorso mondiale indetto per l'erezione di un teatro d'opera a Sydney. Gli appassionati di musica temevano che al Premier del New South Wales, Mr. Cahill, mancasse il coraggio politico indispensabile per attuare la costruzione del teatro, in quanto da parte del suo partito non si mancava di far rilevare l'urgente necessità di un piano

governativo per l'erezione di case d'abitazione.

Ambedue le incognite sono state ora sostanzialmente risolte ed anche con soddisfazione di tutti gli amatori di musica dotati di perspicacia.

Il Sig. Cahill ha vinto e ha ottenuto l'appoggio del suo riluttante partito per il progetto inerente al teatro d'opera. Dal canto suo N. Malko si è guadagnato l'immediata fiducia della sua nuova orchestra, cui ha saputo imporre una ferma disciplina e che ha guidato attraverso una serie di splendide esecuzioni, assai superiori a quelle effettuate recentemente a capo di orchestre londinesi.

Infatti, dalla nostalgica riproduzione di *Shéhérazade* di Rimski-Korsakov, come dalla precisa interpretazione della 1ª Sinfonia di Sciostakovic e dalla appassionata realizzazione della 5ª Sinfonia di Ciaikovski si ricevette spesso l'impressione che la Sydney Symphony Orchestra uguagliasse nei risultati la romana Orchestra di Santa Cecilia.

La lucente bellezza manifesta nella rinnovata esecuzione degli archi, il profondo e commovente senso poetico impresso al canto degli strumentini sono fattori indicativi di questo progresso. Gli ottoni, tendenti un tempo ad effetti bandistici mediante rozze esplosioni sonore, stanno acquistando una più consistente raffinatezza, come del resto le chiasose percussioni. Nondimeno sussiste ancora il timore che le tendenze musicali di Malko siano troppo fermamente ancorate alle espressioni del tardo romanticismo. Ciò non può tornare di gradimento ad un pubblico che ritiene che un criterio di varietà debba informare l'opera di ogni direttore d'orchestra stabile. Malko stesso ne ha consapevolezza e, quale concessione a più recenti indirizzi stilistici, ha eseguito con gusto, ma senza tuttavia rivelare alcun profondo istinto o tentare soluzioni virtuosistiche, lavori quali *Till Eulenspiegel* e *L'Uccello di fuoco*.

Altri due direttori d'orchestra, l'australiano Joseph Post e lo spagnolo Enrique Jordà, hanno recentemente avuto occasione di guidare l'espresivo complesso orchestrale riorganizzato da Malko. Post fornì una memorabile esecuzione dell'imponente Sinfonia in re minore di Dvorak, quella Sinfonia, cioè che, per pregi architettonici e valori emozionali, è sovente paragonabile alle Sinfonie di Brahms.

Jordà, raffinato stilista in Haydn e autentico virtuoso nell'esecuzione di lavori come *Petruska* o come la 2ª Sinfonia di Roussel, deluse un poco Sydney riproducendo con eccessiva cura per i particolari la brahmsiana 1ª Sinfonia.

In precedenza, a Melbourne, dopo avere interpretato con la Melbourne Symphony Orchestra sentimentali musiche di Schubert e Dvorak, E. Jordà presentò in versione concertistica la *Dannazione di Faust* di Berlioz, ma non venne assecondato dal coro, dimostratosi immaturo.

Da notizie riguardanti la settimanale attività dell'orchestra di Melbourne, che, sotto la direzione di Kurt Woess, ha presentato alcune Sinfonie di Beethoven, tra cui la Nona, apprendiamo che non sempre il livello delle esecuzioni si solleva dalla mediocrità.

Ad arricchire la stagione dei recitals hanno ultimamente contribuito il soprano negro-americano Leontyne Price (la quale, l'anno prossimo sosterrà la parte di *Aida* all'Opera di Vienna), il pianista americano Julius Katchen — musicista incline allo stile monumentale — ed il pianista australiano Leonard Hungerford, un devoto della modestia.

Miss Price, una personalità di grande richiamo e di larghe risorse, destò una favorevole impressione interpretando bei cicli di non comuni *Songs* dovuti a musicisti americani contemporanei. Anzitutto *Rose of Sharon* di John La Mon-

taine, su sette testi tratti dai *Canti di Salomone*. Indi la collezione *Hermit Songs* di Samuel Barber, stesa su testi ricavati da manoscritti medievali irlandesi. Deliziosi trapassi di temperie e colori impreziosiscono entrambi i cicli, dai quali emergono la squisita sensibilità, il gusto e l'aspirazione dei compositori a rievocare, con non astrusi elementi moderni, un antico clima emozionale.

Le particolarità di tali *Songs* vennero peraltro alquanto alterate a causa delle imperfette condizioni acustiche della Sydney Town Hall, l'insoddisfacente sala concertistica cittadina della quale sarà giocoforza fruire sino all'erezione, sulla striscia di terra che si protende sul porto di Sydney, del nuovo teatro d'opera fornito di grandi e piccoli auditori.

La costruzione del teatro, progettato con un tetto costruito a guisa di gigantesche conchiglie marine, venne approvata dal Partito laburista della regione nel corso di una vivace seduta tenutasi in giugno.

Il Governo di Mr. Cahill ha ora la facoltà di predisporre i piani per il finanziamento. Essendo sprovvisto di mezzi per scuole e trasporti, il Governo cercherà di ottenere i fondi necessari attraverso una serie di speciali lotterie.

LINDSEY BROWNE

Stati Uniti

L'opera al Metropolitan e al New York City Opera

In questi tempi in cui prevale la televisione e l'arte di massa l'unico grande avvenimento dell'annata operistica di New York è costituito dall'inaugurazione della stagione al Metropolitan. Quest'anno, accanto al solito elegantissimo pubblico, la novità era costituita dalla presenza dei diplomatici sovietici, che vennero ad ascoltarsi l'Eugenio One-

ghin di Ciaikovski cantato in inglese.

Scenicamente le folle dell'opera sono state presentate con grande aderenza all'epoca: niente tenori ricciuti e duchi medievali in tight, ma ufficiali e dame coperte di gioielli, con la scena del ballo particolarmente sontuosa grazie all'impiego di fulgidi candelabri. Questa ricchezza della coreografia trovò un felice riscontro nella troupe dei cantanti, che solo un teatro come il Metropolitan poteva permettersi: nei ruoli principali Lucine Amara (Tatiana), George London (Oneghin), Tucker (Lenski) e Giorgio Tozzi (Gremm) interpretarono ammirabilmente le parti loro affidate, mentre altrettanto buone furono le prestazioni degli interpreti minori. Tuttavia l'Oneghin è un'opera che resta piuttosto monotona, mancando di senso teatrale e di capacità di penetrare i caratteri. È molto più interessante dal punto di vista strumentale che da quello vocale, e Dimitri Mitropulos l'ha diretta col fuoco e l'intensità consueta, ma anche con tutto il controllo lirico che questa musica richiede. Buona la regia di Peter Brook ed elegante la scenografia di Rolf Gerard, mentre la traduzione inglese si rivelò piuttosto insufficiente. Tuttavia questo Oneghin rimane uno spettacolo eccellente.

Sempre al Metropolitan il Don Giovanni dimostrò ancora una volta la sua gigantesca statura drammatica grazie in gran parte all'ammirevole scenografia in stile barocco di Eugène Berman e ai costumi da lui disegnati, che corrispondevano esattamente ai diversi personaggi, sì che lo spettacolo fu una vera gioia per gli occhi. Cesare Siepi si è rivelato un Don Giovanni ideale, mentre le interpretazioni di Ferdinando Corena (Leporello), Giorgio Tozzi (il Commendatore), Cesare Valletti (Don Ottavio) e Theodor Uppman (Masetto) per le parti

maschili e di Eleanor Steber (Donna Anna), Lisa della Casa (Donna Elvira) e Roberta Peters (Zerlina) per quelle femminili furono tutte eccellenti ed ammirevoli. Direttore dell'opera Karl Böhm, per la prima volta a New York, che staccò i tempi un po' più lenti dell'abituale, ma seppe sempre rendere con grande espressione e plasticità anche le scene più complesse dell'opera. Assai appropriata la regia di Graf, che si è dimostrato un vero uomo di teatro, degno delle migliori tradizioni. Con questo Don Giovanni il Metropolitan adempie la sua funzione precipua di custode dei capolavori lirici: e questa fu una delle più memorabili serate a cui gli amatori del teatro lirico abbiano avuto il privilegio di assistere.

Al secondo teatro d'opera newyorkese, il New York City Opera, la stagione ha incontrato, dopo un periodo di scelte infelici, uno straordinario successo, dovuto soprattutto a un repertorio italiano che è stato per la musica italiana e per i suoi interpreti del presente e del passato un vero trionfo. Il repertorio che includeva opere quali *Bohème*, *Butterfly*, *Traviata*, *Turandot* e una stupefacente ripresa del *Macbeth* verdiano, è stato accolto dal pubblico con entusiasmo; negli annali di questo teatro non si ricorda che la vendita dei biglietti sia mai stata così favorevole come in questa breve stagione durata solo sei settimane. Il «trionfo italiano», com'è stato universalmente chiamato, si è esteso anche a due interpreti che sinora erano stati praticamente sconosciuti in America: il nuovo tenore presentato dal New York City Opera è stato Giuseppe Gismondi, interprete di Calaf nella *Turandot*, il cui debutto americano si è svolto sotto i migliori auspici; mentre la seconda rivelazione è stato Arturo Basile, che ha diretto con vigoria, nitore e una

profonda conoscenza delle opere affidategli, guidate con assoluta sicurezza e senza lasciar nulla al caso. Il *Macbeth* di Verdi, curato dal Basile e dalla sua troupe, ha risvegliato l'interesse per le opere giovanili di questo autore, tanto che il Metropolitan l'ha messo in programma per il 1958-59. L'esecuzione ha sempre avuto la tensione drammatica richiesta dalla musica, la regia è stata assai estrosa, la scenografia appropriata a ogni singola situazione tragica. Quanto alla parte cantata, anche se essa è stata forse la meno perfetta dell'insieme, molti interpreti hanno rivelato possibilità assai superiori alla media: ricorderemo Irene Jordan (*Lady Macbeth*), William Chapman (*Macbeth*) e Giuseppe Gismondi (per la verità meno soddisfacente che nella *Turandot*), tipico «tenore all'italiana» che potrà sfruttare ancor più le sue possibilità se guidato da una mano solida e sicura.

Novità da camera e sinfoniche

Il New York Chamber Ensemble ha presentato in prima esecuzione due composizioni di autori americani, ben riuscite e gradevoli: la *Petite Suite bretonne* di Erich Itor Kahn e la *Sinfonia for 15 Wind Instruments* di Ned Rorem. La *Suite* è scritta con economia di mezzi, è di sonorità facili e sciolte e piace tanto all'ascoltatore tradizionalista che a quello progressista. La *Sinfonia* di Rorem assai ricca d'humor nello Scherzando finale, avvince nell'insieme e specie nel breve Lento appassionato raggiunge un patos profondo con i mezzi di un sostenuto lirismo e di un'asprezza dissonante dell'armonia. Il programma si era aperto con il *Quartetto in re maggiore* per flauto, violino, viola e cello di Mozart (con John Wummer come solista e interprete perfetto) e chiuso col *Trio in la minore* di Brahms. Questo complesso

strumentale è di un tale calore e di una tale sensibilità quali ben raramente capita di ascoltare, anche in concerti di così alta levatura. La Pittsburgh Symphony ha ormai preso la lodevole abitudine di venire ogni anno a New York, e anche questa volta è stata un'ospite assai gradita sotto la guida del suo bravo direttore William Steinberg. Il programma che ha presentato comprendeva un secolo e mezzo di musica austriaca, dalla cristallina 9ª Sinfonia di Haydn, allo scomposto romanticismo neo-barocco di Bruckner fino alle miniature finemente intagliate di Anton Webern: e si stenta a credere che i *Sei Pezzi* per orchestra di Webern, scritti nel 1910, siano stati eseguiti solo ora per la prima volta a New York. È una musica che difficilmente conquista il pubblico medio e che richiede un'esecuzione assai accurata: quella di Steinberg è stata di una limpidezza degna di plauso, e con la sua sbalorditiva sicurezza egli si è imposto sia presso l'orchestra che presso il pubblico. Dopo questa brevissima composizione sinfonica (dieci minuti di durata) Steinberg ne ha eseguita una delle più lunghe, l'8ª Sinfonia di Bruckner. È una partitura che contiene momenti interessanti e rispecchia la magniloquenza dell'epoca in cui fu scritta, anche se sembra che il compositore non sappia come concludere le sue visioni di misticismo religioso. Ma la bella orchestra di Pittsburgh sotto la guida del suo ispirato direttore ha suonato quest'opera con fervore e con luminosità di suono, ed è risultato chiaro come Bruckner sia in grado, con la sua gravità spirituale, di infiammare tanti ammiratori, anche se con questi non sempre è possibile esser d'accordo.

L'ultima opera scritta da Arnold Schönberg, recentemente eseguita in un interessante programma di musica corale contemporanea alla

Julliard School sotto la direzione di Fred Prausnitz, è il frammento di un Salmo, di cui lo stesso compositore ha scritto il testo senza arrivare però a metterlo in musica per intero. C'è un patos profondo nella sua tormentata ricerca di fede, ed ancor più profondo è il nostro cordoglio per l'inesorabilità del tempo che non ha concesso al compositore di realizzare appieno questa visione. È un impeto conciso e appassionato, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto esser parte di un'ampia opera corale comprendente diciotto Salmi moderni. Scritto per voce recitante, coro misto e orchestra, questo poema incompiuto rigurgita di una tale bruciante intensità che col suo debole ed esitante raggio di speranza

fa l'effetto di un grido d'angoscia, finché alla fine l'orchestra svanisce in sonorità quiete ed oscure. In questo programma insolito ed assai concentrato il *Re delle stelle* di Stravinski — scritto nel 1911 per coro virile e orchestra ed eseguito assai raramente — inaugura uno stile che precorre i successivi pezzi religiosi di questo autore. *L'Apparebit repentina dies* di Paul Hindemith è pezzo di solenne bellezza, scritto per coro misto e ottoni su una poesia latina anonima di contenuto religioso. Come si vede, un programma originale e ben strutturato: e il pubblico, accorso numeroso, si è mostrato riconoscente e ha saputo apprezzarlo come meritava.

TRUDY GOTH

Notizie in breve

* Il Collegium Musicum Italicum di Roma fondato nel 1947 da Renato Fasano, nell'anno in cui festeggia il suo decennio d'attività artistica secondo i presupposti del suo Statuto, intesi a rivalutare il patrimonio musicale italiano, particolarmente del Sei-Settecento, ha creato un suo Teatro dell'Opera da Camera. Questo nuovo organismo artistico, accanto al celebre complesso di solisti I Virtuosi di Roma e con la partecipazione di essi, come solisti, nel gruppo strumentale del Collegium Musicum Italicum, intende, con esecuzioni di alto livello artistico, portare a conoscenza del mondo musicale i capolavori del teatro musicale italiano settecentesco. Il successo di questa nuova iniziativa è stato vivissimo come l'altro, sempre in atto, dei Virtuosi di Roma nell'ambito della musica strumentale; pubblico e critica hanno rivolto al Teatro dell'Opera da Camera del Collegium Musicum Italicum alti riconoscimenti a Roma, Firenze, Venezia, Parigi (Festival delle Nazioni), Versailles (Piccolo Teatro di Corte di Maria Antonietta al Trianon), Festival internazionali di Strasburgo e Digione.

* Prossimamente sarà messa in vendita la prima serie di una collana discografica intitolata *Antologia sonora della musica italiana*, la quale abbraccia il periodo che va dal canto ambrosiano a Vivaldi. E' questa la prima iniziativa del genere che in Italia sia giunta alla pratica realizzazione, mentre analoghe edizioni discografiche sono già diffuse all'estero. Questa prima serie della

Antologia sonora della musica italiana comprenderà cinque dischi microscolto da 25 cm., dedicati rispettivamente al canto cristiano nell'Alto Medioevo, alla polifonia profana del Rinascimento, all'arte organistica nel Rinascimento e nel periodo barocco, all'aria ed al duetto da camera, alle musiche per più strumenti ad arco. Ordinata e curata da Riccardo Allorto ed incisa su dischi Carisch, l'*Antologia sonora* si è valsa della collaborazione dei migliori solisti, gruppi e complessi specialisti dei singoli generi, ed è stata realizzata con strumenti originali delle varie epoche.

* Sono tornate dalla Germania Occidentale le due compagnie del Teatro Stabile dei Laureati del Viotti di Vercelli che hanno tenuto una lunga *tournee* con il *Barbiere di Siviglia*. Il giro di circa un mese ha toccato i più noti teatri delle grandi città tedesche — da Monaco ad Amburgo, da Hannover a Stoccarda, da Gottingen a Dortmund, da Solingen a Marl, a Dusseldorf. Hanno partecipato alle recite le cantanti Lidia Colecchia, Rosa di Giorgio, Gemma Donati, Elvina Ramella e i cantanti Salvo Bernardi, Piero Cappuccilli, Antonio Casagrande, Cristiano Dallamangas, Ezio De Giorgi, Mario Ferrara, Franco Iglesias, Giancarlo Isola, Bernard Ladyz, Giorgio Podsiadly. Direttori d'orchestra Otmar Suitner, M. A. Pflugmacher, Giacomo Savini, Olimpio Ferrarotti. Adelchi Amisano. Regista Giulia Tess. Parte del Coro proveniva dalla Scuola del Liceo Musicale G. B. Viotti di Vercelli.

Agli artisti ed al coro italiani si sono affiancati elementi tecnici tedeschi e le Orchestre di Stato delle città ove si tenevano le recite. La tournée ha ottenuto buon esito di critica e di pubblico.

Ha presenziato alle recite di Dusseldorf l'organizzatore del Teatro Stabile Dr. Joseph Robbone.

* Il Concorso musicale internazionale Regina Elisabetta del Belgio, che quest'anno era dedicato alla composizione sinfonica, ha visto fra i tre vincitori due italiani e precisamente, vincitore del 1° Premio con una *Suite per orchestra*, Orazio Fiume, docente al Conservatorio di Milano, e Giorgio Cambissa, direttore d'orchestra e docente al Conservatorio di Parma, che ha ottenuto il 3° Premio con un *Concerto per orchestra*. Il 2° Premio è stato assegnato al belga Quinet.

I concorrenti erano 237, appartenenti a 38 nazionalità diverse; tra i dodici eminenti maestri della giuria internazionale erano G. Francesco Malipiero, Francis Poulenc, Virgil Thomson, Jean Absil, Tony Aubin e Marcel Poot.

* Si è costituita nell'ottobre scorso, presso la Soprintendenza ai Monumenti di Milano, la Commissione per la tutela degli organi artistici della Lombardia. Essa è sorta per interessamento del Gruppo Musicale Frescobaldi di Brescia e per il fervido interesse del Soprintendente ai Monumenti di Milano, prof. Luigi Crema. Formata da uno o più delegati per le provincie di Milano, Como, Varese, Sondrio, Pavia, Bergamo e Brescia, essa estende la sua giurisdizione anche a quelle di Verona, Cremona e Mantova, per consenso del Soprintendente ai Monumenti di Verona. Il compito della Commissione è quello di tutelare e restaurare il patrimonio organario lombardo, sinora rimasto in completo abbandono. Dopo il già effettuato restauro del-

l'organo Antegnati nella Chiesa di S. Giuseppe (1581) si procederà a reintegrare altri preziosi esemplari antichi.

* Con una tournée iniziata a Perpignano e conclusa a Bordeaux l'Orchestra d'archi di Milano diretta da Michelangelo Abbado ha inaugurato la stagione concertistica delle Jeunesses Musicales de France, eseguendo programmi interamente dedicati ad antiche composizioni italiane. Dalla Francia il noto complesso milanese è passato in Lussemburgo, Germania e Nord Africa, suscitando anche in questi paesi i più vivi consensi. Oltre alle Stagioni di Vivaldi, eseguite in quindici città, sono stati presentati Concerti di Corelli, Albinoni, Bonporti e dello stesso Vivaldi, per due, tre e quattro violini, con la partecipazione solistica di Michelangelo Abbado, Maria Borgo, Teresa Pasquali e Loredana D'Annibale. Il violoncellista Roberto Caruana ha fatto conoscere, in prima esecuzione, il *Concerto in la maggiore* di Boccherini e il *Concerto in si minore* di Vivaldi, recentemente rimesso in luce da G. F. Malipiero, mentre il pianista Claudio Abbado ha interpretato il *Concerto in sol maggiore* di Cambini nella revisione di G. Barblan, e il *Concerto in re minore* di Bach.

* Il pianista Marcello Abbado ha compiuto un giro di concerti in Centro e Sud America. Egli ha suonato in Argentina, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Equatore, Guatemala, Honduras, Paraguay, Perù, Uruguay, Venezuela. Nei programmi eseguiti — oltre a composizioni di Alessandro Scarlatti, Zupoli, Bach, Domenico Scarlatti, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Bartók — sono stati presentati come novità le *Invenzioni* di Petrassi e il recente *Ricerchare super «sicut cervus desiderat ad fontes aquarum»* di Ghedini.

Edizioni musicali

Letture

Gaetano Cesari - Fabio Fano. *La Cappella musicale del Duomo di Milano*. Parte prima: Fabio Fano. *Le Origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*. Milano, Ricordi, 1957 (Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, Nuova Serie, vol. I). In-4° rilegato, pp. XV-503, con 20 riproduzioni f.t.

La serie Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, interrotta nel 1939, riprende dopo il periodo critico della guerra e con viva soddisfazione di tutti gli studiosi, musicologi e musicisti, le sue pubblicazioni con un primo importante contributo alla storia della Cappella musicale del Duomo di Milano. Così vasto progetto di studio, iniziato dal compianto ed insigne Gaetano Cesari e non condotto a termine, è stato affidato a Fabio Fano, suo scolaro, già noto ed apprezzato studioso per una sua precedente e valida pubblicazione sulla *Camerata fiorentina*, curata dalle stesse Istituzioni e Monumenti. Il copioso materiale manoscritto, ereditato dal Cesari, comprende una larga messe di appunti e note per lo studio di due fra i più importanti maestri di cappella del Duomo, Matteo da Perugia e Franchino Gaffurio; vasto piano ricco di dati storico-bibliografici più che in trascrizioni musicali vere e proprie, per la maggior parte rimaste abbozzate ed incomplete. L'entità di un lavoro così impegnativo ha ben consigliato il Fano di dividere l'opera in due, rispetto al primitivo progetto del Cesari in un solo volume, riservando a questa prima parte la pubblicazione delle musiche del maestro perugino che si trovano nel codice Lat. 568 della Biblioteca Estense di Modena. L'opera del Fano, perciò, pur attenendosi fedelmente all'inquadramento offerto dalle precedenti indagini del Cesari, può considerarsi un lavoro nuovo di stesura, soprattutto nelle trascrizioni musicali, corredate ed aggiornate da notizie e documentazioni, fornite dagli attuali e più recenti studi sull'Ars Nova italiana. Nell'avvertenza al volume, infatti, il Fano auspica un rinnovamento nell'indirizzo della storiografia musicale e senza contestare il metodo scientifico tedesco, si richiama soprattutto all'indagine storico-estetica. Criterio che condividiamo, poiché soltanto la musica, tramite la sua trascrizione ed esecuzione, può offrire in sede di audizione un esatto giudizio di valore stilistico comparativo. Alla luce delle recenti ricerche sulla tarda Ars Nova italiana e su quella francese imperante, la citazione delle parole del Rolland sull'Europeismo musicale del XV secolo può sembrare oggi una asserzione troppo assoluta ed in contraddizione a taluni aspetti melodico-vocali che le stesse musiche di Matteo da Perugia rivelano, per non dire di altre appartenenti a compositori italiani anche anonimi di questo oscuro e dibattuto primo periodo del secolo; aspetti che mostrano in modo manifesto anche se latente quella tipica vena espressiva, sia popolare che sentimentale, oltre ad una scrit-

tura armonico-vocale che appartengono unicamente al carattere nazionale e mediterraneo della nostra tradizione musicale.

Il primo capitolo, redatto in parte sulle ricerche e documentazioni bibliografiche del Cesari, tratta delle origini della Cappella metropolitana dal X al XII secolo e dalle cronache locali apprendiamo quanto preminente fosse la liturgia ambrosiana, insegnata ed intonata nelle varie *Scholae cantorum*, senza escludere una pratica polifonica sia pure rudimentale, di cui non si conservano le fonti notate. Durante tutto il Trecento più che uno scarso interesse per la musica da parte della signoria Viscontea, direi che fu la mancanza di compositori lombardi di primo piano nella fioritura arsnovista a favorire il soggiorno presso la corte di Milano di musicisti d'altre parti della penisola, come Jacopo da Bologna sotto il governo di Luchino e la scelta di Matteo da Perugia al posto di maestro di cappella del Duomo, fondato qualche decennio prima da Gian Galeazzo Visconti.

Il temporaneo dominio dei Visconti su Perugia facilitò probabilmente, come ritiene il Fano, l'assunzione di quest'ultimo.

Nello stesso interessante capitolo che funge da prefazione storica sono riassunti i dati cronologici della permanenza di Matteo agli stipendi dell'amministrazione metropolitana, desunti dai documenti d'archivio della Fabbrica del Duomo, interamente trascritti e pubblicati nell'Appendice Prima.

Malgrado che tali notizie siano state prodotte in anticipo dal Sartori (*Acta Musicologica*, 1956), la priorità spettava e va riconosciuta al Fano, in considerazione dell'incarico ricevuto di redigere la presente pubblicazione che costituisce anni di lavoro e di fatica. Le ipotesi di eventuali trasferimenti e soggiorni di Matteo in altre città del Settentrione al seguito del cardinale Pietro Filargo, eletto papa durante le burrascose vicende dello Scisma d'occidente, sono segnalate ma non avvalorate, in attesa di documentazioni probatorie.

Nel descrivere le composizioni sacre e profane di Matteo da Perugia in seno al movimento musicale della tarda Ars Nova, il Fano, partendo dai presupposti della storiografia tedesca da Ambros, Ludwig, Wolf, Besseler e Apel, anche sulla scorta delle annotazioni lasciate dal Cesari, fa il punto, ammettendo che talune considerazioni e giudizi di un tempo vanno rivediti, alla luce delle moderne indagini e di molta musica oggi trascritta del primo Quattrocento. È fuori dubbio la supremazia tecnico-innovatrice dell'Ars Nova francese, il cui imbarocchimento nella notazione ritmica simile all'architettura gotica a fiamma, sembra influenzare soltanto in parte i compositori della tarda Ars Nova italiana. I valori tradizionali di chiarezza e semplicità espressiva d'origine popolare, riconosciuti dal Fano, non certo con coraggiosa presa di posizione per quanto riguarda la polifonia italiana rispetto alle generiche classificazioni dell'Apel, sono reperibili qua e là come è stato dimostrato in varie fonti musicali del tempo. D'altra parte le induzioni dell'Ambros sul codice Basevi di Firenze possono oggi considerarsi superate, dato che tali componimenti studiati e pubblicati riflettono lo stile delle canzoni a ballo e carnavalesche di fine secolo e non offrono elementi polifonici di congiunzione con la tarda Ars Nova nostrana. Piuttosto accanto ai nomi di Filippo e Antonello da Caserta, fra i musicisti di quest'ultimo periodo, dobbiamo ricordare quello di Zaccaria da Teramo che dalle musiche del codice di Lucca con relativo frammento di Perugia si dimostra un compositore d'eccezione per originalità inventiva e di sicura tradizione locale, pur facendo uso a tratti della complicata notazione francese, probabilmente alla moda. Anzi gli esempi di parti stac-

cate di Messa-Parodia che gli appartengono nel codice 37 di Bologna, pubblicati di recente negli Atti dell'ultimo Congresso di Musica Sacra a Roma, rivendicano ad un italiano la priorità di un genere che i flammings svilupperanno in seguito nel periodo aureo della polifonia. Non è questione di criteri nazionalisti ma di fatti documentati che sfatano la leggenda di una *tabula rasa* per la musica italiana nella prima metà del Quattrocento. L'Appendice Seconda elenca le fonti manoscritte di composizioni di Matteo da Perugia, curando l'ordine dei pezzi contenuti nel codice di Modena e in un frammento dell'Archivio di Stato di Parma. Nella Terza Appendice una chiara e precisa esposizione della notazione musicale della tarda Ars Nova, in rapporto all'opera di Matteo, risulta quanto mai utile ed esplicativa anche per gli studiosi che non sono specialisti in materia. I riferimenti ai teorici del tempo ed i criteri adottati in rapporto ai metodi moderni, fanno di queste pagine un prezioso fascicoletto a parte di trascrizione pratica per l'Ars Nova ad uso degli studenti. I testi poetici delle composizioni sono oggetto di un altro capitolo, elencati secondo l'ordine di trascrizione.

Veniamo alla mole poderosa delle musiche che costituiscono il corpo principale del volume, redatte con serietà di metodo e numerose note. La lodevole fatica del Fano ci fa conoscere gli aspetti della produzione profana e spirituale di Matteo, legata quest'ultima alla liturgia cattolica. I sei *Gloria* trascritti mostrano, infatti, influenze derivate dalle forme profane arsnoviste, come nel primo brano a canone e negli altri successivi, malgrado la larvata isoritmia, frigidità schema nordico che sembra dissolversi al calore del nostro cielo. Le due composizioni su testo italiano sono improntate alle manieristiche ricercatezze arsnoviste francesi, mentre alcune su testo francese, e dovrebbe essere il contrario, sono ispirate ad una chiarezza lineare e semplicità espressiva nostrana. Il canone enigmatico è un pezzo di effetto che eseguito da strumenti a fiato (ottoni) si prestava ai festeggiamenti della corte ducale, quale fanfara di trombe. La collaborazione di Matteo con il Ciconia appare significativa, poichè in *Lizadra donna* risulta già un procedimento melodico a sequenza che si trova in altre fonti anonime e nel codice di Lucca, quale indice di una evoluzione stilistica verso moduli più espressivi. Per tali aspetti anche l'ultima composizione profana anonima, aggiunta alla fine, sembra importante per la sua condotta armonica.

Concludendo formuliamo l'augurio di veder presto pubblicate per intero anche le musiche di Beltrame Ferragut, il maestro successore di Matteo a Milano, rallegrandoci per l'encomiabile lavoro del Fano, svolto con valoroso impegno di studioso e musicista. Numerose tavole illustrative e riproduzioni dei codici in facsimile completano l'elegante volume.

FEDERICO GHISI

Presentazioni

Mario Zafred. Concerto per arpa e orchestra. (Riduzione per canto e pianoforte). Milano, Ricordi, 1957.

Nel numeroso corpus dei Concerti per solista e orchestra di Mario Zafred, quello relativamente recente (1955) per arpa e orchestra dedi-

cato a Clelia Gatti Aldrovandi (e da lei interpretato in numerose sedi), occupa indubbiamente uno speciale rilievo, non ultimo coefficiente

te la pensosa maturità ormai raggiunta dal maestro triestino. Infatti l'interesse del lavoro, oltretutto artistico, è anche tecnico, in quanto rivela uno studio accurato e puntiglioso delle risorse dello strumento, che vede così arricchire di un notevole saggio il suo non esteso repertorio con orchestra. Il *Concerto* si apre con un Moderato, introduttivo a un Moderato mosso, dove fin dall'inizio l'arpa gioca con l'orchestra in ampie, ariose parabole, dove la lucentezza dell'istrumento apporta una fresca nota di novità nel tipico linguaggio zafrediano. La malinconia riservata e lontana della melodia di Zafred ritorna invece nel secondo tempo, Quasi Adagio, ma si colora di una sua particolare inten-

Franco Margola. *Possa tu giungere* per canto e pianoforte. Versi di Giuliano d'Egitto nella versione italiana di Emilio Mariano. Milano, Ricordi, 1957 - *Partita* per orchestra d'archi (Preludio, Studio, Aria, Canzonetta, Nenia, Finale). Milano, Carisch, 1957.

Ero studente quando Franco Margola presentò al Nuovo di Milano il suo *Concerto* per pianoforte e orchestra che si valse, allora, di una splendida esecuzione di Benedetto Michelangeli, e, pur nella irrequietezza iconoclastica di quella felice età ne avevamo apprezzato, se pur superficialmente, il suo indubbio valore. Ora mi ritrovo di fronte Margola con nelle mani la penna del censore e per aver seguito altri momenti della sua produzione, posso, forse con maggior maturità, (se non con maggior giustizia; che qualità difficile è quest'ultima da apprendere!) dire qualche parola sulla produzione del simpatico compositore bresciano. Non mi sembra che il Margola sia lasciato mai prendere nella cerchia delle mode o delle élites tanto care al nostro tempo, ma abbia seguito scrupolosamente una sua linea, sempre molto attenta degli avvenimenti coevi e pronta a cogliere ciò che di vivo ha dato la no-

sità, dapprima dolorosa e contenuta nell'orchestra, poi arcana e quasi surreale nella ripresa arpistica. L'ultimo tempo, Allegro giusto, ha un andamento serrato e quasi drammatico, e l'arpa, pressoché continuamente impegnata, zampilla le sue note nelle più svariate disposizioni e nei più tipici procedimenti (non mancano nemmeno i fruscianti «suoni eolici»), illuminando la rada cupezza dell'orchestra di una suggestiva proiezione, tra il crepuscolare e il capriccioso. La riduzione per arpa e pianoforte, egregiamente apprestata, faciliterà grandemente lo studio dell'opera, altamente raccomandabile agli specialisti dell'istrumento.

GIU. VIO.

stra produzione musicale. E se dico che mi par di ravvisare in questa lirica un afflusso di certi momenti del secondo atto della ghediniana *Maria d'Alessandria* (una delle cose più belle del teatro in musica contemporaneo italiano) lo dico a piena lode del compositore, rappresentando questo afflusso un frutto della sua disinteressata attenzione per gli eventi che lo circondano.

Rifutare questi contatti, per puro spirito polemico, significherebbe fare come quel giovane scrittore, citato da Gide in una sua conferenza, che diceva di non leggere Goethe per non rimanerne influenzato. Margola ha considerato attentamente il testo, che si vale di una lucente traduzione, e lo ha penetrato, quasi scavato nei suoi riposti e simbolici significati. Una linea vocale duttile e sapiente appoggiantesi su un accompagnamento carico di sospensioni e di sottintesi effetti racchiude la breve pagina in

un ciclo creativo rapido, ma compiuto dove le sottili armonie contribuiscono a creare quel clima di lontananze, di luci ed ombre tanto caro a poeti del genere di Giuliano l'egiziano.

Più tormentata, più volta ad una particolare ricerca espressiva e ad un raffinato cromatismo ci sembra la *Partita* al confronto della composizione precedente.

Là la brevità della creazione non poneva particolari problemi strutturali, ma ricerche di atmosfere; qui invece il compositore ha voluto legare i numerosi tempi con un ideale filo conduttore che mi sembra ben ravvisabile nei caratteri melodici e ritmici della composizione. Le varie parti di essa sono estre-

Roberto Casiraghi. *Il pipistrello* e *Le lampade marine*, per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Due liriche di differente atmosfera poetica e musicale, ricche di evocazioni sensitive e di suggestione sonora, che confermano nel loro autore il buon gusto, la chiarezza di concezione, lo spiccato senso coloristico già manifestati in altre composizioni vocali.

Nel *Pipistrello* (versi di Nicolò Soldanieri) l'atmosfera sonora viene creata attraverso la sottile trasparenza degli arpeggi liberamente ondulanti sui tasti appena sfiorati; sopra gli arabeschi pianistici il canto si snoda con intensità di espressione intesa a tradurre il desolante e appassionato richiamo d'amore del pipistrello.

Ne *Le lampade marine* la sensualità sonora dannunziana è efficace-

Sandro Fuga. *Canti d'amore* per voce e pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Principale pregio di questi quattro *Canti* è l'aderenza perfetta del valore sonoro al valore poetico, la simmetria degli apporti patetici

mamente concise, caratterizzate da idee che contano principalmente sulla loro incisività intrinseca e quasi prepotente, piuttosto che sugli sviluppi che avrebbero potuto generare, in quanto questa *Partita* va intesa come una unica composizione articolata in più parti e non come vari tempi che si susseguono e fine a sé stessi, come nella tradizione classica. La nostra supposizione viene confermata dal fatto che non vi si trova nessun titolo di danza e perciò, evidentemente, l'Autore ha inteso la parola *Partita* con puro significato etimologico e si è tenuto lontano da richiami stilistici e formali, costruendo una sua propria e personalissima espressione.

GI. TIN.

mente espressa attraverso le risorse d'una scrittura pianistica iridescente e trascolorante. Più che al canto — volutamente sacrificato nell'estensione più grave, con un declamato aderente al ritmo della parola — è affidato al pianoforte il compito di tradurre in suoni quel mondo di misteriose sensazioni che la poesia evoca magicamente. L'irrequietezza delle successioni armoniche e alcune difficoltà esecutive, soprattutto ritmiche, richiederanno negli interpreti una sicura padronanza tecnica capace di superare senza eccessivo sforzo le asperità della scrittura, per mettere in evidenza le delicate sfumature espressive della composizione.

SA. PI.

perfetta comunanza di intenti emotivi. Tale penetrazione dello spirito poetico è ottenuta con mezzi musicali semplici ed efficaci, con sobrietà ed intensità d'accenti, senza eccessive astruserie e senza armonismo svaporante e metafisico, possiamo dire con spirito equilibrato, senza equilibrismi.

Specialmente nel primo canto (*Abbandono*) e nel terzo (*Verrà la morte*) è possibile rilevare, con maggiore evidenza, l'intento del musicista di voler rendere la particolare « aura poetica » cui egli si è ispirato: e vi riesce ora mediante una misurata, incisiva sillabazione del testo, ora con arditi policromatismi armonici, ora con at-

Alessandro Esposito. *Cantantibus organis*. Variazioni per grand'organo. Padova, Zanibon, 1957.

È sempre un autentico piacere, quando alla letteratura per organo, un compositore moderno si dedica con chiaro e sincero entusiasmo così come ha fatto Alessandro Esposito con il suo recente lavoro. E il piacere proviene dal fatto che l'organo è uno strumento con il quale non sono leciti i compromessi e tutti quegli effetti singolari e letterari che si possono ricavare da altre fonti sonore (comprese quelle elettroniche).

L'organo è uno strumento « onesto » al quale non si possono chiedere prestazioni ambigue, ma col quale bisogna trattare faccia a faccia e con la massima chiarezza. E l'Esposito non ha avuto timore di valersi delle esperienze passate ritenendole un sempre valido insegnamento. La scuola di César Franck, il suo cromatismo vigilato e non distruttore della tonalità è ben ravvisabile nella struttura di questa vasta composizione, princi-

teggiami espressivi, o concitati, o addirittura drammatici.

Il secondo canto (*Passato*) ci sembra meno spontaneo, ad onta delle opposizioni ritmiche che forse vorrebbero risvegliare i « fantasmi agitati da un vento funebre », e ad onta della effusiva frase pianistica « quinteggiante » posta nel bel mezzo della composizione.

Nell'ultimo canto invece (tratto da un canto popolare d'oriente) il pensiero melodico, accompagnato dal calmo ondeggiare degli arpeggi pianistici, sgorga con fluida franchezza, con fervente cantabilità, raddolcito da movimenti cromatici e ravvivato da palpiti più sentiti, che rivelano l'espressione di un commosso stato d'animo. SA. PL.

palmente nell'Allegro moderato in forma di fuga (pag. 12) magistralmente costruito. Inoltre mi sembrano assai bene realizzati quegli andamenti in terzine e in sedicesimi che si attagliano perfettamente alle tastiere dell'organo. Il calibrato uso del pedale, la registrazione annotata con cura, rivelano nell'Esposito non solo il compositore tecnicamente completo, ma anche l'organista provetto e profondo conoscitore del suo strumento. È un pezzo che piacerà certamente agli organisti finiti e a quelli in via di perfezionamento sia per il giovane didattico che potranno trarre dalla composizione dell'Esposito, sia per i suoi meriti artistici, poiché oltre ai pregi costruttivi e tecnici sopra indicati annovera una felice ispirazione, un franco lirismo che non è mai compiacenza melica, ma generatore di idee chiare, sobrie, e quel che più conta, di significativo linguaggio. GI. TIN.

Camillo Togni. *Sonata op. 35* per flauto e pianoforte (1953). Vienna, Universal Edition, 1955.

Questa Sonata, di scrittura rigorosamente dodecafonica, appare congegnata — con indubbio vantaggio del proteiforme eppur unitario materiale sonoro derivato — secondo un sagace approfondimento della serie fondamentale. Una serie estremamente duttile, dalle copiose propaggini, in cui è possibile riconoscere, soprattutto nella prima età, evidenti analogie interne.

Di più, il rovescio, con opportuna trasposizione, si identifica con il cammino a ritroso, lievemente ritocato mediante alcune simmetriche posposizioni di suoni.

Da tale serie originale — facendo astrazione dalle consuete forme seriali cui dà luogo ogni serie dodecafonica, e dall'anzidetta eventuale derivata, che, si è visto, coincide col rovescio — il compositore ricava sette nuove serie — che nel lavoro risultano esclusivamente utilizzate negli aspetti diretto e retrogrado —: sei di esse caratterizzano gli episodi, multiformi e dicevolmente contrastanti, del Rondò finale, il movimento, ci sembra, più arioso e dal punto di vista compositivo più denso di allettanti motivi.

È opportuno rilevare come le nuove serie, ottenute attraverso ordinate contaminazioni di forme seriali

affini o sistematici spostamenti di gruppi, pur alterando la disposizione degli intervalli tipica della serie fondamentale, mantengono nondimeno con essa sottilissimi nessi, non pregiudicando quindi l'unità della composizione.

Tre tempi compongono il lavoro (Comodo, Recitativo, Rondò); tre tempi di salda costituzione che consentono di porre ampiamente in luce le molteplici possibilità tecniche ed espressive dal flauto, la cui parte — anche ardita — sorretta e integrata da un elaborato accompagnamento pianistico, risulta, a volte impreziosita dall'impiego di effetti di « frullato » e dall'uso dei diafani e suggestivamente alquanto imprecisi suoni armonici. Quest'ultimo procedimento trova singolarmente fugace applicazione persino nella parte pianistica: « *Affonda il tasto da vicino* » — suggerisce l'autore — « *in modo che il martello non percuota la corda, tieni il tasto abbassato per tutta la durata indicata e bada alla notazione del pedale!* ». Abbiamo seguito il prezioso avvertimento, ma forse a cagione del nostro congenito scetticismo o delle nostre scarse disposizioni pianistiche l'effetto ci è, contro ogni aspettazione, sfuggito. FA. BRU.

Mario Barbieri. *Otto pezzi* per organo. Como, Edizioni Musicali « Schola », 1957.

Dobbiamo essere grati a Mario Barbieri che con gli *Otto Pezzi* per organo ci presenta una serie di composizioni adatte al servizio liturgico in una forma accessibile anche agli organisti tecnicamente meno preparati.

Li precede un profilo del compositore tracciato da Federico Mompellio in cui è messa in giusto rilievo la notevole produzione del compositore e le sue convinzioni

musicali che hanno come sostrato una solida sapienza armonica sulla quale si eleva una delicata ispirazione che si determina in chiare linee di canto.

Si nota nelle composizioni in parola una melodia gregorianizzante per il suo carattere modale. Così nel Preludio, nel Corale (ma perchè chiamarlo così?) e più ancora nel canto nostalgico l'impronta modale del melisma si scioglie nell'ambiente

armonico. Degno di nota per il suo tema incisivo e festoso tanto suscettibile di sviluppi è il Finale dove ci pare di scorgere nella coda al-

Giampiero Tintori. Peana per il suicidio di Aiace Telamonia per corno in fa e pianoforte. Magenta, Edizioni A. Drago, 1956.

Notiamo anzitutto come l'assunto letterario non incida minimamente sull'organicità della costruzione, ben disegnata e governata secondo solide leggi formali. Coerenza e saldezza architettoniche cui corrisponde una stesura armonica di una modernità equilibrata e saporosa, che riesce ad un suavisimo compromesso tra stilemi consuetudinari e d'impronta politonale.

Il Peana inizia con una Ecatombe, brano di taglio ternario che dalla ieratica solennità della prima parte — ove si distende, intensa, l'ampia melodia del corno, spesso cupamente sostenuta da sordi accordi del pianoforte — passa senza soluzione

Musiche ricevute

J. E. GALLIARD. Sonate C-dur op. 1 n. 1, Sonate d-moll op. 1 n. 2 e Sonate e-moll op. 1 n. 3, per flauto (od oboe, o violino) e basso continuo. Revisione G. Scheck e H. Ruf. Lörrach, Deutscher Ricordi Verlag, 1956.

A. DIOLI. Preludetto per orchestra. Partitura. Bologna, Alga.

A. DIOLI. Leggenda (Memento) per violoncello (o violino) e pianoforte. Bologna, Alga.

cunchè di analogo all'Andante finale del Tema con variazioni di Martucci di cui il Barbieri fu allievo attento e devoto. G. A.

di continuità ad un impetuoso ritmo di danza (ma l'antitesi, invero, riguarda più la dinamica che lo spirito dell'episodio, non privo di accenti scuri e profondi), per poi riassumere, con la ripresa variata, il solenne clima iniziale.

La *Trenodia* che costituisce il secondo movimento, pur essa di struttura tripartita, è pagina pervasa da angosciose immagini. Efficace si rivela qui il sobrio commento pianistico, suscitatore di acconce atmosfere sonore.

Conclude la composizione una *Epepea* di carattere grandioso che si risolve in un clima rasserrenato e puro.

STO

R. MALIPIERO. Quartetto N. 2. Partitura. Milano, Suvini Zerboni, 1955.

G. FRESCOBALDI. Fiori musicali, Versi d'Inni e Magnificat a cura di S. Dalla Libera. Vicenza, Editrice SAT, 1957.

G. TURCHI. Concerto breve per quartetto d'archi. Partitura. Milano, Suvini Zerboni, 1955.

Libri di interesse musicale

Presentazioni

Hellmuth Christian Wolff. Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert). Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.

Si tratta di un volume di quasi 300 pagine, che presenta, oltre il pregio di un'assoluta serietà scientifica (che si rivela sia nella profondità di conoscenza diretta dell'argomento, sia nelle frequenti citazioni dei più recenti e aggiornati studi musicologici), il carattere di un atteggiamento critico intelligentemente impegnato a scoprire le più sottili vibrazioni espressive di ogni singola pagina musicale esaminata. Ed è un atteggiamento che permette all'autore vari e fecondi paralleli, sia tra le composizioni analizzate e la maturazione ideologica e storica in altri settori della cultura e della civiltà, sia tra alcuni problemi tecnici del linguaggio contrappuntistico quattrocentesco e quelli del linguaggio contemporaneo (non mancano raffronti abbastanza arditi, ma non per questo formulati a sproposito: v. il caso di un gioco ritmico contenuto in un *Kyrie* di Josquin paragonato alla ritmica di Stravinski e Bartók).

Questo criterio estetico è riconoscibile in ogni parte del volume, nel quale gli antichi maestri fiamminghi sono accuratamente e amorosamente studiati da un punto di vista chiaramente contemporaneo e vivo, punto di vista che è espresso con singolare vigore sin dalle prime righe dell'Introduzione: «La musica degli antichi fiamminghi

incontra oggi un particolare interesse perché il carattere obiettivo del suo stile corrisponde a una poetica contemporanea. Dopo il superamento di ogni espressione nella musica del tardo Romanticismo e dell'espressionismo si cerca un rinnovamento delle pure forze formali della musica, e pertanto si può trovare appoggio e incitamento nella musica di quegli antichi maestri. Le chiare linee melodiche, la severa tecnica artigianale della polifonia di questa musica non interesseranno solamente i dotti e i musicisti professionisti, bensì chiunque partecipa vivamente alla formazione della nostra poetica musicale moderna». Particolarmente degne di attenzione risultano le frequenti e penetranti osservazioni del Wolff sul significato culturale della musica religiosa del primo Cinquecento, anch'essa impegnata in quello sforzo di umanizzazione (*Humanisierung*) cui partecipa la musica profana; ed è chiaro che questo umanizzazione (che segna ormai il completo rigetto di ogni residuo medievale) si attui entro sintomi tecnici chiaramente identificabili: stroficità del periodo metrico, ripetizioni, ritmi di danza, accordi di tre suoni, moto parallelo delle varie voci (pag. 23), chiarezza prosodica nell'impiego del testo, ecc.

Il volume è corredato di ben 246

citazioni musicali disposte nel testo, oltre che di vari esempi in appendice riproducenti il Kyrie della messa *Numquam fuit* di Pierre de la Rue, il Kyrie della messa *Descendi in ortum* di Antonius Brumel, il Kyrie della messa *Regina mearum* di Jean Mouton, il Kyrie della *Missa super Benedicta* del Willaert, il Kyrie della messa *Myn herte helpt* di Matthieu Gascogne, particolarmente interessante perchè nel manoscritto originale le parole della canzone profana di cui è utilizzato il motivo sono scritte in rosso accanto al testo liturgico) seguito dalla melodia della canzone *Myn hert althyt helpt ver-*

Roswitha Traimer. Béla Bartók Kompositionstechnik, dargestellt an seinen sechs Streichquartetten, Regensburg, Bosse Verlag 1956.

Questo lavoro è nato come tesi di laurea di musicologia e fu discusso nel 1953 presso l'Università di Monaco. Tuttavia la completezza della trattazione e la serietà del metodo han permesso che venisse tre anni più tardi pubblicato dal Bosse come terzo volume della collana dei *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*, ed è stato di recente accolto anche nelle più serie bibliografie bartokiane.

L'autrice intende indicare sulla scorta dei Quartetti, alcuni elementi fondamentali che costituiscono principi costruttivi sempre riscontrabili nelle opere di Bartók. Ecco così messa a fuoco la funzione in Bartók dell'intervallo come unità invariabile e cementatrice, dell'inciso melodico come cellula fondamentale della composizione, o la funzione della polifonia che, secondo la più genuina tradizione, risulta in Bartók da linee orizzontali autonome mentre egli ottiene contemporaneamente, dal punto di vista armonico, effetti sonori inconsueti unendo ai più severi procedimenti polifonici

langen... tratto da un mottetto anonimo, e infine lo splendido Kyrie a 12 voci della messa *Et ecce terrae motus* del Brumel.

Non manca, accanto ad un'accuratissima bibliografia e ad un'ampia discografia, una piccola antologia di documenti storici, comprendente un brano dei *Ragionamenti Accademici* (1567) di Cosimo Bartoli, varie testimonianze sulla tecnica di notazione fiamminga, oltre la notizia di un catalogo di composizioni contenuto nella *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* di Lodovico Guicciardini pubblicato in lingua italiana ad Anversa nel 1581.

NIC. CA.

un procedimento di armonia non-funzionale (per lo più bicordi a distanza di seconde, di settime o di none). Viene pure messa in grande rilievo dalla Traimer la varietà ritmica che consegue nel musicista ungherese dall'allacciamento al canto popolare della sua terra, trasfigurato peraltro nell'elaborazione strumentale.

In questa operetta dalle apparenze modeste il lettore attento può trovare alcune intuizioni penetranti, e la via a chiarire alcuni problemi di fondo della tecnica compositiva bartokiana vi appare segnata con chiarezza di intendimenti e di metodo. Anche se l'estrema varietà dei modi tecnici ed espressivi del musicista viene a volte un po' compressa ai fini di permettere una casistica di comodo che faciliti la fatica dello studioso, il libro non tradisce il suo scopo, e può essere considerato un contributo significativo allo studio dell'opera e del metodo compositivo del grande musicista ungherese.

GIM

Roland Manuel avec la collaboration de Nadia Tagrine. Plaisir de la Musique. Tome quatrième, L'Opéra. Paris, Editions du Seuil, 1955.

Il presente volume, che aduna apprezzate conferenze sull'Opera, tenute settimanalmente alla Radio Francese da Roland-Manuel e N. Tagrine, corona, almeno sino ad oggi, un lavoro vasto e di indubbio interesse, le cui precedenti tappe (1948-51) — non sarà inopportuno ricordare — riguardavano *Les Éléments de la Musique*, *La Musique jusqu'à Beethoven*, e *De Beethoven à nos jours*.

Gli autori hanno ripartito il lungo percorso delle vicende dell'Opera in trenta capitoli — o, più esattamente, conversazioni —, offrendo un quadro chiaro e vivido della materia, estendentesi dalle forme precorritrici dell'Opera (Tropi, Dramma liturgico, Intermezzi, ecc.) alle presenti conquiste del genere.

Nel panorama, è ovvio, non trovano posto che i fatti fondamentali e determinanti; come dei musicisti più rappresentativi citati, non vengono esaminate che le opere di maggior rilievo. Non mancano quindi le esclusioni, specie fra gli autori; tuttavia, così come appare, la pubblicazione può ritenersi bastevolmente ampia ed esauriente, soprattutto ove si consideri la sua particolare origine di opera destinata al vastissimo pubblico dei radioascoltatori. Donde il suo carattere par-

ticolarmente divulgativo (per quanto possa soddisfare anche le esigenze degli specialisti), il suo tono generalmente affabile, lontano da schematismi o da rigidità scientifiche. Non opera storica in senso stretto, quindi. Nè, dato l'assunto, avrebbe potuto esserlo.

Ciò non impedisce, tuttavia, che frammezzo al tratto brillante, alla impressione personale, al breve ma succoso cenno biografico, si insinuino il rilievo acuto, l'analisi critica diligente, l'osservazione tecnica precisa. A questo proposito notiamo come la stessa stesura dialogica del lavoro favorisca utili divagazioni, stimoli raffronti, solleciti considerazioni preziose.

Il dialogo si svolge solitamente a due interlocutori: Nadia Tagrine — amabile e spigliata proponente di quesiti — e Roland-Manuel, sempre puntuale ed obiettivo nei suoi interventi.

Ad alcune sedute partecipano Jacques Chailley e Jean Witold e il compositore Henry Barraud, arrestando alla conversazione il contributo della loro competenza specifica. Esempi musicali ed elenchi discografici posti a chiusura di ogni conferenza e riferentisi all'argomento trattato, impreziosiscono il volume.

STO

Dischi:

Presentazioni

Richard Strauss. Vier letzte Lieder (Quattro ultimi canti): Beim Schlafengehen, September, Frühling, Im Abendroth. Soprano Lisa Della Casa con l'Orch. Filarmonica di Vienna, dir. Karl Böhm. Decca, 1 disco Medium-play da 25 cm., LW 5056.

Al tramonto della sua lunga e gloriosa esistenza, imperturbabilmente ancorato ad un'estetica e ad uno stile ormai diventati carne della sua carne e sopravvissuti alla catastrofe, così come l'uomo Strauss aveva saputo molto abilmente barcamenarsi, prima della catastrofe, dopo la disavventura della collaborazione con Stephan Zweig e a guerra finita, senza che gli fosse torto un capello, il musicista Strauss continuava a vivere del suo capitale, ritrovando, pur con alcune stanchezze, la vena creativa e il soffio lirico dei suoi momenti migliori, al contatto con la poesia di Joseph von Eichendorff per *Im Abendrot* (Al crepuscolo) e di Hermann Hesse per *Frühling* (Primavera), *September* (Settembre) e *Beim Schlafengehen* (E' giunta l'ora del sonno). Son questi i *Vier letzte Lieder* che videro la luce rispettivamente nel maggio 1948, nel luglio, nel settembre e nell'agosto dello stesso anno. *September* è dunque l'ultimissima composizione (20 settembre 1948) del Maestro che moriva a Garmisch quasi esattamente un anno dopo. Si può discutere tanto sul criterio seguito nel 1950 dagli editori londinesi Boosey & Hawkes nell'ordine di pubblicazione in partitura, quanto su quello dell'ordine di esecuzione offerto da questo disco. Sta di fatto che il concludere il ciclo

con *Im Abendroth* trova giustificazione nella accentuazione quivi contenuta del senso di commiato che intride tutta l'opera, analogamente a quanto si ritrova nel *Das Lied von der Erde* di Mahler. La chiave del presentimento è contenuta nell'interrogativo finale della lirica di Eichendorff: «Ist dies etwa der Tod?» («Nella quiete fonda della notte imminente, stanchi come siamo del viaggio, — dice l'ultima strofa — è forse questa la morte?»). Autunnale dunque il clima di questo estremo sussulto romantico (che felice idea le foglie riprodotte sulla fascetta del disco!), ma permeato di grande serenità e attraversato da fremiti primaverili. L'orchestrazione è raffinatissima, degna dello Strauss migliore e il canto si snoda con la sempre avvincente flessuosità del suo tipico melos, fedelmente sottolineando le immagini poetiche. Assai significativa l'autocitazione del tema della trasfigurazione di *Tod und Verklärung*, dopo l'interrogativo finale della lirica di Eichendorff, mentre in una atmosfera trasumanata, prima dell'accordo finale, tornano a riecheggiare nei flauti i trilli delle allodole. Sorretta dalla nutrita, calda sonorità della Filarmonica di Vienna diretta dal Böhm, l'interpretazione del giovane soprano svizzero Lisa Della Casa può dirsi ineccepibile per qua-

lità vocali, intensità espressiva, chiarezza d'eloquio. Interessante il confronto con l'esecuzione della *Schwarzkopf* nel disco Columbia (CX 1107) in cui la grandissima

cantante, pur con momenti estremamenti felici, pare a volte preoccuparsi eccessivamente della qualità dell'emissione vocale. L'incisione di questo *Medium-play* è perfetta.

PIETRO BERRI

Franz Liszt. I° Concerto in mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra. *Fantasia ungherese* per pianoforte e orchestra. Pianista Gyorgy Cziffra e Orchestra de la Société des Concerts du Conservatoire diretta da Pierre Dervaux.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10183.

Tanto invisibile agli estetizzanti quanto caro agli spiriti romanticamente accoglienti, questo *Concerto* più di una volta fu escluso «per ragioni di gusto» da manifestazioni di Conservatorio, ma ecco che scacciato dalla porta è sempre rientrato dalla finestra. Come mai? È subito detto: tolta qualche smargiassata trombonistica, eccettuato qualche eccesso di espansione, è una composizione pulsante di vitalità per cui con un piccolo colpo di spalla fa saltare cancelli, porte e ostacoli d'ogni genere puramente e rigorosamente estetico.

Concerto in alta uniforme, tiré à quatre épingles, vuole un'esecuzione di lusso e senza risparmio né di mano (che ha da essere brillante, tagliente, ricca di smagliante granitura come usava dire nell'Ottocento) né di stato emotivo che ha da essere sempre ad alta tensione, «col pennacchio»: condizioni queste che il pianista Gyorgy Cziffra presenta in piena efficienza e mediante la più invidiabile naturalezza di gioco. L'orchestra della Società dei Concerti del Conservatorio di Parigi e la bacchetta direttoriale di Pierre Dervaux sono due formidabili garanzie. Discorso analogo a quello interpretativo per il *Concerto* si può ripetere per la *Fantasia ungherese*, mentre un discorso del tutto superfluo sarebbe se rivolto all'elogio tecnico delle qualità superiori del disco: basti dire ch'è della Voce del Padrone.

Anche un discofilo che non sia propriamente un tifoso scalmanato ma semplicemente un giudizioso amateur sa che rivolgersi a *La Voce del Padrone* vuol dire senz'altro «scelta felice». E qui facciamo il punto invitando con tutta nostra tranquillità i lettori all'acquisto di questo magnifico disco, acquisto possibile anche a occhi bendati, possibile anche all'innocente putto verrocchiano della fontana di Palazzo della Signoria, tant'è acquisto sicuro e fidato.

P. M.

Riccardo Malipiero. Quartetto N. 2 - Guido Turchi. Concerto breve per quartetto d'archi.

Quartetto Vivaldi.

Durium, 1 disco LP da 25 cm., ms. E 10.

Non si svela nessun segreto scrivendo che in Italia né il quartetto, come complesso, né le composizioni più aggiornate della produzione contemporanea, come musica, riescono a smuovere più che tanto l'in-

teressamento del pubblico. Che una casa discografica, in queste condizioni, abbia avuto il coraggio di affrontare la situazione di petto ed incidere musiche quartettistiche di due compositori, quali Riccardo Ma-

lipiero e Guido Turchi, i quali appartengono alle pattuglie di punta dello schieramento musicale italiano, è un fatto che induce ad ottimismo previsioni non solo gli apostoli e i seguaci del Verbo (o dei Verbi) nuovi, ma anche chi rifiuta di adagiare sensibilità e conoscenza su vecchi divani di famiglia, sacri alla pigrizia, alle abitudini e alle consuete pantofole di una cultura sonnacchiosa.

In diversa misura le due composizioni sono giustificate da motivi validi: di realizzazione estetica, il 2° Quartetto di Malipiero; di tipicità espressiva il Concerto breve di Turchi.

Per la verità, l'aggettivo «breve» si adatterebbe meglio al Quartetto di Malipiero: non per motivi cronometrici, ma per una certa naturale alacrità, una prestezza ariosa, un senso raro del tempo, distribuito con mano felice tra il libero dialogo del Moderato, l'energica inventiva dell'Allegro, la melodia spianata dell'Adagio (non sempre la dodecafonia tarpa le ali al canto!), la balzante e mutevole ritmica dell'Agitato.

Malipiero conquista qui una delle cime più felici della sua attività di compositore: la componente lirica, che è primaria nella sua musicalità, trapassa con rara felicità nel

non agevole piglio — nella liturgia, si direbbe — della scrittura quartettistica.

Il Concerto breve per quartetto di archi di Guido Turchi, del 1947, è l'antecedente immediato di quel Concerto per archi, dedicato alla memoria di Bartók che al Festival di Venezia del 1948 attirò sul compositore romano gli sguardi della critica.

Anche il Concerto breve, dedicato a Bartók, si alimenta, ora palesemente ora meno, dello spirito del compositore ungherese: in particolare modo nell'Elegia iniziale, la cui atmosfera riappare al termine dell'Allegro un po' concitato e quindi a conclusione del Rondò. La voluta frammentazione in numerosi episodi brevi, che impediscono al tempo centrale di assumere una delineata fisionomia, danno l'impressione di uno studio, o disegni preparatori, al modo dei pittori, per un'opera di maggior mole ed ambizioni. In questo caso il detto Concerto per archi. I valorosi componenti il Quartetto Vivaldi (nominiamoli: Angelo Stefanato e Bruno Polli, violini; Aleardo Savelli, viola; Roberto Repini-Secco, violoncello), alle prese con partiture non agevoli si sono mostrati pienamente all'altezza del compito loro affidato.

RI. AL.

Giorgio Gaslini. Tempo e Relazione op. 12.

Giorgio Gaslini e il suo Ottetto da Camera (Direz. e pianof.: G. Gaslini / flauto: Gastone Tassinari / oboe: Mario Loschi / clar. e sax. alto: Lorenzo Nardini / tr.: Giulio Libano / trb.: Raoul Ceroni / c. basso: Alceo Guatelli / batt.: Gil Cuppini).

La Voce del Padrone, 1 disco EP da 45 cm., 7 EPQ 581.

Chi un poco conosce Giorgio Gaslini sa come a sorreggere tutta la sua attività di musicista sia un'imperterrita volontà di superamento e di sublimazione del fatto musicale, sentito essenzialmente come profondo atto morale. Queste parole rischiano di non significar nulla se si

omette di osservare da vicino l'itinerario artistico del nostro giovane musicista, tutto solcato da codesta ascetica consapevolezza, a cominciare dalla precoce affermazione nel campo del jazz e dalla subita sua rinuncia, fino a concludere con Tempo e Relazione op. 12, al ritorno ad

esso, dopo anni, con la matura coscienza del compositore formato. E come motivi spirituali avevano determinato il suo allontanamento dal jazz, così un'interna esigenza ha spinto il Gaslini a reimmergersi, non solo tentato da un'esperienza di linguaggio — il che non sarebbe fatto nuovo per la musica contemporanea — ma assumendo in pieno tutta la responsabilità del compositore di «musica leggera» che non si perita di esibire i suoi prodotti in quelle ineffabili moderne kermesse che sono i Festival di musica leggera.

Nè in ciò v'è il gusto sadico di veder mortificata e flagellata la musica colta: lo stesso fine commerciale, nel caso di Tempo e Relazione op. 12 e di «Giorgio Gaslini e il suo Ottetto da Camera» che lo hanno presentato al Festival Internazionale del jazz di S. Remo del 1957, passa in seconda linea, rispetto al tentativo di immettere positivamente le possibilità di comunicazione elaborate dalla musica dotta nel circuito del consumo musicale quotidiano della nostra società industrializzata.

Preoccupazione esistenziale, preoccupazione sociale, dunque, soprattutto, al fondo di questo Tempo e Relazione op. 12; indice di tale se-

rietà di intenti è lo stesso paradossale divario fra il genere «leggero» e le circostanze dell'esecuzione da una parte e, dall'altra parte, la filosofica concettosità del titolo, l'inusitata composizione dell'ottetto jazz (un flauto e un oboe fra i tradizionali pianoforte, clarinetto e sax alto, tromba, trombone, contrabbasso e batteria), il trattamento strettamente dodecafonico o seriale della materia musicale. Ce lo dice, del resto, a chiare lettere lo stesso autore: Relazione tra gli esecutori, tra le «voci», relazione sociale sulle basi di una disinteressata ricerca di oggettività sulla quale sia possibile un dialogo esistenziale, artistico.

Ben venga dunque il coraggioso esperimento del Gaslini, tanto più ch'egli preannuncia più ambiziosi sviluppi verso «la nascita di un jazz europeo».

Quanto ai risultati credo che, dati i presupposti, non se ne potevano desiderare di migliori. Se è vero che il disco ha incontrato quasi quanto un disco di successo si deve concludere che l'opera del Gaslini è azzeccata anche sul piano del gusto, e che il suo fine pratico è stato pienamente raggiunto. Che è poi quello che conta.

P. S.

Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nel gennaio 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

ALBINONI Tommaso (rev. Giazotto)

Adagio per archi e organo in sol min. Viol. Gendre - organ. Grünenwald - Orch. de Chambre dir. d L. de Froment. Pathé 45 g. 1 disco da 17 cm. EDQ 110

BACH Johann Sebastian

Aria dalla 3ª Suite in re magg. Viol. Akos con Orch. da Camera di Berlino. Ave Maria (in latino). Lemnitz, s. - Orch. dell'Opera di Stato di Berlino dir. W. Lütze (con Beethoven. Adagio cantabile dalla Sonata op. 12 - Haendel. Messia: Alleluja - Schmidt. Notre Dame: Intermezzo). Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. TW 30996

Cantata n. 68 « Also hat Gott die Welt geliebt ». Cantata n. 79 « Wachet Betet ». Solisti e Kantorei der Dreikönigkirche di Francoforte e Orch. Collegium Musicum dir. da K. Thomas.
Oiseau-Lyre 33 g. 1 disco da 30 cm.
OL 56151

Invenzioni con due parti obbligate BWV 772-786. Sinfonie con tre parti obbligate BWV 787-801. Clavicordo: Harich-Schneider.
Archiv 33 g. 1 disco da 30 cm.
APM 14003

BEETHOVEN (van) Ludwig

Adagio cantabile dalla Sonata op. 13 « Patetica ». Orch. dell'Opera di Stato di Berlino (con Bach. Ave Maria - Haendel. Messia: Alleluja - Schmidt. Notre Dame: Intermezzo - Bach. Aria dalla 3ª Suite).
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
TW 30096

Quartetto op. 132 in la min. Quartetto di Budapest.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 61198 L

5ª Sinfonia in fa magg. op. 63 (con Mendelssohn. 4ª Sinfonia). Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Boehm.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm.
LXT 3361

Sonata op. 13 in do min. (Patetica). Sonata op. 120 in la bem magg. Pian. Ney.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
LPEM 19084

Sonata op. 27 n. 2 in do diesis min. (Chiaro di luna). Sonata op. 37 in fa min. (Appassionata). Pian. Ney.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
LPEM 19085

BELLINI Vincenzo

Norma: « Meco all'altar di Venere » (con Donizetti. Lucia di Lammermoor: « Fra poco a me ricopero » - « Tu che a Dio »). Del Monaco t. e Cesarini, t. Orch. dell'Accademia di S. Cecilia in Roma dir. A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm.
CEP 514

BERLIOZ Hector

Réverie et Caprice, op. 8 (con Chausson. Poème, op. 25 - Ravel. Trizigane - Saint-Saëns. Havanaise, op. 83 - Introduction et Rondò Capriccioso, op. 28). Viol. A.

Rosand e Orch. della Radio della Germania Sud-Ovest dir. R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm.
PL 10470

BORODIN Alexander

Nelle steppe dell'Asia Centrale. Orch. de la Société des Concerts du Conserv. dir. da A. Cluytens.
Pathé 45 g. 1 disco da 17 cm.
EDQ 111

BRAHMS Johannes

2º Concerto in si bem. magg. op. 83. Pian. A. Uninsky e Orch. Fil. dell'Aja dir. da W. van Otterloo.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
S 04024 L

Danze ungheresi: n. 1 in sol min. - n. 2 in re min. - n. 3 in sol min. - n. 4 in re magg. Orch. Sinf. di Amburgo dir. da H. Schmidt-Isserstedt.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. VD 519

CHAUSSON Ernest

Poème, op. 25 (con Ravel. Trizigane - Bizet. Réverie et Caprice, op. 8 - Saint-Saëns. Havanaise, op. 83 - Introduction et Rondò capriccioso, op. 28). Viol. A. Rosand e Orch. della Radio della Germania Sud-Ovest dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10470

CHOPIN Federico

I Notturmi (edizione completa) Pian. G. Novak.
Vox 33 g. 2 dischi da 30 cm. PL 9632

Quattro Ballate (op. 23, 38, 47, 52). Quattro Impromptus (op. 29, 36, 51 e 66). Pian. O. Frugoni.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10490

4 Valzer (Valzer brillante op. 34 n. 1 in la bem. magg. Valzer op. 64 n. 1 in re bem. magg.; Valzer op. 64 n. 2 in do diesis min.; Valzer op. post. in mi min.). Pian. Askenase.
D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm.
EPL 30273

CHAIKOVSKI Peter Ilie

Concerto in re magg. op. 35. Viol. I. Gitlis e Orch. Sinf. di Vienna dir. H. Hollreiser. - Concerto in si bem. op. 23. Pian. Monique de la Bruchollerie e Orch. Sinf. di Vienna dir. da R. Moralt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10350

CORELLI Arcangelo

Concerto grosso in sol min. « di Natale » op. 6 (con Manfredini. Concerto op. 3 n. 12; Locatelli. Concerto op. 1 n. 8; Torelli. Concerto grosso op. 8 n. 6). Orch. del Tricentenario di Corelli. Orch. d'archi « Pro Musica » di Stoccarda dir. da D. Eckertsen e R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. P.L. 10500

« La Follia » Sonata op. 5 n. 12 (con Tartini. Sonata « Il trillo del diavolo »; Vitali. Ciacona; Veracini. Sonata op. 1 n. 7). Viol. Grumiaux, pian. Castagnone.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 00280 L

12 Sonate a trio per chiesa, op. 1. 12 Sonate a trio per camera, op. 2. Compl: « Musicorum Arcadia » con G. Spinelli e E. Giordani Sartori, continuo.
Vox 33 g. 3 dischi da 30 cm. DL 263

DEBUSSY Claude

Images I e II - Estampes. Pian R. Casadesus.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 01292 L

DONIZETTI Gaetano

Linda di Chamounix (opera completa in 3 atti). Capecchi, bs.; Valletti, t.; Modesti, bs.; Taddel, br.; Barbieri, c.; De Palma, t.; Corsi, ms.; Stella, s. Coro e Orch. del Teatro San Carlo di Napoli dir. da T. Serafin.
Philips 33 g. 3 dischi da 30 cm.
A 00423/3 L

Lucia di Lammermoor: « Fra poco a me ricopero » - « Tu che a Dio spiegasti l'ali » (con Bellini. Norma: Meco all'altar). Del Monaco, t. con Orch. dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 516

DVORAK Anton

Quintetto con pf. in la magg. op. 81. Pian. Bernathova e Janáček Quartett.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
LPM 18379

FRANCK Cesar

Sinfonia in re min. Orch. « Pro Musica » di Vienna dir. da E. van Remoortel.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10360

GRIEG Edward

Sigurd Jorsalfar Suite, op. 56. Due melodie elegiache, op. 34. Danze sinfoniche, op. 64. Orch. Sinf. di Bamberg, dir. da E. van Remoortel.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10340

HAENDEL George Friedrich

12 Concerti grossi, op. 6. Orch. Pro Arte di Monaco dir. da K. Redel.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10043

4 Concerti per organo, orch. e continuo, op. 4: n. 1 in sol min. - n. 2 in si bem. magg. - n. 3 in sol min. - n. 4 in fa magg.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14005

Messia: Alleluja. Coro e Orch. dell'Opera di Stato di Berlino dir. da K. Foster (con Beethoven. Adagio cantabile dalla Sonata op. 13; Bach. Aria dalla Suite n. 3 - Ave Maria; Schmidt. Notre Dame: Intermezzo).
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
TW 30096

Messia: Arie e Cori. Vyvyan, s.; Procter, c.; Maran, t.; Brannigan, bs. - con The London Phil. Choir e Orch. dir. da Sir A. Boult.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5383

Sonata op. 1 n. 4 in re magg. per violino (con Prokofiev. Sonata op. 94; Vitali. Ciacona). Viol. Milstein, pian. Balsam.
Capitol 33 g. 1 disco da 30 cm. P 8315

HAYDN Joseph

Concerto in re magg. per flauto e archi (con Leclair. Concerto per flauto, archi e clavicembalo; Pergolesi. Concerto per flauto traverso). Flauto: C. Wanausek e Orch. « Pro Musica » di Vienna dir. da Ch. Adler.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10150

Quartetto d'archi op. 76 n. 3 « Kaiser ». Quartetto Endress.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
TW 30058

Sinfonia n. 45 in fa diesis min. « degli Aditi ». Sinfonia n. 82 in do magg. « l'Orso ». Orch. della Radio della Germania Sud-Ovest dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10340

LECLAIR Jean Marie

Concerto in do magg. per flauto, archi e clavicembalo (con Haydn. Concerto per flauto e archi; Pergolesi. Concerto per flauto traverso). Flauto: C. Wanausek, Orchestra « Pro Musica » di Vienna dir. da C. Adler.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10150

LISZT Franz

Concerto n. 1 in mi bem. magg. Concerto n. 2 in la magg. Pian. A. Brendel e Orch. « Pro Musica » di Vienna dir. da M. Gielen.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10420

Mephistowalzer; Les jeux d'eau à la villa d'Este; Valse oubliée n. 1; Eugene Onegin; Polonaise; Rapsodia spagnola; Valse-impromptu; Ronda degli gnomi; Grand Galop chromatique. Pian. Cziffra.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10192

LOCATELLI Pietro Antonio

Concerto op. 1 n. 8 in fa min (con Corelli. Concerto grosso op. 6; Manfredini. Concerto op. 3 n. 12; Torelli. Concerto grosso op. 8 n. 6). Orch. del Tricentenario di Corelli. Orch. d'archi « Pro Musica » di Stoccarda dir. da D. Eckertsen e R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10500

MANFREDINI Francesco

Concerto op. 3 n. 12 in do magg. (con Corelli. Concerto grosso op. 6; Locatelli. Concerto op. 1 n. 8; Torelli. Concerto grosso op. 8 n. 6). Orch. del Tricentenario di Corelli. Orch. d'archi « Pro Musica » di Stoccarda dir. da D. Eckertsen e R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10500

MENDELSSOHN Felix

4ª Sinfonia in la magg. op. 90 « Italiana » (con Beethoven. 3ª Sinfonia op. 57). London Symp. Orch. dir. da J. Krips.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5361

MILAN Luis

Musica de vihuela de mano (Fantasia 1ª - Romance 1ª « Durandarte » - Pavana 1ª - Pavana 4ª - Soneto en ytaliano l' Amor che nel mio pensier vive e regna » - Pavane 5ª e 6ª - Romance 2ª « Sospirantes baldovinos » - Fantasia 9ª). (con Ortiz. Musica de violones del « Trattado de glosas »). Gerwig, liuto - Michaelis, t.
Archiv 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14075

MOZART Wolfgang Amadeus

Idomeneo (opera completa in italiano). Lewis, t.; Simoneau, t.; Jurinac, s.; Udovick, s.; Milligan, bs-br.; McAlpine, t.; Alan, bs. - Orchestra e Coro del Glyndebourne Festival, dir. da J. Pritchard.
Voce del Padrone 33 g. 3 dischi da 30 cm. QALP 10189/91

Messa in do magg. K. 317 « L'incoronazione ». Vesperae Solemnes de Confessore in do magg. K. 339. Lipp., s.; Ludwig, c.; Dickle, t.; Bender, bs. - Orch. « Pro Musica » di Vienna e Wiener Oratorienchor, dir. da J. Horenstein.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10260

Missa brevis in re magg. K. 194. Cahnbley-Maedel, s.; Kissel, c.; Maran, t.; Raninger, bs. - Coro da Camera e Orch. Sinf. del Mozarteum di Salisburgo dir. B. Paumgartner. Messa in do magg. K. 317 « Dell'incoronazione ». Wonesch, s. voce bianca; Krenn, c. voce bianca; Majkut, t.; Berry, bs. - Wiener Sängerknaben e Orch. Sinf. di Vienna dir. da R. Moralt.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 00375 L

Sinfonia n. 38 in re magg., K. 504 « Praga ». Sinfonia n. 39 in mi bem. magg., K. 543. Orch. Philhar. di Londra dir. da O. Klemperer.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10284

Le Nozze di Figaro: « Non più andrai » - « Voi che aspettate » - « E Susanna non viene » - « Dove sono ». Siepl, bs.; Danco, s.; Della Casa, s. - con Orchestra Fil. di Vienna dir. da E. Kleiber.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 507

ORTIZ Diego

Musica de Violones (dal « Trattado de glosas »). 3 Recercadas sobre canto llano - Un Madrigal a 4 « O felices occhi miei » - con 2 Recercadas sobre el mesmo madrigal - Recercada 4ª por violon solo - Una canción francesa « Douce memoire » con 2 Recercadas sobre la mesma canción - 3 Recercadas sobre tenores italianos (con Milan. Musica de vihuela de mano). Wenzinger, viola da gamba; Guillaume, s.; Mueller, cembalo.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14075

PERGOLESI Giovanni Battista

Concerto per flauto traverso (con Haydn. Concerto per flauto e archi; Leclair. Concerto per flauto, archi e clav.). Flauto: C. Wanausek - Orch. Pro Musica di Vienna, dir. da C. Adler.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10150

PONCHIELLI Amilcare

La Gioconda: Danza delle ore (con Verdi. I Vespri Siciliani: Ouverture). London Symphony Orch. dir. da P. Gamba.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 508

PROKOFIEV Sergei

Sonata in re magg. per violino op. 94 (con Haendel. Sonata op. 1 n. 4; Vitali. Ciaccona). Viol. Milstein; pian. Balsam.
Capitol 33 g. 1 disco da 30 cm. P. 8215

PUCINI Giacomo

Madama Butterfly: « Ed è bella la sposa? » - « Ecco son giunto » - « Il cannone del porto ». Tebaldi, s.; Campora, t.; Inghileri, br.; Di Palma, t.; Rankin, ms. - Orch. e Cori dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 503

Tosca: Pagine scelte. Tebaldi, s.; Campora, t.; Mascherini, br.; Di Palma, t.; Corena, bs. - Orch. e Cori dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5386

PURCELL Henry

The Fairy Queen (opera completa). Vyvyan, s.; Morison, s.; Hemsley, bs.; Pears, t.; Whitworth, contraltina. The Saint Anthony Singers e The Boyd Neel Orch. dir. da A. Lewis.
Oiseau-Lyre 33 g. 3 dischi da 30 cm. OL 50139/41

RAVEL Maurice

Zigane (con Chausson. Poème, op. 25; Berlioz. Réverie et Caprice, op. 8; Saint-Saëns. Havannaise, op. 83 - Introduction et Rondó Capriccioso, op. 28). Viol. A. Rosand e Orch. della Radio della Germania Sud-Ovest, dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10470

RIMSKI-KORSAKOV Nicolai

Shéhérazade, op. 35. Orch. Sinf. di Bamberg, dir. da J. Periéa.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10220

ROSSINI Gioacchino

Il signor Bruschino: Ouverture - Tancredi: Ouverture. Orch. Sinf. della Radio di Berlino dir. da F. Frickey.
D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. EPL 30270

SAINTE-SAENS Camille

Havannaise, op. 83 - Introduction et Rondó capriccioso, op. 28 (con Chausson. Poème, op. 25; Ravel. Zigane; Berlioz. Réverie et Caprice, op. 8). Viol. A. Ro-

sand e Orch. della Radio della Germania Sud-Ovest dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10470

SCARLATTI Alessandro

Cantata « Glori e Lisa » - Cantata « Fiori e Tirsi ». Vyvyan, s.; Morison, s. - con Dart, clavico. e Dupré, viola da gamba. Oiseau-Lyre 33 g. 1 disco da 30 cm. OL 50154

SCARLATTI Domenico

Tetide in Sciro, 3 atti su testo di C. S. Capece. Solisti: A. Martino, L. Pio Fumagalli, t.; W. Madonna, c.; C. Franzini, t.; V. Meucci, br.; G. Ferreïn, b. - Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da A. James.
Angelicum 33 g. 3 dischi da 30 cm. LPA 190058/60

SCHOENBERG Arnold

Verklärte Nacht, op. 4 per orch. d'archi (Notte trasfigurata) - Sinfonia da camera, op. 9 in mi bem. magg. Orch. Sinf. di Bamberg, dir. da M. Couraud.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10240

SCHUBERT Franz

Momenti musicali, op. 94 (con Schumann. Carnaval, op. 9). Pian. Gieseking.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10285

7ª Sinfonia in do magg. Orch. Filarm. di Berlino dir. da W. Furtwängler.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LMP 13347

SCHUMANN Robert

Carnaval, op. 9 (con Schubert. Momenti musicali, op. 94). Pian. Gieseking.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10285

SIBELIUS Jean

Sinfonia n. 6 in re min., op. 104 - Pelléas et Mélisande: Suite op. 40. London Symphony Orch. dir. da A. Collins.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5084

SMETANA Friedrich

1º Quartetto per archi in mi min. Janáček-Quartett.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 25 cm. LPE 17 098

SOLEL (Padre) Antonio

Sonata. Pian. R. Kyriakou.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10400

STRAUSS Richard

Vita di eroe op. 46. Orch. di Stato Sassone di Dresda dir. da K. Boehm.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
LPM 18378

STRAVINSKI Igor

Petruska. Balletto completo. Orchestra de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm.
LXT 5375

La Sagra della primavera - L'Uccello di fuoco: Suite. Orch. Sinf. di Baden-Baden, dir. da J. Horenstein.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10430

TARTINI Giuseppe

Sonata «Il trillo del diavolo» (con Corelli. «La follia» Sonata op. 5 n. 12; Vitali. Ciacona; Veracini. Sonata op. 1 n. 7). Viol. Grumiaux; pian. Castagnone.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 00300 L

TORELLI Giuseppe

Concerto grosso op. 8 n. 6 in sol min (con Corelli. Concerto grosso op. 6; Manfredini. Concerto op. 3 n. 12; Locatelli. Concerto grosso op. 1 n. 8). Orch. del Tricentenario di Corelli. Orch. d'archi «Pro Musica» di Stoccarda dir. D. Eckertsen e R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10390

VERACINI Francesco Maria

Sonata op. 1 n. 7 in la magg. (con Tartini. Sonata «Il trillo del diavolo»; Corelli. «La follia» Sonata op. 5 n. 12; Vitali. «Ciacona»). Viol. Grumiaux; pian. Castagnone.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 00300 L

VERDI Giuseppe

La Traviata: Brindisi - «Un di felice» - «Sempre libera». Tebaldi, s.; Poggi, t. - Orch. e Cori Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da F. Molinari Pradelli.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm.
CEP 511

Il Trovatore: «Che più t'arresti?» - «Tacea la notte placida» - «Tacea la notte» - «Deserto sulla terra» - «Di geloso amor». Del Monaco, t.; Tebaldi, s. - con Orch. du

Grand Théâtre de Genève dir. da A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm.
CEP 504

I Vespri Siciliani: Ouverture (con Ponchielli. La Gioconda: La danza delle ore). London Symp. Orch. dir. da P. Gamba.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm.
CEP 508

VITALI Tommaso Antonio

Ciacona (con Prokofiev. Sonata op. 84; Haendel. Sonata op. 1 n. 4); Viol. Milstein; pian. Balsam.
Capitol 33 g. 1 disco da 30 cm.
P 8315

Ciacona (con Tartini. Sonata «Il trillo del diavolo»; Corelli. «La follia» Sonata op. 5 n. 12; Veracini. Sonata op. 1 n. 7). Viol. Grumiaux; pian. Castagnone.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 00300 PL

VIVALDI Antonio

Concerto in la min. per due violini e orch. d'archi. Viol. Oistrakh e Stern. Orch. di Filadelfia dir. da E. Ormandy.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
409 020 AE

Gloria in re magg. - Mottetto a canto per sopr. e orch. d'archi - Stabat Mater per contr. e orch. d'archi. Saller, s.; Bence, c. - Coro e Orch. «Pro Musica» di Stoccarda dir. da M. Couraud.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10390

La Quattro Stagioni. Orch. da Camera di Stoccarda dir. da K. Munchinger - viol. solista: Barchet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm.
LXT 5377

WAGNER Richard

I Maestri cantori di Norimberga: «Das schoene Fest Johannistag» - Il Crepuscolo degli Dei: «Hier sitz'ich zur Wacht». Greindl, bs. e Orch. Sinf. della Radio di Berlino dir. da L. Ludwig.
D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm.
EPL 30 271

Die Walkure (atto 3° completo - atto 2°: Todesverkündigung. Brunilde (Flagstad); Wotan (Edelmann); Siegmund (Svanholm); Sieglinde (Schech). Orch. Fil. di Vienna
Decca 33 g. 2 dischi da 30 cm.
LXT 5385/90

I Documenti musicali

Le celebri interpretazioni di Ferruccio Busoni

Liszt: Polonaise n. 2 in re magg. - La campanella - Parafraasi da Rigoletto. Pianista: Ferruccio Busoni.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
WE 28065

Beethoven: Le rovine d'Atene. Fantasia (trascr. Liszt). Pianista: Ferruccio Busoni. - Andante in fa magg. op. 35. Pianista: Max Pauer.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
WE 28011

Mozart-Liszt: Don Giovanni. Reminiscenzen. Regentropfen. Preludio op. 28 in re bem. magg. Chopin: Notturmo n. 15 in fa diesis. Pianista: Ferruccio Busoni.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
WE 28013

Liszt: Valse caprice in la magg. Donizetti: da «Lucia di Lammermoor». Pianista: Ferruccio Busoni. Liszt: Studio n. 11.

Pianista: Max Pauer. Beethoven: Polonaise in do magg. op. 49. Pianista: Eugen D'Albert.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm.
WE 28012

Elman Mischa - Recital violinistico

Recital violinistico
Sammartini. Passacaglia (trascr. Nachez). Ciacona (trascr. Chabrier). Haendel: Sonata n. 4 in re magg. Op. 1 n. 12. Bach: Aria sulla corda di sol (Suite n. 3). Viol. Elman - pian. Seiger.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm.
LXT 5303

Piccaver Alfred, tenore

(Inclusione storica)
Madama Butterfly: «Non ve l'avevo detto?» - «Addio fiorito asil»; La fanciulla del West: «Ch'ella mi creda»; Tosca: «Ah! quegli occhi»; Turandot: «Non piangere Liù».
D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm.
EPL 30 174

Asterischi

Al momento di dar mano a questi « asterischi » come a dire piccoli astri (o anche stelline) mi accorgo di aver dimenticato al Cairo una cosa importantissima alla condizione di astrologo, un ornamento immancabile al Pescatore di Chiaravalle e allo Stroligo di Brozzi, per portare qualche esempio illustre, e a tutti quanti che sempre immersi negli studi finiscono col sembrare tanti Faust: quella barba finta che gli antichi re egiziani tenevano chiusa in un astuccio d'oro tempestato di gemme preziose e che aspettavano di applicarsi al mento nelle grandi ricorrenze. La dimenticanza è ormai irreparabile. Ma fra la rapidità di questi asterischi e l'exasperante lentezza dell'antico cerimoniale egiziano tal è la differenza, che a nessuno passerà per la mente un qualsiasi riferimento al moderno significato metaforico che l'onore del mento ha finito col prendere nella vita delle opere e dei giorni.

Uno due tre asterischi sono subito letti criticati e messi da parte, mentre quelle rituali cerimonie, fra gli interminabili preamboli preparatori e l'attendere che il Sole, una volta inondato di luce le sacre scimmie, sorgendo col nome di Chepre diventasse Ra a mezzogiorno e Atum alla sera, era inevitabile che finissero col suggerire agli adepti l'esclamazione « Gizeh-Asan-Ti » equivalente esattissimo della suddetta metafora della noia.

Dall'alto della finestra di un atelier appollaiato sotto il tetto di vetro della Galleria Vittorio, vedo laggiù, seduto a un tavolino del famoso caffè, un giovane che curvo sopra un foglio sta scrivendo con l'impetuosa avidità di chi per fame a lungo repressa, stia finalmente e in tutta libertà divorandosi un piatto di maccheroni.

Ora il giovane è sparito. Ha dimenticato il foglio sul tavolino. Scendo. Passo vicino al foglio. Una sbirciatina: caspita, si tratta di poesia. Curiosità istruttiva e anche premiata dalle Muse.

In cima al foglio: tecnica scoperta. *Stringere fino all'oscurità. Poi:*

Marzo mio buono
e febbraio mesto,
sebben tu nevichi,
sebben diluvii,
pur di primavera odori.

Come tutti non sanno è una delle traduzioni del Tommaseo dai *Canti popolari greci*: bellissimi sprazzi di poesia, e tanto meglio per il Dalmata se, come qualcuno vorrebbe dire, invece di traduzioni si tratti di sue creazioni. Ma perchè tecnica scoperta? Perchè stringere fino all'oscurità? C'è in queste direttive, o piano, o programma di lavoro, qualcosa che fa pensare. Primo: lavorare a carte scoperte, senza occultare nè corda nè tela e che si vedano pure nervi e legamenti scoperti, e si sentano pur anche i dubbi, le fatiche e gli accorgimenti tecnici. Secondo: a forza di sintesi, rinunce e sorveglianze,

la chiarezza sia gradatamente sostituita da quella magica oscurità di cui si leggeva l'elogio nell'*Oracolo Manuale* (3, 216) di Gracian.

C'è chi fa la stessa operazione in musica: una pagina di Bach portata sotto le dita unciniate di Stravinski, poi sotto quelle di Hindemith e Webern et ultra: un'ombra pallida, pallidissima ombra, si muove ancora e sempre fra i relitti della devastazione. E' difficile che del modello non resti più nulla di nulla, se il modello è portentoso. Ormai che la bonaria chiarezza, cara ai poveri di spirito, è scivolata nell'acqua buia, la sorgente si confonde con la foce e ambedue ignorano l'itinerario zigzagante della corrente. Ma quell'ombra, figlia pallidissima della sapiente devastazione, può reggere finalmente un nuovo battesimo, un nome nuovo: il nome dell'intrepido modernizzatore. Quel buon marzo greco che sebbene nevicoso e diluviante pur di primavera odorava, ora « sussurra i profumi battesimali della primavera ».

Dunque? Il foglio incautamente dimenticato da quel giovane che scrivendo poesia pareva mangiasse maccheroni, era il piano di una devastazione. E di che ci meraviglieremo? Da che mondo è mondo, l'arte è sempre risorta dalla propria cenere. Victor Hugo direbbe: « è il letame che aiuta a fiorire la rosa ».

Un curioso modo di leggere e di formarsi una biblioteca per nulla ingombrante era quello del musicista Léon Joubert, l'autore dell'opera *Sogno*. Egli leggeva leggeva e via via strappava le pagine, leggeva e strappava fin che non avesse incontrato un'idea che gli sembrasse degna d'essere ricordata e messa in valore.

Si era fatto così una biblioteca di libri che sbrindellati e svuotati stavano dentro le copertine come *clowns* sbraccati nei loro abiti surrealistamente larghi e lunghi. Ma non basta. Ogni anno (solitamente d'estate) Léon Joubert ritornava con più rigorose esigenze a leggere e a strappare altre pagine, sempre più bramoso dell'essenziale ideologico. Un certo momento si ritrovò con tutti i libri ridotti alle sole copertine: supremo raggiungimento di quell'essenzialità che costituiva il suo più profondo ideale.

Una cosa, per quanti tentativi facesse, non riusciva a ridurre all'essenziale: le lettere d'amore. Quante volte, persino nel cuore della notte, aveva tentato di scegliere le più sincere, le più appassionate, le più recenti, ma una misteriosa forza sempre lo tratteneva dal gettare alle fiamme le altre lettere, che erano moltissime, di tante donne ormai quasi tutte incanutite, e qualcuna già con « la bocca di rughe ormai fossa ».

Nulla da fare: pacchi e pacchetti ripieni di sospiri svaniti, di antiche frottole, di ardite promesse, bisognava li riponesse nella loro custodia non senza averli prima con ogni cura legati coi soliti nastrini variopinti: rossi per le brune, azzurri per le bionde, verdi per le castane, anzi, per le castagne, come diceva il Maestro Joubert piccandosi di saper anche l'italiano. Ebbene, se non dicessi di dove proveniva al Maestro la folle paura, il terrore di dare alle fiamme quegli antichi spenti messaggi, nessuno lo saprebbe immaginare. Ma ormai che un superiore magistero tecnico di scrittore vuole non ulteriormente differita la rivelazione, dirò che si trattava semplicemente della forza di un proverbio, un proverbio spagnolo ingeneroso e sfacciato che dice: « L'uomo entra nella vecchiaia il giorno che brucia le lettere d'amore ».

PIETRO MONTANI

Concorsi

E' stato recentemente bandito, a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Varese in collaborazione con la locale Azienda Autonoma di Soggiorno e la Casa Editrice G. Ricordi & C. di Milano, il Concorso Internazionale Stella Alpina d'Oro 1958 per un canto di montagna.

Possono partecipare al concorso musicisti di qualsiasi nazionalità con composizioni il cui testo sia redatto in lingua italiana o francese o spagnola o tedesca e loro dialetti.

Quattro diverse Giurie — una per ogni lingua — composte da autorevoli personalità della musica corale europea, esamineranno le composizioni e selezioneranno ciascuna un elenco senza graduatoria di tre canti; questi saranno poi in gara per la disputa del trofeo Stella Alpina d'Oro 1958 durante il Festival Internazionale Canti della Montagna, in programma a Varese nei giorni 13 e 14 dicembre 1958.

All'autore del canto primo classificato verranno assegnati, quale premio, la Stella Alpina d'oro 1958 e mezzo milione di lire; al secondo classificato un premio di L. 200.000; al terzo e al quarto rispettivamente un premio di L. 100.000.

Le composizioni finaliste verranno presentate al pubblico dal coro La Psaletts di Lione (canti francesi), dal Coro Incas di Bergamo (canti italiani), dalla Capilla Clasica Polifonica del F.A.D. di Barcellona (canti spagnoli), e dal coro Joseph Haydn di Monaco di Baviera (canti tedeschi).

Continuano ad arrivare da tutti i Paesi le richieste delle norme di partecipazione al Concorso per un'opera in un atto, indetto da Casa

Ricordi per celebrare il 150° anniversario della sua fondazione. Premio indivisibile: tre milioni e rappresentazione alla Scala nella Stagione 1958-59. Scadenza 31 luglio 1958. Per informazioni: G. Ricordi & C., via Berchet, 2, Milano.

È stato pubblicato in questi giorni il bando del X Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni il quale si svolgerà presso il Conservatorio di musica C. Monteverdi di Bolzano tra il 25 agosto e il 6 settembre 1958. Il Concorso è aperto ai pianisti d'ambo i sessi e di ogni nazionalità, i quali al 31 dicembre 1958 abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 32°. Il Concorso è costituito da due gare eliminatorie e da una gara finale. Solo i candidati che avranno superato la seconda gara eliminatoria saranno ammessi alla gara finale. La Giuria internazionale, presieduta dal M° Cesare Nordio, sarà formata da maestri e pianisti illustri. In palio premi per oltre un milione di lire. Per informazioni e prospetti scrivere al Conservatorio G. Monteverdi, Bolzano.

A Mosca si svolgerà nei mesi di marzo e aprile 1958 il concorso P. I. Ciaikovski di esecuzione per pianoforte e per violino. Primo premio: 25 mila rubli. Per informazioni scrivere a Mosca, Ultra Kubliceva, 10.

Guido Valcarenghi

Direttore Responsabile

Rappresentazioni segnalate di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre - novembre 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
BRERO CHAILLY	<i>Novella (in amministrazione)</i> <i>Il Canto del cigno (1° esecuzione assoluta)</i>	Op. com.	1	Paris RTF	Rogenthal		Ricordi
GANNE	<i>Hans le joueur de flûte</i>	Dramma	1	Bologna	La Rosa Parodi	Comunale	Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Op. com.	3	Nantes		Grand Théâtre	Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Op. com.	1	Bruxelles	Defossez	La Monnaie	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Telefono</i>	Op. com.	1	Torino	Cillarino	Carignano	Ricordi
		Op. com.	1	Sassari	Narducci	Verdi	Ricordi
MENOTTI	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>	Madrigale	1	Madison (Wisconsin)	Paxton	Università di Wisconsin	New York Ricordi
MENOTTI	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>	Madrigale	1	Bruxelles	Célis	La Monnaie	Ricordi
MENOTTI	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore (1° mondiale in televisione)</i>	Madrigale	1	Montreal CBC	Fiorato		Ricordi
MORTARI	<i>La Figlia del diavolo. Opera completa in forma di oratorio</i>	Dramma	1	Budapest	Mortari		Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Trieste	De Fabritiis	Verdi	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Paris	Dervaux	Opéra	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	Dramma	1	Bologna	La Rosa Parodi	Comunale	Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	Op. com.	1	Bologna	La Rosa Parodi	Comunale	Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	Op. com.	1	Sassari	Narducci	Verdi	Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	Op. com.	1	Lugano RSI	Viozzi		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre - novembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VARESE	<i>Octandre</i>	Orch.	Stockholm			7	Ricordi New York
VERETTI	<i>Sinfonia italiana</i>	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		12	Ricordi
VERETTI	<i>Suite in do da Una favola di Andersen</i>	Gr. orch.	Milano	Ludwig		15	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	Orch. cam.	Kansas City	Schwieger		20	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	Orch. cam.	Bremen	Goslich		20	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas Brasileiras n. 2</i>	Orch.	Baden-Baden	Janssen		20	Ricordi
VOGEL	<i>Preludio, Interludio lirico, Postludio</i>	Archi	Torino RAI	Previtali		12	Ricordi
VOGEL	<i>Thyl Claus. Oratorio epico</i>	Coro e orch.	Zurich	Schmid		300	Ricordi
VOGEL	<i>Wagadu. Oratorio per soli, coro misto e 5 saxofoni</i>	Coro e orch.	Bremen	Heim		90	Ricordi
VOGEL	<i>Wagadu. Oratorio per soli, coro misto e 5 saxofoni</i>	Coro e orch.	Berlin	Heim		90	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per trio e orchestra</i>	Orch.	Torino RAI	Van Kempen	Trio di Trieste	15	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per arpa e orchestra</i>	Orch.	Milano	Sawallisch	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonia breve per archi</i>	Archi	Trieste RAI	Pedrotti			Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonia per archi</i>	Archi	Amsterdam	Giulini			Ricordi
ZANDONAI	<i>Concerto romantico</i>	Orch.	Hamburg	Steiner		35	Ricordi
ZANDONAI	<i>Quadri di Segantini. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Napoli	Sevitzki		28	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Dicembre 1957

			Lire
PIANOFORTE			
E.R. 2593	CHOPIN	<i>Notturmo in mi min., op. 72 n. 1</i> (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 2574	CLAVICKMBALEISTI	<i>Le più belle pagine dei Clavicembalisti della famiglia Bach</i> (Montani)	600
E.R. 2592	GRIGNI	<i>Antologia di 45 Pezzi</i> (Montani) (Pezzi lirici - Pezzi scelti - Rielaborazioni originali)	1200
129635	MARCHI	<i>Piccolo Zoo musicale. 5 Fantasie pianistiche</i>	1500
2 PIANOFORTI			
129675	SCIOSTAKOVIC	<i>Concerto, op. 101 per pianoforte e orchestra. Riduzione per 2 pianoforti dell'Autore</i>	1500
ORGANO			
E.R. 2573	GABRIELI	<i>Composizioni per organo. A cura di S. Dalla Libera</i>	1000
CANTO E PIANOFORTE			
112178	PEROSI	<i>Transitus animae. Oratorio per mezzosoprano e cori con accompagnamento d'orchestra. Riduzione</i>	1500
VIOLINO E PIANOFORTE			
129504	D'AMBROSIO	<i>Pagine raccolte. 6 Pezzi per piccoli violinisti</i>	500
E.R. 1785	PORFORA	<i>Sonata in sol min. (Jacobsen-Toni)</i>	300
MANDOLINO			
E.R. 2566	GAUTIERO	<i>Metodo per mandolino napoletano</i> (Bianchi) Vol. 1°	1000
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 870	RESPIGHI	<i>Toccata, per pianoforte ed orchestra</i>	800
PARTITURE IN 8°			
129533	FUGA	<i>Concertino, per tromba e archi</i>	2500
OPERE PER CANTO E PIANOFORTE			
	PONCHIELLI	<i>La Gioconda</i> (in brochure)	3600
	PUCCINI	<i>Manon Lescaut</i> (in brochure)	2500
	—	<i>Il Tobarro</i> (in brochure)	1300
	VERDI	<i>Ernani</i> (in brochure)	2700
	—	<i>I Vespri Siciliani</i> (in brochure)	3700

Collegium Musicum Italicum - Roma
ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA
 Direzione artistica di Renato Fasano

Con questa nuova collana di partiture in 8°
 la Casa editrice Ricordi si propone di sviluppare sul piano editoriale
 l'opera di divulgazione dei capolavori della musica strumentale italiana
 del Sei e Settecento, che da dieci anni va svolgendo,
 con le sue validissime esecuzioni e con i dischi, il famoso complesso
 «I Virtuosi di Roma» del Collegium Musicum Italicum.
 Affidata allo stesso direttore del Collegium, maestro Renato Fasano,
 la collana pubblicherà alcune serie di 10 partiture nella revisione,
 secondo gli originali, di eminenti studiosi e musicisti.
 Anche le parti staccate saranno poste in vendita,
 per rendere più agevole
 la pratica divulgazione di questo straordinario,
 e in gran parte inedito, patrimonio musicale.

1ª serie

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 1 | ALBINONI | (Giazotto) | Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno |
| 2 | ALBINONI | (Giazotto) | Concerto in la op. 2 n. 3 per archi e cembalo di ripieno |
| 3 | BONPORTI | (Barblan) | Concerto a quattro in la op. 11 n. 4 per archi e cembalo di ripieno |
| 4 | CAMBINI | (Barblan) | Concerto in sol op. 15 n. 3 per cembalo (o pianoforte) e archi |
| 5 | CIRRI | (Ghedini) | Concerto in la n. 1 per violoncello, archi e cembalo di ripieno |
| 6 | CLEMENTI | (Fasano) | Sinfonia in re op. 18 (ripubblicata come op. 44) per orchestra da camera |
| 7 | GALUPPI | (Mortari) | VI Concerto a quattro in do min. per archi |
| 8 | PERGOLESÌ | (Fasano) | Concertino in mi bem. n. 5 per 4 violini, violetta, violone e basso |
| 9 | SCARLATTI A. | (Fasano) | Concerto in mi n. 6 per due violini obbligati di concertino, archi e cembalo di ripieno |
| 10 | VALENTINI | (Fasano) | Concerto in do n. 3 per oboe, violino concertante, archi e cembalo di ripieno |

RICORDI NEW YORK PRESENTS
 compositions from the pen of

VIRGIL THOMSON

The following listing represents a cross-section of the recent works of America's well known composer, critic and writer.

SYMPHONY ORCHESTRA

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA

Cello and Piano \$ 4.00
 Orchestral materials on rental

**CONCERTO FOR FLUTE AND STRINGS,
 HARP & PERCUSSION**

Flute and Piano (in preparation)
 Miniature Score (in preparation)
 Orchestral materials on rental

**FIVE SONGS ON POEMS OF WILLIAM BLAKE -
 BARITONE AND ORCHESTRA**

Baritone solo with piano \$ 2.50
 Orchestral accompaniment on rental

ONDINE - INCIDENTAL MUSIC FOR THE DRAMA

Orchestral materials on rental

ART SONGS

**FOUR SONGS ON POEMS OF THOMAS CAMPION -
 MEZZO SOPRANO**

Mezzo Soprano solo with piano \$ 2.00
 Mezzo Soprano solo with accompaniment (clarinet,
 viola & harp) Score & Parts \$ 5.00

CHORAL MUSIC

FOLLOW THY FAIR SUN (mixed chorus) . . . \$ 25
 FOLLOW YOUR SAINT (mixed chorus) . . . \$ 25
 ROSE CHEEK'D LAURA, COME (mixed chorus) . \$ 20
 THERE IS A GARDEN IN HER FACE (mixed
 chorus) \$ 25
 TIGER! TIGER! (mixed and male chorus) each . \$ 25

EDIZIONI

EDS

A. DE SANTIS ROMA Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
LE EDIZIONI: BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: { microsoleo LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA
 { normali

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti
scrittori e critici
italiani e stranieri.
Corrispondenti
dalle maggiori città
italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro,
questa Rivista internazionale
si dedica a tutti gli avvenimenti musicali
ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

♦
Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministr. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709.388

CORELLI *12 Sonate a trio per chiesa, op. 1*

12 Sonate a trio per camera, op. 2
(per la prima volta su disco)

Complesso « Musicorum Arcadia » con Gianfranco Spinelli
e Egida Giordani Sartori, continuo (ed. lusso)
3 dischi DL 263

CHOPIN *I Notturmi* (edizione completa)

al piano: Guiomar Novaes 2 dischi PL 9632

HAENDEL *I dodici Concerti Grossi, op. 6*

Orchestra « Pro Arte » di Monaco, dir. Kurt Redel
3 dischi PL 10.043

MOZART *Messa in do magg., K 317 « L'incoronazione »*

Vesperae Solemnes de Confessore in do magg., K 339
Wilma Lipp, soprano - Christa Ludwig, contralto -
Murray Dickie, tenore - Peter Bender, basso
Orchestra « Pro Musica » di Vienna e Wiener Oratorienchor
Direttore: Jascha Horenstein PL 10.260

SCHOENBERG *Verklaerte Nacht, op. 4 per orchestra d'archi* (Notta
trasfigurata)

Sinfonia da camera in mi bem. magg., op. 9
Orchestra sinfonica di Bamberg, dir. Marcel Couraud
PL 10.240

VIVALDI *Gloria in re magg.*

Mottetto a canto per soprano e orchestra d'archi

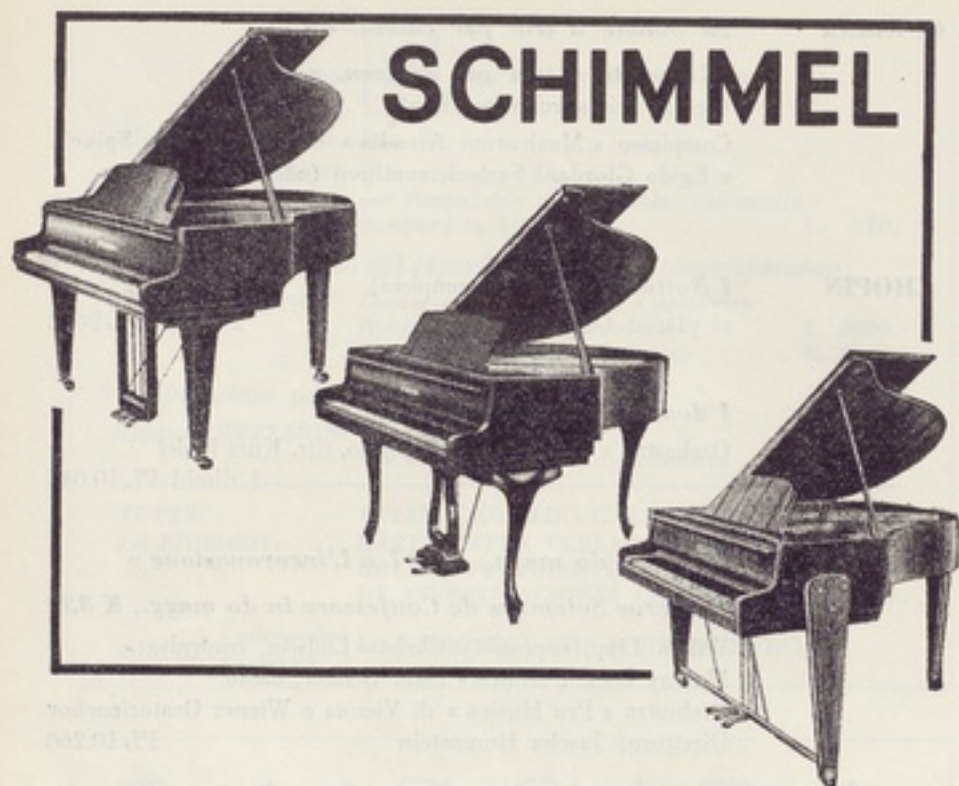
Friederike Sailer, soprano - Margarete Bence, contralto.
Coro e orchestra « Pro Musica » di Stoccarda
Direttore: Marcel Couraud PL 10.390

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI

VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 83
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**
presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)

Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)

Carosio, Perali, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Perali, Mollo
direttore VOTTO
2 dischi 33 QCX 10272/3

**CAVALLERIA RUSTICANA
(Mascagni)**

Di Stefano, Callas, Perali
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)

Callas, Tucker, Tagliabue,
Nicolai, Rossi-Lemeni, Capocchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)

Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)

Callas, Gedda, Borriello, Daniels
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

**IL MATRIMONIO SEGRETO
(Cimarosa)**

Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)

Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez,
Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)

Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)

Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni,
Perali
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10216 e QCX 10217/8

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33 QCX 10278 e 33 QCX 10279/80

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)

Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)

Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Perali, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33 QCX 10267 e 33 QCX 10268/9

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)

Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCX 10153 e 33 QCX 10154/5



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 2 - febbraio 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio vendite: viale Campania, 43

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 129

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSI Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 129

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1579
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 280
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 129
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 282
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giulliana Stromigoli. Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechnion, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 162
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 134
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llímona y Boceta: Depuación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llímona y Boceta: Boia, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonía Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1190
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1285
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 2 - febbraio 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.467

Sommario:

- 82 Giovanni Ricordi: storia di un editore (II) di Claudio Sartori
- 91 Thomas Mann e la musica contemporanea di Boris Porena
- 96 Il disco nell'educazione musicale di Cesare Valabrega
- 101 Spunti e appunti:
Vittore Veneziani (L. Chailly) - Precursori dell'odierna
musicoterapia (G. Guerrini)
- 105 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Venezia,
Bologna, Palermo, alla Radio, alla Televisione
- 122 La vita musicale all'estero: Inghilterra, Berlino Est
- 126 Notizie in breve
- 129 Modulazioni
- 133 Libri di interesse musicale:
Lecture: Richard Strauss di O. Erhardt
- 137 Dischi:
Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel feb-
braio 1958
- 141 Asterischi (Pietro Montani)
- 144 Concorsi

Giovanni Ricordi: storia di un editore

(continua dal n. 1, gennaio)

Del 1811 infine è una nuova iniziativa importante per la quale Ricordi invita alla sottoscrizione, concedendo uno sconto sul prezzo del volume a chi ne sottoscrive l'acquisto prima della pubblicazione. Si tratta del *Metodo per Clavicembalo* composto dal Sig. Francesco Pollini, Socio onorario del Reale Conservatorio di Musica di Milano, adottato per gli allievi del Conservatorio medesimo, non che per le Case d'educazione del Regno. L'opera si pubblicherà « ai primi del 1812 » (il manifesto che l'annuncia è dell'11 dicembre 1811) con l'elenco del nome de' Signori Associati. La sottoscrizione si chiude al 1° gennaio 1812, e chi si associa prima di tale data paga dieci lire italiane per l'edizione « in carta », o diciotto lire per quella « in carta velina ». Dopo il 15 gennaio 1812 il prezzo di vendita sarà aumentato rispettivamente di due lire. Chi si associa a dodici copie ne riceve una gratuitamente. « Le associazioni si ricevono in Milano alla Copisteria e Stamperia di Musica in Contrada di Pescaria Vecchia al N. 4068 ».

Probabilmente proprio questa pubblicazione valse all'editore il diritto di fregiarsi del titolo di « Editore del Regio Conservatorio e delle Case di Educazione del Regno », titolo che per molti anni conserverà e del quale si fregerà anche nell'intestazione della carta da lettera.

Nel 1812 l'azienda trasloca un'altra volta. L'Editore del Regio Conservatorio e delle Case di Educazione del Regno d'Italia decide di aprire un nuovo negozio in Contrada di Santa Margherita, avvicinando così il negozio all'abitazione.

Deve essere il nuovo negozio per la cui fornitura di mobili stringe un contratto con il falegname Luigi Fumagalli. I mobili dovevano essere consegnati il 15 agosto 1812, e il negozio fu probabilmente aperto in Contrada Santa Margherita al N. 1065.

Di qui continuano a uscire materiali manoscritti, ma con frontespizi incisi a colori e siglati dal monogramma del proprietario, GR. Su essi si legge:

« Presso Gio. Ricordi Editore ed Incisore di musica, tiene Negozio, Copisteria, e Stamperia di Musica nella Cont. di S.ta Margherita in Milano. Compra Vende e da a nolo Spartiti tanto Serj che Buffi. Tiene un assortimento di Musica Vocale e Istrumentale tanto Stampata che manoscritta. »

E di qui l'editore deve aver lanciato la lettera-manifesto del 25 giugno 1813, nella quale, col pretesto di smentire una sua fusione con altra ditta, annuncia di essere proprietario ormai di 800 spartiti e annuncia anche la prossima pubblicazione del *Trattato d'armonia e d'accompagnamento* di Bonifacio Asioli, lettera che vale ancora la pena di leggere per intero:

« Giovanni Ricordi Editore del R. Conservatorio di Musica e delle Case di Educazione del Regno d'Italia.

Stimatissimo Signore

Si è sparsa voce che la mia Casa si fosse unita con la Ditta (sic) Donati e Cuniberti, o con altre persone, e ciò non sussistendo (sic) assolutamente; mi credo obbligato di doverla smentire prevenendone il Pubblico, e specialmente tutti li Signori Dilettanti, Professori di musica, ed Impresarj dei Teatri, alli quali con quest'occasione ho la compiacenza di annunciare, che essendomi riescito di unire al copioso Archivio di musica del quale era già in possesso, una vistosa raccolta di scelti Spartiti Serj, Buffi, antichi e moderni de' migliori Maestri, non che l'acquisto da me fatto di tutto l'Archivio del Sig. Bertoja di Venezia.

Posso lusingarmi di essere forse il solo nel Regno d'Italia abilitato a potere pienamente corrispondere a tutte le ricerche de' Signori Dilettanti, Professori di musica, ed Impresarj da Teatro.

Ottocento Spartiti compresi i doppij, la maggior parte completi di parti cantanti, e di Orchestra, formano l'Archivio del quale io sono solo ed unico proprietario, oltre una non minore partita di musica istrumentale de' migliori Autori Italiani, Tedeschi, e Francesi assortita per ogni istrumento, e stampata in Francia, in Germania, e nella mia propria stamperia.

Quando Ella voglia onorarmi de' suoi comandi, sia per acquisto, sia per nolo di Spartiti, o di musica di qualunque genere, troverà facilitazione nel prezzo, prontezza ed esattezza nell'adempimento delle datemi commissioni.

Pregiandomi frattanto di confermarle i sentimenti della più distinta mia stima, ho la soddisfazione di annunciarle, che quanto prima si darà in luce dalla mia Calcografia musicale l'interessantissima opera dedicata a S.A.I. il VICE-RE D'ITALIA, composta dal Chiarissimo Sig. Maestro Bonifacio Asioli da Correggio Direttore della Musica da Camera e Cappella di S.M. il RE D'ITALIA, e Censore del Regio Conservatorio di musica di Milano, che porta il titolo di *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*.

Milano li 25 Giugno 1813. »

Con una organizzazione come quella descritta, che doveva corrispondere al vero, e con la ricchezza dell'archivio proclamata, Ricordi era ormai maturo anche per la pubblicazione del primo catalogo delle sue edizioni. È appunto quanto egli fa, stampandolo sul verso del frontespizio dei *Tre divertimenti a violino e viola* op. 6, di Alessandro Rolla, che portano il N. di edizione 176 e sono pubblicati nel 1814.

Esso comprende 142 pezzi singoli, più 35 pezzi delle prime tre annate del *Giornale di Musica*, e inoltre i tre ritratti di Bonifacio Asioli, Pietro Generali e Nicolò Paganini. Termina poi con l'avvertimento:

«NB. Trovasi presso il medesimo un assortimento completo di Musica Vocale ed Instrumentale stampata sì in Francia che in Germania e manoscritta d'ogni genere, non che un ragguardevole Archivio di Spartiti d'Opere Serie, Buffe e Farse.»

Le pubblicazioni sono distinte per generi: 1. Metodi e Principj; 2. Musica per violino; 3. Flauto e clarinetto; 4. Musica per il Forte-Piano; 5. Musica per chitarra sola; 6. Duetti per chitarre; 7. Arie, Cavatine e Duetti con accomp. di chitarra; 8. Arie, Cavatine e Duetti con accomp. di Forte-Piano; 9. Giornale di Musica Vocale Italiana in piena partitura ed al disotto di essa l'accomp. di Forte-Piano, Anno I, II e III; 10. Ritratti.

Il gruppo più cospicuo è quello della musica per il Forte-Piano, subito seguito dalla musica per chitarra sola. Gli autori preferiti sono: Rolla, Moro, Pollini, Mayr, Nava, Moretti, Tonelli, Weigl, Rossini, Mosca, Farinelli, Portogallo, Nicolini, Morlacchi, Manfroce, Fioravanti, Generali, Pavesi e Paer. I metodi elencano opere di Pollini, Asioli, Morigi, Carulli e Rolla. Bisogna notare che nel gruppo delle musiche per flauto e clarinetto, sono compresi: un *Concerto* per flauto e orchestra del Päsler, sei *Quartetti* per flauto, violino, viola e basso del Giuliani. La musica strumentale è dunque abbondante e non primeggiano affatto in essa le riduzioni di pezzi teatrali, ma si tratta quasi sempre di composizioni originali, e anche se molte sono le monferrine, le contraddanze, i valz e le allemandes, troviamo buon numero di sonate e di toccate, nonché di fantasie. Il repertorio operistico è quasi tutto destinato al *Giornale di Musica*, i cui fascicoli sfruttano le opere di: Weigl, Mosca, Nicolini, Farinelli, Portogallo, Dussek, Paganini, Bigatti, Morlacchi, Manfroce, Fioravanti, Pavesi, Marchesi, Mayr, Paer, Generali, Rossini e Guglielmi. Rossini però vi figura ancora scarsamente e solo nella terza annata con frammenti da: *Demetrio e Polibio*, *Tancredi*, *Italiana in Algeri*.

Si tratta dunque di un indice di estremo interesse non solo dell'indirizzo editoriale della casa, ma anche del gusto dell'epoca. Infatti un'impresa ancor giovane non si poteva certo permettere di imprimere un indirizzo al mercato, ma doveva invece seguirne l'andamento. Così il suo primo catalogo esprime anche il gusto della società del momento, che ci si dimostra viva e nervosa, aggiornatissima e per nulla affatto limitata, come si è sempre voluto credere, alla musica teatrale, ma ancora avida di musica strumentale, seguendo la migliore tradizione settecentesca. E ancora vitale e coltivata si rivela la musica da camera, non circoscritta agli strumenti solisti, così come coltivati sono anche i complessi vocali vari. Pare invece del tutto dimenticata la polifonia vocale. Inoltre è sintomatico per l'aggiornamento del gusto del pubblico che fra le riduzioni

teatrali ben cinque numeri del catalogo siano riservati alla riduzione pianistica di Weigl del *Prometeo* di Beethoven.

Ma la ditta non ha ancora raggiunto una stabilità nemmeno di sede. Nello stesso anno della pubblicazione del primo catalogo, o al principio dell'anno seguente, Casa Ricordi intraprende un nuovo trasloco; lo spostamento è breve tuttavia, poichè la sede rimane sempre in Contrada di Santa Margherita, ma passa dal N. 1065 al N. 1118. Qui aveva rilevato la sede che era già stata della Società Tipografica de' Classici Italiani, dalla quale venivano stampati i libretti degli spettacoli scaligeri. Dalle officine di Santa Margherita N. 1118 i libretti erano usciti fino al 1811 (l'ultimo pare sia stato quello dell'*Annibale in Capua* del Romanelli per la musica di Giuseppe Farinelli), poi la Società Tipografica si era trasferita in Contrada Cappuccio e la sua vecchia sede passerà a Ricordi.

Questi, per nulla impressionato dalla fine del Regno d'Italia (almeno per quanto riguarda la sua attività), dalla stabilizzazione della situazione politica che ha un aspetto gravemente definitivo, pare anzi attingere nuovo coraggio e vigore di iniziative. Rivolge infatti ora scopertamente le sue mire al Teatro alla Scala, il cui vecchio e ben noto copista, Carlo Bordoni, era probabilmente morto in quel torno di tempo, e approfittando della vacanza del suo posto, all'amministrazione del teatro presenta un progetto, nel quale chiede per la sua Casa l'incarico della copiatura dei materiali d'orchestra e di canto e per sé il posto di suggeritore del teatro.

Il progetto viene accettato l'8 dicembre 1814 dal Regio Incaricato provvisorio dell'Amministrazione de' Regi Teatri di Milano, il conte Antonio Somaglia, il quale, nella sua qualità di Appaltatore, stipula il primo contratto del genere con Giovanni Ricordi.

In seguito a questo contratto (di cui abbiamo trovato solo una copia recente e parziale nell'archivio Ricordi), a partire appunto dal carnevale del 1815, nei libretti di tutte le opere rappresentate alla Scala comparirà sempre il nome di Giovanni Ricordi quale *Copista della Musica e Suggeritore*. Lo troviamo come tale per la prima volta nel libretto dell'*Ira di Achille* del Romanelli per la musica di Giuseppe Nicolini e continuerà a essere presente con la stessa qualifica fino al 1820: nell'autunno di quest'anno (*Margherita d'Anjou* di G. Meyerbeer) Ricordi non è più chiamato copista, ma bensì *Editore e proprietario della musica*, e così poi sempre in futuro, quando si rappresentano opere di sua proprietà.

Il contratto del 1814, il primo con la Scala, è interessante per più punti, ma soprattutto perchè stabilisce che Ricordi può far commercio delle opere nuove, anche se non ne diventa il proprietario. Ne avrà tratto giovamento e incremento specialmente il ramo della copisteria. Infatti la nuova sede di Santa Margherita 1118 distribuisce fascicoli e volumi manoscritti eleganti ora di frontespizi incisi in bianco e nero o a colori, firmati prima da Silvestri, poi da G. Stucchi. E a piede di pagina si legge:

«Milano - Giovanni Ricordi Editore del C. R. Conservatorio, tiene magazzino ed assortimento completo di Musica tanto stampata che manoscritta per qualunque Istrumento, e per Canto con tutte le novità che sortono sì in Germania, che in Francia. Vende e dà a Nolo Cembali delle migliori Fabbriche di Vienna. Nella Contrada di S.a Margherita N. 1118».

È un tipo di frontespizio che Ricordi conserverà a lungo, poiché ne ricoprirà anche le prime copie manoscritte di frammenti dell'*Elisir d'amore*, che per ora è ancora di là da venire, poiché proprio il 27 ottobre del 1815, Giovanni Simone Mayr presenta e raccomanda a Ricordi il giovane Donizetti, perché il negoziante procuri allo studente povero una vettura che con poca spesa lo conduca da Milano a Bologna, dove lo attende il Conservatorio (v. Alborghetti e Galli, *Donizetti-Mayr*, Bergamo 1875, pag. 28-29).

Dello stesso anno 1815 è anche il secondo catalogo delle edizioni Ricordi, che viene stampato sul verso del frontespizio dell'Op. 7 del Rolla, i *Tre Gran Duetti Concertati a Violino e Viola*.

Il nuovo catalogo aggiunge pochi numeri a quello dell'anno prima. Ma nelle poche aggiunte, a sola distanza di un anno dal catalogo precedente, già si manifesta la tendenza della musica teatrale a prendere il sopravvento a tutto scapito di quella strumentale.

Comunque sia, seguendo e favorendo il gusto del pubblico, la ditta si afferma bene e gli affari debbono prosperare più che discretamente, tanto da indurre la signora Giovannina Ricordi Vezzoli, che vedremo poi come intervenisse attivamente nella condotta dell'azienda, a pretendere dal cognato Carlo Ricordi una esplicita dichiarazione che la casa editrice con tutti gli annessi era proprietà assoluta del solo Giovanni e che il rimanente della famiglia non poteva su di essa accampare pretesa alcuna. I Ricordi in quest'epoca vivevano tutti insieme al N. 1118 di Santa Margherita ed evidentemente i parenti meno fortunati erano aiutati tutti da Giovanni. Il che non toglie che sua moglie desiderasse che legalmente la situazione fosse ben chiara.

La prudente e saggia signora Giovannina pensava certamente a proteggere l'avvenire dei figli. Essa infatti aveva dato alla nascente dinastia dei Ricordi, tre figli: Innocente, Giulietta, che sposerà poi l'editore Pozzi, e Tito, che chiameremo d'ora in poi Tito I, a distinguere dal nipote dello stesso nome. Fatto questo, e dopo aver aiutato il marito a creare « coi sudori e colle fatiche... cominciando dal niente a poco a poco » la sua azienda, Giovannina muore e in casa verrà sostituita da certa Marietta Ventura, che, nel testamento suo, Giovanni chiederà venga considerata come legittima moglie, ma che moglie non fu mai.

Intanto, mentre la famiglia si ramifica già nei discendenti, l'azienda continua il suo prospero cammino. Altra riprova, se occorresse, che è insieme anche una dimostrazione della fiducia che il Ricordi si era acquistato nel mondo editoriale e della stima come uomo, è l'ingresso, nella ditta, dell'incisore Francesco Lucca, non tanto per

il fatto in sé, né perché il Lucca fu poi il più forte concorrente milanese del Ricordi, ma per il modo dell'assunzione. Poiché si tratta né più né meno della consegna da parte di Domenico Lucca del proprio figlio Francesco al Ricordi, perché questi gli insegni il mestiere di incisore e di negoziante.

Al suo ingresso nella ditta Ricordi, il giovane Lucca aveva quattordici anni (era nato a Cremona nel 1802) ed era il primo di una lunga serie di incisori che, imparato il mestiere nella Casa, ne usciranno per aprire una propria azienda, spesso naturalmente in concorrenza con quella che li aveva creati. Ma finiranno quasi tutti per essere riassorbiti dalla casa madre, compreso anche il Lucca, benché questi fosse uno dei più abili e fortunati. Ma con Francesco Lucca e la sua casa ci incontreremo nuovamente a suo tempo.

Intanto, dopo di lui, compaiono negli anni successivi come incisori in casa Ricordi e tutti con contratto di sei anni, rinnovato oppure no alla scadenza: Tomaso Buocher, Gio. Mantegazza, Giovanni Toja, Pompeo Villa, Angelo Grassi, Pietro Clausetti, Giovanni Barzagli, Stefano Brioschi, Eugenio Cella, Angelo Trombetta e Achille Strada.

In seguito, molto più tardi, la ditta istituirà una vera e propria Scuola d'Incisione Musicale addetta al R. Stabilimento Ricordi (nel 1871), che sarà affidata per la direzione a tecnici tedeschi e durerà fino al 1876: il corso avrà la durata di tre anni e per esservi ammessi bisognerà saper leggere e scrivere e conoscere i *Principi di Musica dell'Asioli* e non superare i sedici anni di età. Ancora più tardi, nel 1914, la scuola sarà riorganizzata in Corso di Istruzione Musicale per i Giovani Incisori. Il programma stabilito da Guido Zuccoli, comprenderà: teoria della musica, solfeggio, setticlavio, nozioni generali sopra tutti gli strumenti d'orchestra e di banda, nozioni generali di grafia musicale, intavolatura e disposizione della partitura manoscritta e stampata: il tutto in 60 lezioni. Da questi corsi usciranno, a completare la serie degli incisori già nominati, Giovanni Canti, Augusto Giudici, Isella, Nagas, Romualdo Fantuzzi e altri ancora. Come si vede sono i nomi più noti dell'incisoria musicale italiana e anche in questo senso Casa Ricordi può dirsi la formatrice dell'arte editoriale. Ma la scuola d'incisoria ci ha portato lontani.

Ritorniamo dunque al primo decennio di attività della ditta.

I proventi maggiori continuavano a derivare all'azienda dai contratti teatrali. Sappiamo di un contratto con Giuseppe Crivelli, impresario del Teatro Re, stipulato il 2 dicembre 1816, che presenta clausole assai importanti. Il Ricordi viene assunto come unico copista del teatro e per ogni spartito riceve L. 90 milanesi, ma ciò che più conta è quanto stabilisce l'articolo 4°:

«Tutti i spartiti, parti di canto, e parti d'orchestra, che somministrerà il Sig. Crivelli o che facesse comporre espressamente resteranno intieramente di piena proprietà del Ricordi».

completato dal successivo articolo 8°:

« Il Sig. Crivelli s'incarica di dare gl'ordini opportuni perchè siano ritirati i Spartiti e tutte le parti, e riconsegnate al Ricordi; come pure per severamente proibire a chi ha in custodia la Musica, ed al suggeritore che non ne facciano verun commercio ».

È il primo contratto che sancisce la proprietà dell'editore sulle musiche da lui copiate per il teatro e il suo unico diritto a farne commercio. Vedremo come questa esclusività di diritto dell'editore, per la quale si batterà accanitamente la Casa contro le piraterie di ogni genere allora in uso e largamente testimoniate dalle indignate lettere di protesta di Bellini e Donizetti, andrà poi anche a vantaggio degli autori, i cui diritti Ricordi riconobbe sempre onestissimamente, anche quando non erano ancora tutelati dalle leggi.

Con la Scala invece ottenere un analogo privilegio fu più difficile. Ancora il 12 aprile 1821, benchè « nella stipulazione di questo contratto si è avuto uno speciale riguardo alla particolare abilità del Sig. Gio. Ricordi » (come copista), l'I.R. Delegato Governativo della Scala assume sì il Ricordi come copista, ma stabilisce che per i nuovi spartiti « potrà il Sig. Ricordi commerciare la musica de' pezzi isolati, cioè Arie, Duetti, Terzetti, quartetti e quintetti colle parti d'orchestra; restandogli però assolutamente vietato di commerciare, vendere, od anche prestare l'intero spartito, che dovrà consegnare alla fine dell'opera all'I.R. Delegato in originale in forma lodevole ».

Quattro anni dopo, al principio del 1825, il Ricordi riesce ad acquistare la proprietà di tutto il fondo dell'archivio della Scala, cioè di tutte le partiture che erano state rappresentate e in parte scritte per il teatro. Il 7 febbraio 1825 infatti l'amministratore del teatro, Franchetti, dichiara: « Ho giudicato conveniente e più utile all'Amministrazione il cedere tutto allo stesso Ricordi per la somma di lire 300 austriache ». Così, con una relativamente modesta spesa l'editore, vuotando i magazzini della Scala, diventava proprietario di un ricchissimo archivio, anche se con il vincolo di fornire al teatro i materiali tratti da quel fondo con un compenso di noleggio minore del consueto. Si trattava però solamente, si badi bene, del materiale vecchio in deposito presso il teatro: la deliberazione del 1825 non riguardava per nulla le opere nuove che verranno scritte appositamente per la Scala. Per esse occorreranno nuove stipulazioni contrattuali.

Ma anche con questi limiti, l'affare rappresenta per Ricordi il grande colpo di fortuna. La Casa Ricordi può vantare ora il più ricco archivio teatrale, ed elencando questo accanto alle sue pubblicazioni può finalmente pubblicare il suo primo GRANDE Catalogo. È quello appunto del 1825, che comprende il catalogo delle pubblicazioni fino al 1824, più il supplemento dei primi tre mesi del 1825. Le edizioni sommano in tutto a 2.347, ma accanto a esse la felice situazione della ditta è dipinta punto per punto. Sul frontespizio infatti si legge:

« GRAN CATALOGO della Musica di Fondo e degli Spartiti di Giovanni Ricordi

Editore dell'I.R. Conservatorio, delle Opere complete ed Originali di Rossini, per Piano-Forte solo, per Canto con accompagnamento di Piano-Forte ed in Quartetto per due Violini, o Flauto, Viola e Violoncello, e Proprietario della Musica degli I.R. Teatri.

Milano. Dirimpetto all'I.R. Teatro alla Scala, num. 1148, e Contrada S. Margherita.

Firenze. Ricordi, Grua e Compagno Via de' Calzajoli sull'angolo della Piazza del Duomo.

Londra. Grua e Ricordi 2 Albermarle Street Piccadilly.

N.B. Trovasi un grande assortimento di Musica stampata all'estero, di Corde armoniche di prima qualità, Piano-Forti, Stampe ecc. ecc. »

È un volume in-16° di ben 128 pagine; è dunque il primo catalogo pubblicato in volume a sè stante e non più come appendice di altre edizioni musicali.

La situazione del fortunato editore è dunque chiarissima: è editore del Conservatorio, cioè ha in mano le sorti della letteratura scolastica e i guadagni del relativo commercio; è proprietario della musica dei teatri imperiali, il che vuol dire che tutto il mondo degli impresari deve dipendere da lui e dal suo ufficio di copisteria e gravitare intorno alla sua casa, che può quindi reggere le sorti del teatro lirico; in archivio dispone di più che mille partiture noleggiabili; è l'editore del teatro rossiniano completo che immette nel mercato nelle tre riduzioni, per pianoforte solo, per canto e pianoforte, per quartetto d'archi dove i flauti possono sostituire i violini; inoltre pubblica due grandi collezioni: la Biblioteca di Musica Moderna e l'Euterpe; fra le sue grandi edizioni segnala la pubblicazione della *Messa* di Cherubini.

Delle due collezioni, la Biblioteca di Musica Moderna era nata probabilmente nel 1820, poichè un manifesto del 14 dicembre 1820 annuncia la pubblicazione della sua seconda annata, ed era venuta a sostituire il *Giornale di Musica Vocale* che non era andato oltre la terza annata. Anche questa era una pubblicazione periodica alla quale ci si poteva abbonare con varie combinazioni. Per ricevere 24 fascicoli l'anno si pagavano 3 lire milanesi al fascicolo e si poteva scegliere a volontà nelle sei classi nelle quali erano divise le pubblicazioni: pianoforte, canto e pianoforte, violino, flauto, ecc. L'Euterpe era invece una raccolta dei più applauditi pezzi di Opere e Balli moderni ridotti per pianoforte a 4 mani da Francesco Mirecki, il fecondo compositore polacco (Cracovia 1791 - Cracovia 1862), allievo del Cherubini, autore di molta musica strumentale e teatrale, vissuto appunto a Milano dal 1822 al 1826 e che presso Ricordi aveva pubblicato in quello stesso 1825 un *Trattato intorno agli stromenti ed all'istromentazione*.

Le sedi dell'azienda si erano moltiplicate. A Milano la casa madre con l'officina era rimasta in Santa Margherita, ma il negozio nuovo

si era aperto «dirimpetto all'I.R. Teatro alla Scala», rilevando il locale che era stato di Ferdinando Artaria, al N. 1148. Ma si erano inaugurate anche due succursali fuori Milano, tutte e due in società con certo Grua, una a Firenze, all'angolo di Piazza del Duomo con via de' Calzajoli (Ricordi, Grua e Compagno) e l'altra a Londra in Piccadilly (Grua e Ricordi). Nel catalogo non si fa però cenno di un tentativo non riuscito di aprire una filiale in Novara. Se ne ha notizia solo oggi da documenti venuti recentissimamente in luce, dai quali risulta che il 29 maggio 1822 Giovanni Ricordi otteneva da Carlo Felice re di Sardegna e principe di Piemonte una patente che l'autorizzava a «stabilire nella città di Novara una stamperia in Musica», e che fin dal 9 giugno aveva in deposito presso la Regia Dogana di Novara «un torchio da stampa di musica con tutti quegli articoli necessari per essa stampa». In Novara erano già anche «due lavoranti seco lui condotti». Ma la cosa non dovette poi aver seguito, non si sa per quale ragione, e Ricordi probabilmente ritirò torchio e lavoranti. Più tardi sarà invece Epimaco Artaria ad aprire una tipografia musicale in Novara, forse rilevando la regia patente dallo stesso Ricordi.

I negozi in funzione vendono oltre alle musiche di edizione Ricordi anche quelle di altri editori italiani e stranieri. Vendono strumenti e corde. Vendono ritratti di musicisti e cantanti (il manifesto del 1820 ne elencava già 92 al prezzo di 50 centesimi l'uno e segnalava fra gli altri: Asioli, Mayr, Winter, Rossini, Morlacchi, Nicolini, Paer, Weigl, Generali, Pavesi, Paganini, Rolla, Vestris, Sanquirico, Viganò e Taglioni). Vendono anche stampe, vedute, disegni per ricamo.

Questi ultimi erano senza dubbio i prodotti della Litografia Ricordi, nuovo ramo di attività che troviamo menzionato per la prima volta ed esplicitamente nel Catalogo che parla di Calcografia e Litografia, precisando: «Posso colla mia Litografia fornire ai Signori Negozianti e Fabbricatori Circolari, Disegni, Ritratti, ecc. ecc.».

La Litografia Ricordi era dunque già aperta nel 1825 e funzionava egregiamente.

A questa nuova iniziativa di Casa Ricordi, a questo allargamento e aggiornamento dell'attività non devette essere estraneo il figlio di Giovanni, quel Tito I che, nato il 29 ottobre 1811, proprio dal 1825 incomincia a lavorare nella ditta. L'iniziativa non poté certo partire da un ragazzo di quattordici anni, ma molto probabilmente il padre faceva assegnamento sulle qualità e le doti già palesi nel figliolo, per avviare un nuovo ramo dell'impresa al quale quello avrebbe potuto in avvenire dedicare cure particolari. Quasi sicuramente in quel periodo Tito I fu mandato in Germania a specializzarsi nella litografia e, abile disegnatore quale già era, ne ritornerà valentissimo litografo. Ma la Litografia Ricordi dovrà attendere tempi migliori per svilupparsi industrialmente.

(continua)

CLAUDIO SARTORI

Thomas Mann e la musica contemporanea

Tra gli innumerevoli punti di vista sotto cui si possono considerare i rapporti tra Thomas Mann e la musica come si configurano nell'opera sua e particolarmente nel *Doktor Faustus*, ho scelto per questo breve studio il punto di vista che più da vicino può interessare il musicista contemporaneo: ciò perchè credo che, nonostante la ricchissima bibliografia riguardante il *Faustus*, qualche cosa rimanga ancora da dire sull'argomento, qualcosa almeno ci sia ancora da dire partendo da esso e appoggiandosi ad un così autorevole testo.

Il diavolo di Palestrina sembra assai bene informato sulle attuali condizioni della musica: condizioni di crisi, di crisi interna della musica come linguaggio, non tanto una carenza di buone teste che se ne occupino. Egli invita Adrian a guardarsi attorno: «Guardali un po' i tuoi colleghi... intendo quelli onesti, seri, che vogliono trarre una conseguenza dalla situazione!... Non minaccia forse la produzione di esaurirsi?... Il comporre stesso è diventato troppo difficile, disperatamente difficile... in ogni battuta che uno osi pensare, l'attuale stato della tecnica gli si presenta come un problema... l'arte diventa critica — qualcosa di molto onorevole, chi lo negherebbe!... Ma il pericolo dell'improduttività, che ne dici? È forse ancora un pericolo o un fatto già bell'e compiuto?»

La storia di un'arte non coincide per Thomas Mann con la storia dei suoi artisti; in questo egli è agli antipodi del suo grande contemporaneo ed amico Benedetto Croce. L'arte è da Mann intesa come la sintesi di due elementi, l'uno oggettivo, ed è l'apporto della società, la tradizione; l'altro soggettivo, ed è l'apporto originale dell'artista, l'espressione individuale, la personalità. Se da un lato quest'ultima agisce sulla tradizione aggredendola e modificandola e per ciò stesso facendola rivivere e progredire, a sua volta la tradizione, cioè quell'insieme di fatti culturali che fanno la storia di un'arte, costituisce l'ambito vitale per un artista e al tempo stesso l'insieme dei legami che lo costringono. La sopravvalutazione dell'elemento soggettivo è stata la caratteristica del pensiero romantico, quantunque fosse ancora sentito il legame con la storia della cultura. Ma solo il nostro secolo in cui è stata possibile un'estetica dell'arte come intuizione, cioè come un «nient'altro che il soggetto», ed è stata possibile un'arte che ha riconosciuto se stessa in una tale estetica ed è arrivata talora sino alla più assurda egemonia, solo il nostro secolo, che pur tanto parla di cultura e di società, ha saputo distruggere ogni resto di quel patrimonio culturale della società che è la tradizione. Giac-

chè è un fenomeno soltanto sociale l'estensione della cultura a più larghi strati della società e perciò stesso il suo scadimento a merce di consumo, mentre è fenomeno del tutto asociale, e quindi anch'esso non culturale, l'estremismo soggettivistico di certa arte cosiddetta di avanguardia.

Adrian Leverkühn è un musicista della corrente dodecafonica, anzi appare nel *Faustus* come il fondatore e proprietario esclusivo in vita di quella tecnica. L'esposizione delle teorie dodecafoniche è fatta nel famoso e bellissimo cap. XIII. È veramente straordinaria la forza di sintesi che si manifesta in questa esposizione, dove, nel giro di poche pagine, non solo è riassunto l'essenziale delle teorie dodecafoniche schönbergiane, ma queste vengono altresì poste in un così complesso sistema di relazioni e di prospettive storiche, filosofiche e culturali, da far sì che esse assumano nel libro un significato del tutto trascendente il mondo della musica e aperto alle più disparate interpretazioni simboliche.

Sembra tuttavia opportuno a questo punto ricordare l'innegabile influenza che sulle parti del romanzo riguardanti i problemi della musica contemporanea e particolarmente di quella dodecafonica, hanno esercitato la personalità e l'opera di Theodor Wiesengrund Adorno. Se non intraprendo qui un esame degli elementi della *Philosophie der neuen Musik* di Adorno passati nel *Faustus* di Mann, è perchè ritengo che questi, come tanti altri elementi della cultura contemporanea, vengano da Mann divelti con forza dalle loro radici ed inseriti in un sistema di rapporti tanto più vasto, da far quasi dimenticare i sistemi in cui essi avevano in origine il loro posto.

Non mi fermerò nemmeno a ricordare in tutte le sue tappe il cammino di Leverkühn dai primi esperimenti musicali fino alle concezioni dodecafoniche più rigorose. Dirò solo che fin da principio il contrappunto è quella parte della tecnica musicale che gli si presenta come la più adatta ad appagare il suo senso dell'ordine e a controbilanciare, con quegli accorgimenti intellettualistici che gli sono propri, il romantico, il sentimentale nella musica. In Adrian si accentrano le tendenze che si dicono antiromantiche, cioè, con linguaggio tecnico, antiarmoniche e prevalentemente contrappuntistiche della musica del nostro secolo. Una riprova della finissima sensibilità di Mann per i processi storici si può vedere proprio in questo porre all'origine della fase neocontrappuntistica della musica una considerazione negativa sull'armonia. È messa in tal modo in rilievo la diretta dipendenza del contrappunto di certa musica del nostro secolo dalla dissoluzione del mondo armonico romantico, piuttosto che da una genuina pratica polifonica, come presso gli antichi; anzi viene identificato un fatto culturale che si vorrebbe nuovo e vitale con un fatto negativo, legato alle idee di distruzione e di morte.

L'opera in cui e attraverso cui si affermano e si svolgono i principi della tecnica dodecafonica, s'intende nel mondo tra reale e fittizio del *Doktor Faustus*, l'opera dunque di Adrian Leverkühn, più che

descritta, si direbbe creata, composta da Thomas Mann medesimo con una inventiva musicale assolutamente inaudita in un letterato. Anche qui mi limiterò a richiamare brevemente alla memoria l'ultima opera di Leverkühn, per metterne in evidenza alcune caratteristiche di opera estrema, assolutamente terminale di una civiltà musicale. Circa dieci anni dopo la *Apocalipsis cum figuris*, Adrian scrive, ancora una volta sotto l'urgenza di un'ispirazione patologica, la cantata sinfonica *Doktor Fausti Weheklag*. È il definitivo «no» a tutto ciò che di buono e di nobile l'uomo ha costruito in terra, è il «no» all'opera sua più buona e più nobile, il «no» alla *Nona Sinfonia*. «Questo gigantesco *Lamento* è in realtà senza dinamica, senza sviluppo, senza dramma, così come i cerchi concentrici che si succedono l'un l'altro, senza dramma e sempre uguali, al cader di una pietra nell'acqua». Non più ironia, non più sarcasmo in quest'opera di funerea tristezza, di stagnante dolore; ma la severità sacrale di un «lasciatemi morire». È l'espressione riconquistata al di là della completa razionalizzazione della forma: infatti in quest'opera Leverkühn applica in maniera integrale il sistema delle dodici note. Il *Doktor Fausti Weheklag* è, dopo il diabolico ghigno dell'*Apocalipsis*, di nuovo la musica di un uomo, ma di quale uomo! Giunto al termine degli anni concessigli dal demonio, trascinato dagli angeli infernali sull'orlo della pazzia, là dove non giunge più la grazia divina e nemmeno più la speranza della grazia, l'uomo, con l'occhio fisso nel baratro, leva un lamento di infinito dolore, l'espressione ritrovata nel momento supremo oltre la speranza, oltre la disperazione. Il *Weheklag* è dunque un'opera ultima, non solo per il suo compositore ma per tutta una civiltà musicale. È ancora la tradizione, seppure preceduta dal segno negativo. La *Nona Sinfonia* ne garantisce la validità. Mann non l'ha delineata come l'arte del domani ma come la fine dell'arte di ieri. I mezzi di cui si serve Leverkühn sono impotenti a costruire una nuova civiltà. Il peccato di Adrian sta proprio qui: nell'aver «marinato la scuola», nel non aver fatto ma disfatto, nell'aver camminato all'indietro con l'occhio rivolto ad un passato da sacrificare alla smisurata superbia del proprio io, anziché collaborare con umiltà alla formazione di un ordine tra gli uomini che dia nuovamente possibilità di vita ad un'arte serena e moralmente positiva. L'atteggiamento di Thomas Mann è di una chiarissima evidenza: è una condanna morale che non può venir riscattata da alcuna considerazione estetica.

Nella realtà storica del nostro secolo manca al pur così vario e complesso quadro della cultura musicale una figura che si possa assimilare in qualche modo a quella di Adrian Leverkühn. Vi è in lui una specie di quintessenza distillata di tutto ciò che si agitava nell'aria piuttosto tempestosa della prima metà del Novecento. Nel *Faustus* non compaiono quasi mai, anzi mai, se non erro, i nomi dei maggiori compositori e l'opera di Leverkühn sembra giganteschi da sola nel nostro secolo, quasi a riassumerne in sé tutte le fasi, da quella tardo-impressionistica alle più recenti esperienze della scuola dodecafonica. Ad esempio, lo «*strenger Satz*» di Leverkühn ha mol-

to del radicale capovolgimento del concetto di linguaggio musicale, quale si realizza nell'opera di Anton Webern. La musica di Adrian però, ben lontana dall'astrazione e dalla rarefatta poesia della musica di Webern, sembra radicata ancora profondamente in terreno espressionista. Adrian giunge con la speculazione alla tragedia; a Webern è ignota l'espressione grandiosa del tragico. Schönberg, dal canto suo, si rifà spesso ai comodi schemi del discorso musicale tradizionale, senza chiedersi se essi abbiano ancora un senso, applicati ad un materiale a loro estraneo. Alban Berg è più un «temperamento» musicale che un pensatore in musica. Così Leverkühn ci si presenta come una figura di musicista del tutto differente dai suoi, diciamo così, correligionari. Ma col far sì che sia proprio un musicista della corrente dodecafonica a volersi caricare di tutta la maledizione che pesa sulla nostra epoca, Thomas Mann ci dà una nuova dimostrazione del suo ben preciso intuito storico. La musica dodecafonica è infatti per lui il più calzante esempio della estrema riluttanza di tanta parte della cultura del nostro secolo a liberarsi dall'ossessione individualistica romantica, e nel contempo gli si impone come la musica più legata alla tradizione romantico-wagneriana, che egli considera ora apportatrice di rovina e di morte alla Germania e, con essa, a tutta la civiltà occidentale. E, se nel *Doktor Faustus* leggiamo la condanna ma al tempo stesso la glorificazione, nella figura grandiosamente tragica di Adrian Leverkühn, della fase estrema di una civiltà soprassatura di cultura, il libro stesso è una condanna senz'altro del leverkühnismo, di quella pseudo-cultura che del vecchio vuol fare il nuovo, che si bea nelle orgie di un demonismo di seconda mano, oppure finge addirittura una riconquistata innocenza, protetta com'è da una densa cortina di vuote e dilettantesche premesse pseudo-filosofiche.

L'atteggiamento di Mann verso la cultura contemporanea, che proprio con il *Faustus* si è rivelato un atteggiamento di sottilissimo interesse critico, è stato però sempre singolarmente diffidente e guardingo nei riguardi delle manifestazioni estremiste dell'arte novecentesca; di quelle manifestazioni che, se nei maggiori e nei massimi rivestivano un carattere polemico ed aggressivo del tutto giustificato dalla forza della loro personalità, nei minori e nei minimi invece sono decadute subito, anzi si sono presentate già al loro nascere, come il prodotto di un noioso snobismo culturale non scevro da ancor più noiosa pedanteria. Così già in un punto delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, e precisamente al termine di una digressione sull'espressionismo, Mann scriveva: «Un artista che rinneghi ogni responsabilità di fronte alla vita, che spinga il suo odio per l'impressione fino al punto da esimersi praticamente dagli obblighi verso gli aspetti reali della vita e lasci prevalere soltanto le dispotiche emanazioni di un qualsivoglia demone artistico: un tale artista lo si dovrebbe chiamare il più radicale di tutti i pazzi».

Non solo all'epoca delle *Betrachtungen* Mann la pensava a questo modo. Si rilegge sempre con emozione nella tarda novella *Die Betrogene* quel breve ed umanissimo dialogo fra madre e figlia sulla

pittura astratta. Vi si nasconde sotto la veste di un umorismo ingenuo e melanconico una critica certo meno violenta, ma forse ancor più penetrante che nelle *Betrachtungen*, perchè nata da considerazioni non più estetiche, ma sociali e morali. L'arte, del resto, è sempre stata per Thomas Mann, come per ogni altro artista, un giuoco astratto con elementi concreti; un giuoco astratto con elementi astratti rimane nell'ambito dell'enigmistica.

Mann non indica nel *Doktor Faustus* una via d'uscita alla crisi della nostra cultura. Come grande opera positiva e volta al futuro dell'umanità egli ci ha dato il *Giuseppe*; sta a noi trarne delle valide conseguenze. Il «*Durchbruch*» dell'assurdo isolamento dell'artista e dell'arte stessa è l'imperativo categorico del momento. Ed è già abbastanza strano che si debba chiamare «imperativo» ciò che dovrebbe essere la più naturale delle aspirazioni per ogni artista. Questo non vuol dire che un bel mattino l'artista debba decidere di sottomettersi alle leggi e ai gusti di una società che non sembra davvero la più adatta a guidare i destini dell'arte, vuol dire piuttosto che egli deve cercare (perchè si finirà per trovarla) la via verso l'umanità attraverso la metodica negazione di tutto ciò che in lui non è che soggettività, individualismo, egomania. Thomas Mann con il *Faustus* lancia agli uomini un ultimo appello all'equilibrio e al buon senso, dimostrando con tutto il peso della sua arte e del suo pensiero, la follia di chi voglia ancora abbarbicarsi a certe posizioni che, se sono vecchie nelle premesse spirituali, sono vecchie anche nelle loro realizzazioni. Egli tratta della musica come tratta dei problemi politici e sociali: più da critico smantellatore di ciò che nel presente è solo un passato senza vita, che da profeta e predicatore di vie per il futuro. Della condanna implicita nel romanzo una parte si riversa sul romanzo stesso e sul suo autore: anche Thomas Mann, il cui sguardo pur aveva spaziato per ampi orizzonti, chiari della luce di un altissimo ideale, ma che nel *Faustus* si fissa nel buio di un presente disperato, partecipa e sa di partecipare della colpa di Adrian Leverkühn. Mann non ci dà dunque una soluzione, nè vuole nè può darcela. Ma, tenuissimamente, come la speranza oltre l'ultima nota del violoncello nell'opera disperata, risplende anche nel *Doktor Faustus* una luce: essa, nel momento che Adrian Leverkühn in tutto ciò che non ha fatto riconosce il futuro di un'arte riconquistata all'umanità, ci fa intravedere per un attimo la via della liberazione e della salvezza. Lasciamo ancora una volta la parola al grande scrittore: «L'atteggiamento dell'arte verso la vita cambierà del tutto... sarà più sereno e più modesto; ciò è inevitabile ed è una fortuna. Molte melanconiche ambizioni la abbandoneranno e una nuova innocenza, o meglio incapacità di nuocere, le sarà propria. Il futuro vedrà in lei ed essa vedrà in sé l'ancella di una comunità che sarà più che solamente istruita e non avrà, quanto piuttosto sarà forse essa stessa una «cultura». Possiamo immaginarlo solo a fatica, eppure ci sarà e sarà una cosa naturale: un'arte senza sofferenza, spiritualmente sana, semplice, serena e fiduciosa, un'arte a tu per tu con l'umanità...».

BORIS PORENA

Il disco nell'educazione musicale

Qualche mese fa, per iniziativa del Consiglio Internazionale della Musica e dell'Unesco, venne organizzato ad Amburgo un importante congresso, cui parteciparono i delegati di 25 Nazioni e un gruppo di relatori specializzati. Tema generale: *I mezzi tecnici e l'educazione musicale. Compiti del disco, della radio, della televisione e del film.*

I lavori durarono una settimana, ma — data l'ampiezza degli argomenti trattati — si sarebbe sentito il bisogno che si prolungassero assai di più, o meglio ancora che i quattro fondamentali settori venissero isolati e successivamente trattati con maggiore approfondimento in altrettanti singoli congressi. Comunque, i risultati ottenuti possono già considerarsi soddisfacenti, specie per il giro d'orizzonte che l'assemblea poté attuare attraverso la messa a punto di problemi, la cui attualità è quanto mai viva e allettante.

Numerosi i temi inseriti nell'« agenda » del congresso: Marie-Jeanne Igot (Francia) ha parlato su *Le discoteche nelle scuole e nelle Università* e su *Le discoteche pubbliche nelle comunità rurali*; Herbert Schermall (Germania) ha rivolto la sua attenzione sulle *Discoteche nelle biblioteche pubbliche, nei Conservatori e negli Istituti di musicologia delle Università*; Douglas Kennedy (Inghilterra) svolse una comunicazione sui *Films artistici al servizio dell'educazione musicale*; Ayana Deva Angadi (India) fu, dal canto suo, il relatore di un soggetto importante, quale *Il film come mezzo di presentare la musica e la danza ad ascoltatori di diverse tradizioni culturali*; David Hall (Stati Uniti) in *Scelta e distribuzione del disco, in America, per la diffusione della musica*; Ovidiu Varga (Romania) sulle *Emissioni culturali della radio romena*; e chi scrive, partecipando al congresso come delegato per l'Italia e rappresentante della Discoteca di Stato, espone le proprie idee in una trattazione dedicata a *Il disco nell'educazione musicale.*

A parte dunque la radio, il cinema e la televisione (per i quali occorrerebbe un lungo discorso, se si volesse qui redigere una relazione, anche riassuntiva, su quanto venne detto, proposto, auspicato nel corso dei lavori di quella assemblea internazionale) il disco ha costituito, potremmo dire, la polpa più succosa del congresso. E in verità, oggi il disco è alla base dell'educazione musicale, è un elemento essenziale di cui ancora, in Italia, non si conoscono sufficientemente la effettiva « potenzialità », né l'incalcolabile beneficio che può apportare all'insegnamento della musica e alla cultura musicale, intesa anche in un senso assai più generico.

Già da alcuni anni, nella rivista *Scuola e vita*, come in altri periodici, avevo affrontato l'argomento al quale, sino d'allora, attribuivo una capitale importanza per i suoi diretti riflessi con la scuola.

I concetti erano esplicitamente chiari, e furono appunto gli stessi che al Congresso d'Amburgo costituirono la sostanza del mio intervento. In effetto quando si parla di discoteche ci si rivolge a quanto di più sorprendente l'ingegno umano ha inventato per custodire e tramandare musiche ed interpreti. E non è affatto vero che la musica riprodotta attraverso registrazioni e incisioni sia da considerarsi un po' come certi cibi congelati che restano commestibili, ma spesso se ne va il sapore. In particolare maniera, con il recente microsolco, la rivoluzione del disco si è manifestata nella sua completezza; e se il disco a 78 giri, ormai superato, poteva un giorno dare ragione a certi pessimismi (alcuni la chiamarono musica in scatola, come quella della radio) — il disco a lunga durata e a incisione elettromagnetica ha fatto cadere ogni pregiudizio. È scomparsa infatti l'ineluttabile condanna di dover sopportare la costante frattura dell'ascoltazione. È finito per sempre il supplizio di dover ascoltare a fette una sinfonia, un concerto, un'opera. Oggi con i microsolco forniti da case rinomate è possibile invece seguire, come tutti sanno, una composizione di vasta architettura dal principio alla fine, con pause ricorrenti ogni 15 o 25 minuti (a seconda della grandezza del disco) e in generale dettate dalla struttura stessa della composizione. Si può aggiungere che i migliori microsolco offrono, per fedeltà di riproduzione e per valori tecnici, l'illusione talora perfetta di assistere a concerti « dal vivo » o a spettacoli operistici in teatro. E quanto, tale fatto, venga considerato, lo dimostrano non soltanto le ingentissime vendite commerciali in certi Paesi, ma anche la diffusa consuetudine di organizzare molti concerti con dischi, accompagnati da illustrazioni e commenti.

Nello specifico ambito delle scuole di musica, siano esse statali o comunali, l'inserimento, non causale ma organico, del disco può interessare tutti i rami dell'insegnamento, a cominciare dalla storia della musica. A tale affermazione è legata un'esperienza personale, maturata in un primo tempo al di fuori della scuola e successivamente nel cuore di essa. Sino da quando, da Radio Roma, realizzai per vari anni circa settecento trasmissioni di musica da camera e sinfonica di ogni stile e di ogni tempo a mezzo di dischi pregiatissimi e con larghi commenti illustrativi, potei constatare quale profitto si raggiungesse con il disco e la parola, fusi in un'adeguata presentazione artistica e storica. Quella rubrica radiofonica, dal titolo di « Pomeriggio musicale », costituì una delle prime documentazioni delle grandi facoltà del disco quale mezzo di cultura.

Da questa sede che non ha confini, qual'è la Radio, a un'altra sede territorialmente invece ben delimitata, qual'è la scuola, sempre possibile si dimostrava il trapianto di un'analogia organizzazione.

Essa sarebbe certamente risultata una preziosissima alleata anzitutto per l'insegnamento della storia della musica. Ero infatti d'avviso, e dall'esperienza scolastica ne ebbi diretta conferma, che sarebbe stato in tal modo vitalizzato il prestigio della materia, sottratta così al consueto arido esercizio mnemonico di sviluppi storici, di forme, di date: e che un interesse nuovo e spiritualmente acceso avrebbe favorito negli alunni una formazione culturale non più superficiale e imparaticcia, bensì assai più profonda e consistente. Tutto ciò si sarebbe appunto ottenuto mediante il connubio dell'ascoltazione fonografica con l'illustrazione verbale storico-estetica.

Seguendo tali concetti, volli dare ad essi una concreta realizzazione, iniziando nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, un insegnamento, diremo così, teorico-pratico; l'esposizione della materia storica nelle sue grandi evoluzioni secolari fu affiancata cioè dalla ascoltazione di quei dischi che più opportunamente potevano prestarsi all'argomento della lezione svolta. L'insegnamento della storia della musica assume così la proficua tendenza a perdere quel rigore accademico e quel tono di fredda esposizione che i soliti appunti o le consuete letture di testi portavano con sé. L'alunno, anche il meno accessibile e il meno provveduto di fondamentali elementi di cultura generale, mostrò un interesse nuovo per la materia storica, appunto perchè essa gli veniva presentata non come un fattore avulso dalla sempiterna vitalità dell'arte, ma attraverso il palpito dell'arte stessa, di cui la storia non è che il fedele documento.

E perchè, del resto, ci domandiamo, la storia dell'arte figurativa si insegna per mezzo delle indispensabili proiezioni, ovvero con le riproduzioni di pitture e monumenti, o infine con un mezzo così attuale come il documentario cinematografico? Forse che la storia della musica non ha oggi le sue « proiezioni » nell'incisione elettromagnetica che consente di poter ascoltare, quando ciò aggrada e in qualsiasi luogo, eccellenti dischi con musiche di ogni tempo e di ogni scuola e con esecuzioni di alto pregio?

Ma anche per le altre discipline strumentali-violino, pianoforte, violoncello, il beneficio apportato dal disco sarà d'indubbio valore. Premesso che le Case nazionali ed estere si valgono per le loro incisioni di artisti e di complessi valentissimi, sia nel campo tecnico che in quello dello stile (quando non si tratti di assolute celebrità della tastiera o dell'arco), ben si comprende l'importanza del disco nell'insegnamento strumentale. Poter ascoltare, durante una lezione di violino, l'esecuzione di un ottimo strumentista incisa in un microsolco, apre all'alunno possibilità di portata insospettabile. Egli sarà in tal modo condotto in diretto contatto con opere che accresceranno in lui interesse di cultura musicale e conoscenza storica e stilistica; ma sarà anche messo in grado di analizzare i vari segreti di una tecnica e gli aspetti multiformi di una personalità interpretativa.

Ogni dettaglio costituirà così una fonte di nuove esperienze. A piacimento esso potrà essere ascoltato e riascoltato per esaminarlo, ove

occorra, sino agli aspetti più sottili e intimamente vitali. Il colpo d'arco di un grande violinista, oppure l'impronta interpretativa conferita da un pianista di fama ad un'opera d'arte appartenente ad un determinato periodo storico, apriranno orizzonti a lungo raggio agli alunni di un Conservatorio. Nè minor valore si deve attribuire alla possibilità di promuovere interessanti paragoni fra due o più artisti, impegnati nella esecuzione del medesimo pezzo: cosa questa che raffina nei giovani strumentisti il senso critico, nonchè la capacità di addivenire ad una scelta fra uno o l'altro esecutore che meglio sembra essere riuscito a realizzare l'ideale estetico contenuto nella immota grafia musicale.

Ciò che si è detto degli alunni dei corsi strumentali, va beninteso riferito anche a coloro che si dedicano allo studio del canto, della direzione d'orchestra e della composizione. Questi ultimi trarranno infatti vantaggi di incalcolabile portata dal sussidio del disco. Con la possibilità di scelta che i cataloghi più accreditati ormai offrono, non è chi non veda come un allievo dei corsi di composizione possa finalmente sottrarsi ad una sempre dannosa mancanza di conoscenze dirette. Non basta infatti un apprendimento teorico della materia, fatto sulle partiture o sui manoscritti. È vero che tale apprendimento deve restare alla base dello studio dedicato alla composizione musicale; ma esso dovrà costantemente venire fiancheggiato dall'ascoltazione di musica incisa, vocale, corale, strumentale. Si continui pure a studiare sui testi l'architettura formale e stilistica di una *Passione* di Schütz o di Bach, del *Messia* di Haendel, di una sonata di Mozart o di una sinfonia di Brahms, giacchè l'analisi strutturale ed armonica, lo stilismo, la storia delle forme, l'orchestrazione, sono tutti elementi che debbono continuare a far parte essenziale dello studio della composizione. Però oggi tutto questo non basta. Aggregata al corso di composizione deve esistere, in ogni Istituto, una discoteca. L'ascoltazione diretta di quella *Passione* di Schütz o di Bach, del *Messia* di Haendel, di quella sonata di Mozart o della sinfonia di Brahms, costituirà allora un grandissimo apporto agli studi che l'alunno aveva già compiuto in sede teorico-tecnica. Sentire, sentire musica, e tanto più ora che ciò è reso attuabile senza difficoltà anche per chi, per le più disparate ragioni, non è in grado di frequentare le sale di concerto. Le quali poi, per altri disparati motivi, non costituiscono affatto il magico emporio dove tutta la musica si possa ascoltare. Anzi si batte per lo più, nelle sale di concerto, la via del conformismo, con programmi che presentano per l'ennesima volta, musiche notissime. Ora, quello che generalmente i concerti pubblici non danno, lo mette invece a disposizione della cultura il disco. E allora finirà una buona volta il ritornello (sotto un certo aspetto giustificato) dell'alunno di composizione, il quale confessa melanconicamente di non conoscere, per non averli ascoltati, una *Sinfonia sacra* di Andrea Gabrieli, una polifonia di Ockeghem o brani dall'opera comica francese di Monsigny e di Gretry. Abbiamo citato a caso: ma quanti altri esempi si potrebbero ricordare!

Questi i generali concetti che durante il precedente Congresso di Venezia, e, nel giugno scorso, in occasione di quello d'Amburgo, posi sul tavolo delle comunicazioni e delle discussioni. C'è ora da augurarsi che finalmente anche da noi si comprenda come il disco costituisca oggi un elemento imprescindibile di cultura professionale, di fronte al quale si impone un urgente aggiornamento che risani la scuola di musica da posizioni anacronistiche e da mentalità retrive.

CESARE VALABREGA

Spunti e appunti

Vittore Veneziani

Ricordo Vittore Veneziani come tutti: lo ricordo cioè quando, schivo, verecondo, sperduto, veniva trascinato alla ribalta dagli interpreti per spontaneo ossequio alla sua lunga, gravosa, spesso oscura fatica.

E ricordo Vittore Veneziani in un cantuccio privato del mio cuore, dove egli è rimasto intatto fin da quando — ai tempi della mia fanciullezza — venne nella nostra Ferrara per dirigere la Marcia funebre di Chopin che Pellegrino Neri aveva allora trascritto per coro in occasione della morte del figlio Gino e che noi allievi di musica dovevamo cantare nella Chiesa della Certosa.

A quell'età (io avevo quattordici anni) e specialmente in provincia ci si fa l'idea che i grandi direttori di masse, quelli di cui si era abituati a vedere il nome sui giornali a lettere grandi così, dovessero essere individui sovrachiaratori, dispotici e intolleranti.

Grande fu quindi la mia sorpresa quando vidi entrare dalla porticina che immetteva nell'aula principale del Liceo ferrarese (che allora aveva ancora la sua sede nell'ex mercato del pesce di via Roversella) un uomo

placido, sorridente, i cui occhi vivi eppur mansueti, dietro le lenti, tradivano un senso di cordialità, di comprensione, di umiltà, di solidarietà umana; un uomo provato alle intemperie della vita ma che, dietro quel sorriso condizionato che impallidiva agli angoli della bocca, custodiva, come base per una serenità superiore, il segreto di una grande rassegnazione di fronte alle miserie del mondo.

A quel tempo, a Ferrara (era il tempo in cui il gonfalone di Euterpe era sostenuto da Righini, Cattolica, Neri, Ratta, Michellini, Rossi, Rizzi, Diletti, Carretti, ecc.), si era sparsa una strana leggenda: che Veneziani avesse dichiarato di non conoscere le Sinfonie di Beethoven.

Orbene: questa era certamente leggenda, perchè tra l'altro allora (si tratta di venticinque anni fa) era già passata l'epoca della quarantena sinfonica a buon pro' del dionisismo operistico. Però mi piace prendere questa presunta boutade di Vittore Veneziani nel suo spirito indiretto, a rovescio della medaglia: egli tralasciò difatti di interessarsi a fondo di tutto quanto non fosse corale, egli visse per il coro, la sua anima

si librò alta e pura nella sfera ineffabile delle conciliazioni dialettiche, ove molte voci concorrono a raggiungere l'unità assoluta, ove il particolare si annulla nell'universale, come il granello di sabbia di fronte al Creato. Nel poema corale Marfisa, che egli scrisse nel 1928 su versi di Domenico Tumiati, a un certo punto « I Poeti morti » dicono: « Irrequieti, come l'ape, ad ogni rosa sostammo un attimo, sospinti dal cammino mutevole de i sogni: terrena forma non ci tenne avvinti. A noi nel cuore una freddezza amara restò, e con lei scendemmo nella [bara] ».

Queste parole potrebbero rappresentare l'epitaffio di Vittore Veneziani.

LUCIANO CHAILLY

Precursori dell'odierna musicoterapia

L'idea di servirsi dell'arte dei suoni per alleviare le sofferenze del corpo umano quand'esso sia travagliato da malattie o da perturbamenti psichici sta prendendo largo sviluppo in molti Paesi, e specialmente in quelli d'oltre cortina e negli Stati Uniti. Sono molti oggi gli scienziati, medici e chirurghi, che si valgono della musica come loro alleata, tanto per dar sollievo e serenità a poveri esseri psichicamente turbati o mentalmente dissociati, quanto per alleviare sofferenze dovute a malattie o a interventi chirurgici. Testimonianze di psichiatri, attestazioni di medici, constatazioni di chirurghi, tutto concorre a provare che la musica ha una notevolissima e

benefica influenza sul fisico umano.

Già vent'anni fa il dr. Leonard Aweret di Filadelfia compiva gravi interventi chirurgici applicando solo una leggera anestesia locale, ma facendo ascoltare al paziente apposite musiche, che lo tenevano « serenamente distratto ».

Questa idea terapeutica, del resto, è antichissima. E senza rindare alla civiltà egiziana, (si dice che i chirurghi di tremila anni a. C. potessero fare delle trapanazioni di cranio col solo ausilio di infusi di papavero e gran concerti di arpe), fin dal 1300 troviamo in Italia, e precisamente a Roma, adottata la musicoterapia (o meloterapia) in quell'ospedale di Santo Spirito che, fondato nel 1100, è tuttora uno dei più grandiosi e perfetti d'Europa.

Il Bibliotecario della Lancisiana, Prof. Pietro De Angelis, ha fatto in proposito approfonditi studi. Egli ad esempio, suol mostrare ai visitatori dell'ospedale di Santo Spirito un bell'affresco dei fratelli Zucchi, che raffigura un gruppo di giovani e prosperose madri che allattano bambini. Sono le floride campagnole che l'ospedale stipendiava perchè nutrissero i trovatelli che ogni giorno venivano deposti nella « ruota »; quel congegno che aveva istituito Innocenzo III per raccogliere i « pargoli del peccato » o « esposti » o « proietti » (come li chiamavano i romani), i quali, prima d'allora, venivano abbandonati sui gradini delle chiese o peggio, gettati nelle acque del Tevere. L'ospedale di Santo Spirito

lo raccoglieva, li allevava, li educava con somma cura, per farne cittadini perfetti. Tornando all'affresco di cui si diceva, è da osservare che nell'angolo sinistro, in primo piano, è un suonatore di flauto. Il quale, come provano documenti d'archivio, aveva il compito di eseguire melodie durante gli allattamenti, con le quali si rendeva più facile l'afflusso del sangue a produr latte nei seni materni, e nel contempo si addormentavano serenamente i pargoli saltoli. Questi piccoli crescevano dunque avendo fin dalla tenerissima infanzia una « alimentazione musicale », così che molti di essi, divenuti più grandicelli, dimostravano spiccate qualità musicali. E l'amministrazione dell'ospedale, che nulla tralasciava per la migliore educazione dei giovanetti, istituì per essi, fin dal 1500, una scuola musicale, affidata ai più bei nomi della musica d'allora. (Ci basti citare quelli di Lodovico da Correggio, Giovan Battista Locatello, Ercole Pasquini, Girolamo Frescobaldi, l'Anerio, Gregorio Allegri). L'arte musicale veniva così trasmessa a questi adolescenti e non solo per la loro gioia, ma anche perchè servisse di conforto spirituale ai malati. Infatti nella grande corsia dell'ospedale, capace di 200 letti, e al centro della quale troneggiava un grande organo, ogni giovedì e ogni domenica l'orchestra e il coro dei giovani trovatelli allietavano i degenti con canti e suoni, a grandissimo sollievo delle loro sofferenze morali e fisiche. I risultati di questi primi esperimenti di musicoterapia,

dovettero essere davvero incoraggianti se la Direzione dell'Ospedale di Santa Maria della Pietà, che era la grande sezione psichiatrica dello stesso ospedale di Santo Spirito, volle che anche in questo manicomio vi fosse una Scuola di musica, col duplice scopo di dar conforto e distrazione a quei minorati psichici più tranquilli, coi quali fu formata una vera orchestra, e di rasserenare i malati più gravi con esecuzioni quotidiane di buona musica. Di questo strano complesso fu primo Maestro certo Stanislao Lucasi che, fin dal 1870 si diede anima e corpo per ottenere i migliori risultati, artistici e psicologici.

Riuscì infatti a creare un complesso di prim'ordine, col quale poteva non solo dar conforto ai malati del suo ospedale, ma anche a quelli ricoverati nella villa Gabrielli, alla Lungara, che ospitava essa pure menomati di mente. Esistono ancora negli archivi l'elenco dei pazzi chiamati a formare quest'orchestra e i rapporti dei Direttori del Manicomio, Proff. Cirillo e Girolami, intorno ai prodigiosi risultati ottenuti da questo nuovo metodo di cura sui poveri dementi.

Come si vede, fu nell'ospedale di S. Spirito che per la prima volta si sperimentò su larga scala la musicoterapia; anche se essa fu poi abbandonata dai clinici italiani per essere più tardi ripresa all'estero. Ma non si creda che anche in Italia non vi sia ancora oggi chi si serve della musica come alleata della medicina. Il Prof. Ciarletti, ad esempio, nella sua clinica psichiatrica

ca romana, allo scopo di mantenere sereno il subcosciente dei suoi pazienti, durante il lungo sonno col quale oggi si curano certe malattie mentali, adotta discrete emissioni di musica serena; e i risultati sembrano essere assai notevoli.

A prova della efficacia musicoterapeutica, mi si permetta di ricordare infine un recente episodio. Una gran dama egiziana qualche anno fa risiedeva in Italia quale consorte di un eminente musicista italiano. Essa era affetta da un grave ulcera al duodeno. Trovandosi una volta in una villa isolata e con la sola compagnia dei domestici e di un ospite, direttore d'orchestra, fu colta una notte da atroci dolori e da una violenta emorragia. L'ospite chiamato d'urgenza al capezzale dell'inferma, si dette per disperato sentendo il polso della signora diventar sempre più flebile e filiforme. Ma la

dama, che era donna di grande animo e di ferrea volontà, disse al suo ospite: « Non ti spaventare! Metti sul grammofofono il preludio dei Maestri Cantori e fallo andare a tutta voce. Vedrai che me la cavo ». E nella notte risonarono lungamente e insistentemente le scandite note della grandiosa Marcia. A poco a poco l'emorragia cessò, si placò l'affanno, il cuore riprese a pulsare più validamente. La crisi era superata, senza altri rimedi. E la cara amica recuperò poi pienamente la salute, trovando la morte molti anni dopo in un tragico incidente di volo.

Si può credere fermamente alla musicoterapia, quando questo farmaco, s'intende, sia elaborato da chimici di buon gusto e somministrato con accorti dosaggi. Perché, si sa, ogni medicina può diventar veleno.

GUIDO GUERRINI

La vita musicale in Italia

Milano

Prokofiev, Hindemith, Cilea alla Scala.

Il ritorno alla Scala della *Cenerentola* di Prokofiev, a poco più di un anno dalla prima edizione milanese, e senz'altro giustificato. Sono conferme doverose, necessarie, quando il successo sia stato, come in questo caso, genuino. La formazione di un repertorio meno angusto e insistito è desiderata da tutti, ma bisogna dire che le direzioni dei teatri fanno ben poco per arrivarci. Le opere nuove, considerate come un male necessario, non sono ancora giunte alla ribalta che già si pensa al modo di archivarle. Il che è comprensibile in molti casi (nessuno qui vuol chiudere gli orecchi alle perentorie ragioni di bilancio) ma non in tutti. Un'opera, tanto per citare un esempio recente, come i *Dialoghi delle Carmelitane* di Poulenc, potrebbe entrare benissimo nella corrente viva del repertorio di un grande teatro. Né è detto che il *Wozzeck* di Berg debba restare legato al ricordo di una musicale « guerra di religione ». Così il *Console* di Menotti, così il *Peter Grimes* di Britten, eccetera. Tutti spartiti che per una ragione o per l'altra non passarono inosservati, al loro apparire, in questo dopoguerra, e che sarebbe forse il caso di risentire a mente fredda, cioè al riparo dalle perturbatrici ventate polemiche. Analogo discorso, del resto, si potrebbe fare per certi melodrammi antichi rimessi in scena come giuste rivendicazioni — la *Medea* di Cherubini, per citare un caso solo —, accolti con grande

favore, e tuttavia puntualmente inabissati: quasi si trattasse di « novità » imposte da motivi di convenienza. Sforzi (e sforzi, ossia grosse spese) sproporzionati all'uso che se n'è fatto.

Per tornare a *Cenerentola*, la conferma della sua validità ci ha fatto piacere, e proprio perché si tratta di una vittoria della musica su ogni altro elemento spettacolare. Dilatato in tre atti, nientemeno, un soggetto così sfruttato non avrebbe potuto reggersi, per quanta bravura sfoggiassero coreografi, danzatrici, mimi e maestri della scenografia. Ci volevano la fantasia tenera, lo umorismo ficcante, la franchezza narrativa di Prokofiev per venirne a capo. Chi ricorda *Petia e il lupo*, *L'amore delle tre melarance* (a proposito: ecco un'altra opera significativa fatta sparire dai teatri come in un gioco di prestigio) o anche soltanto lo *Scherzo umoristico* per pianoforte, sa che cosa intendiamo dire. In Prokofiev le fertili trovate melodiche si alternano, in questo genere leggero e immaginoso, a giochetti orchestrali coloratissimi, a eleganti buffonerie, ma sempre con un segno personale inconfondibile. Può darsi che l'artigiano qualche volta dia una mano al musicista. Ma si tratta, in ogni caso, di un *famulus* che molto si avvicina al maestro. L'esecuzione, diretta con ariosa scioltezza da Luciano Rosada, si è giovata della sfavillante coreografia di Alfredo Rodrigues, col concorso dei maestri di danza Esmée Bulnes e Ugo dell'Ara. Rispetto all'edizione precedente, si è avuto qui il cambio della protagonista: Carla Fracci al posto della Very. Tecnica-

mente meno inesorabile di quest'ultima, la Fracci ha forse un maggior senso umano e poetico del personaggio. Di un humour da cartone animato irresistibile le danzatrici inglesi Graeme e Hamlyn nei panni grotteschi delle due sorellastre. (Le vedesse Walt Disney, ci farebbe forse un pensierino).

Attesa per quasi vent'anni, *Mathis der Maler* di Paul Hindemith, cioè la novità straniera più importante della stagione, è stata per molti aspetti una delusione. La verità è che vent'anni d'anticamera sono molti, diciamo pure troppi. L'ultimo compositore che potrebbe forse permettersi di questi lussi è lo Stravinski delle ore più felici. Tutti gli altri hanno bisogno d'essere varati subito, mentre il ferro ideologico, polemico è ancora scottante. Altrimenti si verificano le esatte condizioni che hanno fatto scrivere recentemente ad un connazionale di Hindemith, il critico Theodor Wiesengrund Adorno, parole come queste: «Invecchiamento della musica nuova significa soltanto che questo suo impulso dà in secco: essa cade in contraddizione con la propria idea, rimettendoci così in sostanzialità e concordanza estetica».

Mathis il pittore è già in svantaggio per lo scarso interesse dell'argomento. Ascoltatori che poco o niente sanno della « guerra dei contadini » ostacolata dall'esercito della Lega, come pure della Riforma luterana e in genere del Cinquecento germanico, si aspettano tutto dal miracolo della musica. Ma il sinfonismo neoclassico hindemithiano, pur sorretto dalla stupefacente dottrina, dalla nobiltà dei pensieri, dalla severità dei propositi, raramente acquista quell'assoluta evidenza che al teatro è tanto necessaria. Considerate a sé, una per una o a piccoli gruppi isolati, le cellule sonore di questo Hindemith che ha abbandonato i sentieri della musica pura, a lui così felicemente familiari, sono forse preziose; così, le brevi illumina-

zioni che presto si spengono, le risoluzioni liriche — specialmente nei personaggi femminili — che vivificano qua e là le zone opache dell'opera. Manca però l'empito vasto, il respiro fondo, quell'epico afflato che un *Grand opéra*, sia pure visto con criteri moderni (ma sempre con frati e guerrieri in scena), richiederebbe. In una parola, ripensando anche agli orientamenti armonici dell'insigne compositore di Hanau, a quello che è stato definito il suo « sistema planetario tonale », più che mai di fronte a *Mathis il pittore*, ci è sembrata esatta la famosa definizione di Bruno Barilli: « Quando il Metodo entrò dalla porta, dalla finestra uscì ratta l'ispirazione ».

Nino Sanzogno ha concertato e diretto il difficile spartito con quella lucidezza e aderenza « da specialista » che tutti ormai gli riconoscono. Dignitoso il baritono Panerai sotto le spoglie del malinconico artista engagé. Ottime voci la Brogginini e la Beltrami. Dicitori sicuri il Filacuridi, l'Albanese e il Ferrari (tre tenori: scenicamente meno convincenti) come pure i bassi Majonica e Cassinelli. Regia di Adolf Rott, alquanto convenzionale. Ingegnosi gli scenari di Robert Kautzky.

La vitalità, alquanto fragile ma gentile e patetica dell'*Adriana Lecouvreur*, ha avuto buon gioco, subito dopo, anche per ragioni di contrasto. Un verista forse scontento: così Giulio Confalonieri ha definito Cilea. E davvero bisogna convenire che tra fine e principio di secolo, in quell'atmosfera eccitata, cruda, spesso rumorosa del naturalismo musicale, Cilea portò una verecondia, un ritengo, che in certo modo, limiti e proporzioni permettendo, fecero di lui il Bellini (anemico) della Giovane Scuola. D'altra parte il preciso senso del teatro, la cantabilità a tratti suggestiva, qualche pennellata voluttuosa e l'eleganza della tavolozza orchestrale conservano all'*Adriana* quasi tutti i doni della sua giovanile seduzione. Ciò

spiega le buone accoglienze del pubblico, specialmente con un complesso omogeneo come quello della Scala: la Petrella, cioè, qui perfettamente a suo agio, il tenore Di Stefano, la Simionato e il baritono Bastianini. Guidati da un Votto teso giustamente alla ricerca del dramma, di là dalle decorative merlettature settecentesche; e dal regista francese Pierre Bertin, che in quell'atmosfera da Comédie-Française si è mosso come a casa propria.

EUGENIO GARA

Concerti in breve

Con la nota maestria e tocco quintessenziato, Arturo Benedetti Michelangeli si è presentato al Teatro Nuovo, dinanzi ad un pubblico plaudente, per riprodurre, in collaborazione con l'orchestra dei Pomeriggi Musicali guidata da Ettore Gracis, il *Concerto in sol* di Haydn, quello in *do* K. 503 di Mozart ed infine quello famosissimo in *la minore* di Schumann. Una settimana più tardi Massimo Pradella dirigeva, nella stessa sede, un concerto che riservava la seconda parte a due lavori di Prokofiev: la suite *A Summer Day* e il 1° *Concerto in re* per violino e orchestra (valida collaboratrice la solista Pina Carmirelli). Ospite dell'Angelicum, Fulvio Vernizzi ha offerto in sintesi un panorama indicativo dell'evoluzione degli stili e delle forme strumentali, dalla matura Canzone da sonar del Seicento (musiche tratte da *Canzoni frescobaldiane*; revisione Nielsen) e dal Concerto del primo Settecento (Locatelli, op. I n. 12; revisione Toni) alla Sinfonia dell'epoca romantica, rappresentata dalla schubertiana 2° *Sinfonia in si bemolle*.

Sul podio dell'Angelicum è quindi risalito Aladar Janes per dirigerci un concerto per metà riservato a Domenico Scarlatti — presente con due Cantate per soprano e archi (solista Luciana Pio Fumagalli), trascritte dall'originale per b.c. da

Mario Medici — e per l'altra metà a G. S. Bach, del quale sono stati riprodotti il *Concerto in do maggiore* per due pianoforti e quello in *re minore* per tre pianoforti e archi. Interpreti esemplari i pianisti Franco Verganti, Gianluigi Franz e Carlo Emanuele Ricordi.

Interamente dedicato a Schütz il successivo concerto realizzato dallo stesso Janes e dall'orchestra dell'Angelicum, affiancata per l'occasione dall'ottimo complesso del Wiener Kammerchor e dai cantanti H. Biedermann, H. Hoebarth, R. Behan e H. Hermann. A rappresentare il maestro sassone sono state scelte tre composizioni appartenenti alla sua significativa produzione sacra: *La Nascita di Gesù*, *Le sette parole di Gesù* e la *Historia della Resurrezione di Cristo*.

Nella Sala Ricordi una serata è stata riservata esclusivamente a Grieg nel cinquantenario della morte.

In programma sei Pezzi lirici, alcuni *Lieder* e la *Sonata in do minore* op. 45 per violino e pianoforte. Impeccabili e applauditissimi interpreti il pianista Antonio Beltrami, il soprano Luciana Pio Fumagalli e il violinista Cesare Ferraresi.

Per l'ARC, il giovanissimo pianista Maurizio Pollini si è fatto calorosamente applaudire al Teatro Lirico, ove ha eseguito musiche di Beethoven, Chopin e Stravinski confermando ragguardevoli doti musicali; in altra serata il Duo pianistico Lydia e Mario Conter si è felicemente misurato con un programma tutto di musiche contemporanee (Bartok, Stravinski, Poulenc, Casella), talune, quali la bartokiana *Sonata* per due pianoforti e strumenti a percussione, di serio impugno e di non agevole riproduzione.

Nutriti applausi hanno riscosso al Conservatorio, nei concerti organizzati dall'Agimus, il pianista Ottavio Minola e l'oboista Sergio Crozzoli; l'affiatato Quartetto della Scala; la cantante inglese Cynthia Jolly.

All'Ambrosianum, dopo un concerto del Quartetto di Bamberg (composizioni di Beethoven, Hindemith e Brahms), si è avuta una serata commemorativa di Domenico Scarlatti. Venti sonate del musicista napoletano figuravano nel programma realizzato dalla pianista Elsa Maria Massione e fatto precedere da parole illustrative di Giampiero Tinctori.

Al Circolo culturale Pirelli è stato organizzato un concerto di musica contemporanea, imperniato su composizioni di Bartok (*Contrasti*), Webern (*Quartetto op. 22*) e Stravinski. Di quest'ultimo era in programma *L'Histoire du soldat*, offerta nella riduzione dell'autore per violino, clarinetto e pianoforte. Esecutori concordi la violinista Edda Pittan, il clarinetista Elio Peruzzi, la pianista Teresa Rampazzi e il saxofonista Giorgio Levis.

Da segnalare, tra gli altri concerti del mese, quelli sostenuti dalla pianista Maria Teresa Garatti (Società del Quartetto); dall'organista Alessandro Esposito — prodottosi alla Polifonica Ambrosiana in pagine proprie (*Cantantibus organis*) e dei francesi Jean Alain e Messiaen; — dalla cantante Arda Mardikian (Teatro del Popolo) che, oltre ad antichi inni greci e bizantini, ha fatto conoscere una serie di canzoni popolari greche; ed infine dal Trio Santoliquido - Amfiteatroff - Gazzelloni che al Politecnico ha interpretato composizioni di Lotti, Haydn, Beethoven e Weber.

Un'orchestra-scuola

Per iniziativa di due giovani direttori d'orchestra, Renzo Tozzi ed Emilio Suvini, è sorta a Milano l'Orchestra-scuola C. Monteverdi, destinata ad offrire agli allievi privatisti di strumenti musicali la possibilità di allenarsi, al pari degli studenti di Conservatorio, in proficue esercitazioni orchestrali. La creazione di tale organismo è stata favorita dal-

l'interessamento del prof. Gigi Torbruno del Teatro alla Scala e dalla fattiva cooperazione del direttore del milanese Istituto degli Inabili al Lavoro, cav. Armando Brancati, il quale ha concesso l'uso dell'attrezzato teatro dell'Istituto per le prove orchestrali.

Dell'attività dell'orchestra — operosa ormai da qualche mese — potranno avvantaggiarsi giovani compositori, solisti, giovani cantanti lirici, con la collaborazione dei quali gli organizzatori si propongono di allestire alcune opere nel teatro dell'Istituto.

Roma

La Messa di Machaut

Con una accurata e fresca edizione della *Messa di Notre-Dame* di Guglielmo de Machaut, hanno avuto inizio i concerti che chiameremo del Natale. Diretta dal M. Marcello Giombini, questa Messa è la seconda che la Storia della Musica ricordi ma rappresenta qualche cosa di più di un sia pure prezioso documento storico. Ancora oggi, dopo sei secoli, si avvertono in essa i segni di una conquista, sia dal punto di vista contrappuntistico che armonico (nel senso che si poteva dare allora a questa parola) che darà copiosi frutti fino ai nostri giorni. Non è infatti avventato dire che talune strutture ritmiche a carattere di isoritmia, restano valide anche per alcune tra le più recenti tendenze o tecniche.

Ma ciò che più interessa in questa messa, unitamente all'affermarsi della forma ormai compiuta nelle sue parti e nel suo insieme, è la freschezza e la ingenuità della ispirazione.

Thyl Claes e Wagadu di Vladimir Vogel

Il M. Antonio Pedrotti ha diretto al teatro Argentina per la stagione sin-

fonica ceciliania, il *Concerto grosso op. 6 n. 18*, per la *Notte di Natale* di Arcangelo Corelli, *Shéhérazade*, 3 *Poemi per canto e orchestra* di Maurice Ravel e 6 *Frammenti* dalla prima parte dell'oratorio epico *Thyl Claes* di Vladimir Vogel: i primi troppo noti perchè ci soffermiamo a parlarne (diremo solo che ammirata solista di canto è stata Susanne Danco); gli altri altamente interessanti sia dal punto di vista di una originale tecnica vocale che impiega due cori, l'uno cantato e l'altro parlato, che da quello espressivo. Siamo ancora, almeno in questi frammenti della prima parte dell'oratorio, al periodo che precede la pratica, da parte di Vogel, della tecnica dodecafonica. Diremo incidentalmente che, nella seconda parte, che non è stata eseguita ma che abbiamo ascoltato qualche anno fa a Firenze in occasione della esecuzione integrale dell'oratorio, una tale tecnica trova largo posto, senza tuttavia irrigidire in uno schema immobile la vita drammatica dell'opera.

E a breve distanza di tempo abbiamo ascoltato all'Auditorium della Rai, un altro oratorio dello stesso Vogel: *La caduta di Wagadu per l'orgoglio* che precede di qualche anno il *Thyl Claes* sopra citato.

Tratto dal racconto *Il Liuto di Gassire* che fa parte di una raccolta di leggende africane intitolate *Atlantis*, curata da Leo Frobenius, appassionato antropologo e africanista, il testo dell'oratorio narra la prima parte delle vicende epiche del regno dei Cabili, chiamato anche Wagadu.

Vicende che culminano in quattro momenti drammatici che corrispondono alle quattro distruzioni cui è andato soggetto il regno. Le cause di questa quadruplicata caduta risiedono, per ordine, nell'orgoglio, nel tradimento, nella avidità e nella discordia. L'oratorio di Vogel si intitola *La Caduta di Wagadu per l'orgoglio*, proprio perchè si riferisce alla prima parte e cioè alla prima caduta del regno dei Cabili.

Colpa di Gassire figlio maggiore del re Uganamba della dinastia dei Fassa. Una profezia dice che Gassire non sarà mai re se non suonerà un liuto intriso di sangue. Gassire fa guerra ai Burdama ma vede cadere uccisi inutilmente tutti i suoi figli meno uno. Il sangue è stato versato ma il liuto tace. Scacciato nel deserto dal suo popolo, comprende finalmente che l'ira e l'orgoglio generano distruzione e solo l'arte è speranza. Da questo momento egli sa che « quando Wagadu sarà restaurato, sarà così potente che non potrà più essere perduto, perchè ogni uomo lo avrà nel cuore, ogni donna nel grembo ».

In questa composizione, com'è logico, non c'è ancora traccia di tecnica dodecafonica, ma vi è già attuato l'impiego del doppio coro cantato e parlato. In più, caratteristica è la parte strumentale affidata non ad una normale orchestra ma ad un quintetto di sassofoni e ad un clarinetto: ad un complesso cioè che cerca di restare per quanto è possibile, nel colore timbrico della voce umana.

Anche se vi sono parti solistiche di canto di un certo rilievo, il protagonista di questo lavoro è il coro. In esso risiedono la forza rappresentativa e la spinta umana del dramma. Taluna volta il parlato, con tecnica arditissima, frantuma la parola in una sillabazione di suoni; e il linguaggio umano si confonde con quello della natura, con effetti di grande suggestione.

Scritto nei primi anni del 1930, andato distrutto a causa di bombardamento di guerra e riscritto tutto a memoria dal suo autore, questo oratorio epico è stato pubblicato dalla Casa Ricordi nel 1953 e da allora riscuote grande successo ovunque.

A Roma ha avuto accoglienze entusiastiche anche per la ottima esecuzione diretta da M. Nino Antonellini.

Un oratorio di Haendel

Al Teatro Argentina il M. Vittorio Gui ha diretto l'oratorio *Israele in Egitto* di G. F. Haendel. Meno celebre del *Messia* ma in molte parti non inferiore ad esso, l'*Israele in Egitto* si compone di una prima parte narrativa e di una seconda che chiameremo celebrativa. A parte il gusto onomatopico e pittorico che distingue la prima, diremo che essa è la migliore, la più schietta e originale, rientrando la seconda, pur nella sua solennità corale, in certi limiti accademici del tempo. Anche in questo oratorio protagonista è il coro così ricco di accenti e così tipicamente haendeliano. Le parti solistiche invece non si distinguono con particolari caratteri: a parte qualche aria di rilievo, le altre possono essere soppresse senza danno, come del resto si fa abbondantemente.

Un lutto: Evan Gorga

È morto a Roma il tenore Evan Gorga che fu il primo interprete nella *Bohème* di Puccini diretta da Arturo Toscanini il 1 febbraio 1896 al Teatro Regio di Torino. Si distinse subito come interprete di eccezione anche in memorabili esecuzioni del *Mefistofele* di Boito e del *Faust* di Gounod. Ma ancor giovane si ritirò dalle scene per dedicarsi alla raccolta di strumenti di tutte le epoche, di oggetti d'arte, di libri. Collezioni preziose che alcuni anni fa Evan Gorga donò allo Stato chiedendo in cambio che fossero istituite dieci borse di studio intitolate al suo nome a favore di giovani non abbienti che dimostrassero attitudini per il canto. Le borse, assegnate al Collegio di Musica alla Farnesina in Roma, permettono ogni anno a dieci giovani di essere ospiti del Collegio e di studiare gratuitamente.

Il nome di Evan Gorga è legato a questa benefica istituzione e alle sue

preziose collezioni. Testimonianze di un cuore e di un intelletto di grande e autentico artista.

FERNANDO L. LUNGHI

Napoli

Opere di Donizetti e Canonica al S. Carlo

Non sappiamo da quanti anni non ritornava al S. Carlo la *Linda* di Donizetti. Certo da moltissimo, se ascoltatori assidui e attenti (e attenti non ricordavano di averla ascoltata (se non forse per Radio, alcuni anni fa). Neanche noi conosciamo, o quasi, *Linda* di Chamounix fino ad alcune settimane addietro. Ascoltando alle prove il primo atto, non ne avevamo riportato una grande impressione; ma il secondo atto rapidamente ci conquistò. Si tratta di un Donizetti minore, se volete: ma solo pensando alla pienezza e alla intensità di una *Lucia*, di una *Favorita* (IV atto), di un *Elisir d'amore* o di un *Don Pasquale*. Una facilità e felicità inventiva che, messasi in moto lentamente, su per giù al principio del second'atto, prende rapidamente quota per rimanervi quasi costantemente con non infrequenti, verticali impennate verso le quote più alte della fantasia donizettiana: ecco, in sintesi fulminea, il profilo di un'opera complessivamente ben valida, e tonica, e amabile: schiettamente timbrata, insomma, come tutto ciò che di meglio procede dalla fantasia del Bergamasco. Particolarmente suggestivo il singolare equilibrio fra la dolcissima eco belliniana e i presentimenti verdiani di impressionante, presaga evidenza ed intensità. Come quasi sempre in Donizetti, anche la scrittura orchestrale è istintivamente raffinata, e precisa e pertinente. L'esecuzione dell'opera si giovò della concertazione autorevole e accurata — di timbro per avventura un po' troppo serio — di Franco Capuana. Una

Linda in tutto e per tutto degna della parte fu Antonietta Stella, la cui versatilità fu in quest'occasione luminosamente provata. Il giovane tenore Dorò Antonioli, chiamato a sostituire improvvisamente il Raimondi indisposto, si disimpegnò lodevolmente dal punto di vista vocale. In ottima forma il Protto (*Antonio*), la Pirazzini (*Pierotto*) e il Modesti (*il Prefetto*). Meno comico di quanto la parte del *Marchese* richieda, il Mariotti. Puntuale la regia di Carlo Maestrini, e felice l'apporto del coro. Delle scene di Sormani, ci piacquero veramente l'ultima, prospetticamente e coloristicamente mossa e ricca; meno la seconda, e pochissimo la prima, per il suo plumbeo verismo.

Dopo la interessantissima ripresa della *Linda*, la prima vera 'novità' della stagione: *Medea* di Pietro Canonica. L'illustre scultore, nominato senatore a vita da Einaudi « per i suoi altissimi meriti artistici », porta con invidiabile disinvoltura i suoi 89 anni. Gentiluomo di antico stampo piemontese, di instancabile e molteplice attività, ispira vivissima, rispettosa simpatia attraverso il suo sguardo mobile e limpido-giovanile. E noi, anche e soprattutto in nome del rispetto che dobbiamo a sé venerando e cospicuo personaggio, diremo chiara e netta — com'è nostro costume e nostro dovere — l'impressione ricevuta da questa sua *Medea*. Impressioni sostanzialmente negative e tanto più convinta, quanto più insidiosamente contrastata da una sempre provveduta, e talora appariscente scrittura: da un tecnicismo che vorrebbe essere astrattamente ammirato per la sua generica validità, e che a noi risulta alla lunga insopportabile per lo stridente contrasto con la sostanziale povertà delle idee: talché vuole apparirci come un pietoso mantello sovrapposto, anzi gettato sulla verbosa insufficienza di un organismo

costituzionalmente e irrimediabilmente minato dalla fragilità della sua impalcatura ossea. Un declamato inutilmente svariante e gra-tuitamente 'melodico', non di rado gonfiandosi (specie nel personaggio di *Giasone*) in perorazioni di sapore assai poco tragico, anzi melodrammatico; un commento, o integrazione orchestrale, ingenuamente oscillante tra il pallido wagnerismo (Wagner 'spiegato al popolo') del prim'atto e le sempre compiacenti, estetizzanti ed estenuate melo-pee di sapore grecizzante; gli interventi corali tanto più fastidiosamente vacui, quanto più genericamente 'nobili' (e bene organizzati da un punto di vista strettamente vocale): tutti questi, ed altri elementi, volenterosamente emulsionati durante tre lunghi atti, non riescono — se non occasionalmente e in misura assolutamente trascurabile — a dar vita a un organismo, anzi tendono costantemente a ritornare alla loro condizione di dati empirici, di realtà inerte.

Il pubblico è stato di avviso diverso dal nostro, applaudendo ripetutamente e calorosamente l'illustre Senatore e gli ottimi interpreti: dal maestro De Fabritiis, sensibile e plastico direttore, alle signore Malagrida (*Medea*) e Mandalari (*La Nutrice*) e al tenore Angelo Rossi (*Giasone*); dal Monachesi alla Costas, al Portaluppi, al Cava, al Paolillo; dal maestro dei cori, Lauro, all'intelligente regista Piccinato (validamente coadiuvato dalla coreografa Bianca Gallizia). Le scene di Alessandrini erano ben realizzate sui bozzetti solidamente e ariosamente ideati dallo stesso Canonica.

Alla Scarlatti e all'Accademia

Dovendo d'ora innanzi, in questa sede, occuparci solo delle novità recentemente eseguite, potremmo qui far punto, non senza avere men-

zionato un *Preludio, Adagio e Toccata* per pianoforte e orchestra di Carlo Cammarota, ricco di un agitato fervore ritmico nel primo movimento, e di una densa cantabilità nel secondo (la *Toccata*, nella sua secchezza, sembra dettata un po' per scommessa). Efficacemente disinvoltata l'esecuzione del pianista Armando Renzi, fedelmente secondato dall'ottimo direttore Gracis. Della *Sinfonia* di Terenzio Gargiulo vincitrice (ex-aequo con la *Sinfonia* di Orazio Fiume) del 'Premio Martucci', l'esecuzione della Scarlatti-RTV fu turbata dalla sostituzione, avvenuta all'ultimo momento per malattia, di Franco Caracciolo con altro direttore. Se ne riparerà, dunque, in altra occasione. E perchè non nominare almeno fra le novità la grande *Haffner-Serenata K. 250* di Mozart, finalmente, ed ottimamente, eseguita dalla Orchestra della Scarlatti col magnifico concorso del violinista Giuseppe Prencipe e sotto la sempre autorevole direzione di un Celibidache meno demoniaco e appariscente, più disteso e pertanto più amabile? (A proposito di Celibidache, metterebbe conto di citare le perle contenute in una sua torrentizia e farraginosa intervista, all'insegna di un pronubo cattivo tempo che blocca lo scalpitante artista nel cortile di S. Pietro a Maiella. 'Il Maestro Celibidache ed i critici musicali', con particolare riguardo ai critici napoletani, è il titolo della intervista, che oggi possiamo appena citare di volata, ma sulla quale non sarà forse inutile ritornare). Come 'novità', di cui ha beneficiato l'Accademia Napoletana, menzioneremo la conferenza tenuta nientemeno che dall'Ambasciatore di S. M. Britannica presso la Repubblica Italiana, sir Ashley Clarke. Integramente godibile — e goduta — la conferenza, inframezzata da esempi musicali registrati o disinvoltamente citati al pianoforte dallo stesso sir Clarke, ha avuto per

oggetto *L'umorismo nella musica*. Non potendo altro che accennare al suggestivo tema, finemente proposto e brillantemente sviluppato, ci limiteremo ad osservare che in primissimo piano si collocava, nella deliziosa conversazione dell'illustre diplomatico, proprio l'umorismo britannico, che colora di sé qualunque argomento imprenduto a trattare, e che ci ha vivamente interessato per la ricchezza dei suoi atteggiamenti (compresa una mimica appena appena accennata) composti in una misura estremamente civile, e signorile nel più autentico dei sensi.

GIACOMO SAPONARO

Ha iniziato la propria attività, con un concerto al Museo di Capodimonte ed uno nella Sala di S. Pietro a Maiella, l'Orchestra da Camera del Conservatorio, un complesso di 26 giovanissimi e sceltissimi elementi provenienti anche dall'Estero. Il complesso, tenuto insieme dalla volontà tenace e dalla seria preparazione del direttore stabile Maestro Renato Ruotolo, ha riscosso un vivissimo successo eseguendo in modo egregio e ammirevole, fra l'altro, la 5ª *Sinfonia* di Schubert e il *Divertimento* per archi di Bartók.

Il Comitato Borsa di Studio Alessandro e Achille Longo del Conservatorio di Napoli, su designazione della Commissione dei Professori presieduta dal Maestro Jacopo Napoli, ha deliberato di offrire il premio annuale 1957 all'alunno di composizione Carlo Bruno (classe Renato Parodi), che per l'attività svolta durante l'anno scolastico e per il brillantissimo esito della sua opera *La Favola dei tre gobbi* — rappresentata al Teatro di Corte di Napoli, al Teatro di Palazzo Grassi in Venezia e recentemente, al Piccinni di Bari — ne è stato particolarmente meritevole.

Venezia

L'Eneide da Virgilio a G. F. Malipiero

Il secondo spettacolo della stagione lirica veneziana — una stagione di proporzioni modeste, come impone lo sparuto bilancio, ma ugualmente ben congeniata e attraente, — è stata la rappresentazione di *Vergilii Aeneis* di Gian Francesco Malipiero, «sinfonia eroica per soli, coro e orchestra» come la definì l'autore, tuttavia concepita e nata col pensiero rivolto alla scena. Eseguita alcuni anni fa alla Radio, la «sinfonia eroica» attendeva in palcoscenico la conferma o la smentita delle sue intime ambizioni teatrali, ed è stata iniziativa meritoria della Fenice quella di essersi impegnata nella realizzazione di uno spettacolo alla cui base sta pur sempre una forma oratoriale. Di certo si può dire che il risultato è stato convincente, benché com'è ovvio si sia trattato di una rappresentazione nella quale il palcoscenico ha fornito più che altro il terreno per una evocazione plastica e pittorica dei fatti narrati, vale a dire per una sorta di proiezione visiva dell'epico alternarsi dello storico ai soli e al coro nel disegno oratoriale.

Malipiero stesso ha scritto di considerare «quest'opera uno sfogo della mia disperazione per gli avvenimenti che fra il 1943 e il 1944 minacciavano di distruggere l'Italia», e a chiarimento della partitura significativamente ultimata il 14 settembre 1944 ha aggiunto: «durante un anno intero mi fu dato di vivere fra eroi, in un mondo leggendario e molto in contrasto con quello che dovevamo subire nostro malgrado». Nella maniera più esplicita siamo così introdotti nel clima spirituale, nelle scosse vitali, che presiedettero alla composizione di *Vergilii Aeneis*: di fronte alla patria sconvolta ed affidata all'impresa di pochi eroi, il musicista ha sentito il bisogno di ritrovarsi nel

personaggio virgiliano che invoca «Italia vo' cercando che per patria Giove mi assegna». Cioè alla certezza del destino s'accompagna la perigliosità della conquista messa alla prova da dure lotte e prove. Il carattere eroico dei due episodi scelti da Malipiero — *La morte di Didone* e *Le nozze di Lavinia*, — si presenta sotto altrettanti diversi aspetti, quello morale e quello guerresco, ossia la vittoria di Enea sul piacere e l'egoismo in nome della propria missione, e la vittoria sul nemico in campo aperto a cui seguono le nozze con Lavinia, sposa segnata dagli dei perchè Roma possa sorgere: Malipiero ha così sintetizzato, accostando i due brani desunti dalla traduzione di Annibal Caro, lo sviluppo storico di un processo che fatalmente doveva portare l'eroe alla nuova sua patria («L'armi canto e il valore del grande eroe, che pria da Troia per destino a lidi d'Italia, e di Lavinia errando venne»), e lo ha sintetizzato attraverso le passioni e le avventure così altamente umane e drammatiche del distacco da Didone e della guerra contro i feroci Rutuli. «Il mito è sempre simbolico — diceva Pavese — e per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'uomo che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture». Qui è evidente qual'è l'umore e il terreno che ha fatto esplodere nelle mani del compositore il mito di Enea; ed è altresì evidente la trasfigurazione e l'obiettivizzazione simbolica, compiuta attraverso essa da Malipiero, del destino del proprio popolo che come l'eroe troiano si trovò dopo l'8 settembre alla ricerca della nuova patria, tuttavia già assegnatagli dal destino al di là di ogni crudele esperienza affettiva e guerresca.

Siamo così alla misura spirituale che anima *Vergilii Aeneis*, nel sen-

so che per Malipiero — come per Virgilio di fronte alle alterne vicende della leggenda, — la pacatezza è appunto la misura spirituale al cospetto degli eventi tragici e drammatici della vita in quel momento, e la sua « disperazione » non è angoscia e dispersione, ma sicura scelta morale e umana, è insomma atteggiamento squisitamente epico e storico, non drammatico e individuale. La classicità della tradizione culturale virgiliana, riemerge fuori d'ogni estetismo, si propone esattamente come punto di riferimento, di consapevolezza nazionale, realizza appunto la sua epicità. Perciò la forma oratoriale si giustifica di fronte alla stessa scena, anzi ne diviene un alimento essenziale per darle giusta proporzione teatrale.

È in effetti presente in tutta la partitura, nell'impetuoso declamato melodico sbrigliato in un'invenzione mai stanca di rinnovare il suo vigore espressivo, oppure nei cori polifonicamente articolati sul leggendario contenuto dei versi, o ancora nell'orchestrazione sensibilissima nel rendere il contesto eroico e fatale della narrazione, è presente dunque una tensione spirituale così vivamente rivelatrice dell'umana realtà del testo, per cui appunto la soluzione scenica, la proiezione dell'oratorio in palcoscenico, è parsa prodursi come da sé, è risultata il necessario sfogo teatrale di un gesto musicale che vuole riconoscersi nei suoi personaggi, nella sua umanità. Malipiero ha abbandonato in *Vergilii Aeneis* i massicci paluda-

menti dei suoi drammi musicali degli anni 1935-40 (*Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*), e sembra ritornato alla pulsazione fantastica e trasparente del *Torneo notturno*, con in più l'impegno morale di chi riceve dalla vita una scossa decisiva. In *Vergilii Aeneis* Malipiero sembra aver chiuso per sempre con l'epoca dannunziana e col provinciale decadentismo italiano, verso i quali aveva certamente mantenuto un atteggiamento originale e istintivamente ironico alla sua sostanza, ma che qui precisa la sua distinzione morale e culturale, evidentemente sotto la spinta di una scadenza storica che metteva in discussione e in stato d'accusa tutta un'età. Per converso, proprio da quest'opera ci pare giusto fare iniziare il rinnovamento malipieriano che, pur fra contraddizioni e cedimenti, lo ha portato alla chiarezza spirituale di quest'ultimo decennio d'attività.

Pagine bellissime come la morte di Didone o la discesa di Enea all'Averno si staccano su una generale coerenza di linguaggio e di stile (domina come sempre il trasparente diatonismo che ben conosciamo), e fanno dimenticare alcune pesantezze del declamato. Ma la continua invenzione musicale, esattamente calibrata sullo stato d'animo dei personaggi eletti a strumenti volenterosi ed « eroici » della storia, e l'efficacia rappresentativa dello strumentale che negli intermezzi in particolare assume un'impetuosa funzione di guida espressiva, nonché lo stupendo trattamento dei cori che significativamente dividono con un baritono la parte dello storico, e infine l'organicità di tutto ciò in un'obbiettiva esposizione oratoriale aliena da romantiche e personalistiche esibizioni, fanno di *Vergilii Aeneis* una testimonianza poetica di rilievo centrale nell'arco creativo di Malipiero.

La realizzazione scenica presentava non poche difficoltà data l'imposta-

zione oratoriale ma è stata intelligentemente risolta dal regista Adolph Rott con un succedersi di proiezioni sullo sfondo di una scena fissa, in rilievo alle quali i personaggi hanno mantenuto una recitazione essenziale, si può dire da quadro storico, risolvendosi in una suggestione compositiva di immagini e figure. Più ricco di inventiva il primo episodio del secondo, entrambi hanno però giustificato il diritto della « sinfonia eroica » ad essere teatralmente risolta. Le scene di Robert Kautzky hanno assolto degnamente al loro compito. In quanto all'esecuzione musicale, essa è stata guidata con ammirevole dedizione da Tullio Serafin, cui gli ottant'anni passati non smorzano la passione e l'energia per ciò che è nuovo. Ha diretto con chiarezza di idee e vigore espressivo, e Giampiero Malaspina, Magda Laszlo, Paolo Pedani, Jolanda Michieli, Maria Amadini, Eva Tamassy, Giorgio Tadeo, Clara Betner, Alfredo Nobile sono stati gli ammirevoli interpreti. Il coro preparato da Sante Zanon ha con bella precisione e partecipazione superato le non poche difficoltà affidategli.

LUIGI PESTALOZZA

Bologna

L'attività sinfonica e da camera

Con il 21 ottobre può considerarsi iniziata l'attività musicale bolognese per l'anno 1957-58 e a darne inizio è stata la Società Bolognese di Musica da Camera che, senza sovvenzioni governative e solo con il contributo dei suoi soci numerosissimi, da questo dopoguerra organizza concerti di alto livello esecutivo, sia pure con la ripetizione del repertorio più tradizionale e consacrato da un successo che non mostra ancora i segni dell'usura. Concerto inaugurale quello dei Vir-

7 gennaio 1958 TEATRO LA FENICE - VENEZIA

1^a rappr. assoluta **VERGILII AENEIS**. Sinfonia eroica in due parti dall'Eneide di Virgilio
Interpretazione scenica e musica
Edizione Suvini-Zerboni / Milano
di **Gian Francesco Malipiero**

Personaggi e interpreti	Enea	Giampiero Malaspina
	Giunone	Eva Tamassy
	Nettuno	Giorgio Tadeo
	Venere	Clara Betner
	Didone	Magda Laszlo
	Mercurio	Alfredo Nobile
	La Sibilla	Maria Amadini
	Anchise	Giorgio Tadeo
	La Madre	Jolanda Michieli
	Turno	Alfredo Nobile
	Lo Storico	Paolo Pedani

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Tullio Serafin

Maestro del coro Sante Zanon
Regia di Adolph Rott
Scene e costumi di Robert Kautsky

tuosi di Roma diretto da Renato Fasano al quale hanno fatto seguito, finora, quelli della pianista Monica Haas e del chitarrista Andrés Segovia.

Ma l'avvenimento nuovo nella tradizione musicale bolognese, specie nell'autunno incline agli indolenti avvilii dopo i riposanti ozi estivi, è stato un breve ciclo di concerti sinfonici con solisti di altissima fama. L'iniziativa è dovuta ai propositi ed alle energie congiunte del giovanile Centro Musicale Universitario e dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale; nello spazio di tempo dal 23 al 31 ottobre queste forze riunite hanno prodotto un concerto diretto da Umberto Cattini con il solista Nathan Milstein, uno diretto da Lee Shajnen con Arturo Benedetti Michelangeli ed infine uno diretto da Pietro Argento con Arthur Rubinstein che la sera successiva — sempre al Teatro Comunale — si presentava in un *ré-cital*.

Naturalmente il maggiore interesse si è accentrato sui solisti i quali rispettivamente hanno eseguito il *Concerto in re maggiore op. 77* per violino ed orchestra di Brahms, il *5° Concerto in mi bemolle maggiore* di Beethoven e la *Totentanz* di Liszt (solista Benedetti Michelangeli), il *4° Concerto in sol maggiore* di Beethoven e il *Concerto in do minore op. 18* di Rachmaninov (Rubinstein). Il concorso di pubblico è stato enorme; teatro stipato, successi deliranti; tuttavia il bilancio finale, quello materiale di incassi e spese, sembra deficitario. Il che induce a malinconiche considerazioni sulla struttura della vita musicale nei suoi aspetti organizzativi.

All'attivo morale resta comunque l'inserimento di un'organizzazione culturale giovanile nell'attività musicale cittadina. Al CUM (Centro Universitario Musicale) bolognese si deve pure un cartellone di concerti da camera assai nutrito ed interessante; già si sono presentati

il violinista Salvatore Accardo e il pianista Jacques Klein e nei loro programmi figuravano, tra l'altro, rispettivamente la *Sonata in re di Prokofiev* e il *Preludio e fuga n. 24 in re minore* di Scioptakovic, lodevoli se pure ancora timide reazioni al conformismo imperante nei programmi di concerto. Del tutto fuori di tale conformismo la presentazione pianistica dell'*Arte della fuga* di G. S. Bach da parte del pianista Pietro Scarpini. Ma il cartellone del CUM si prolunga sino a maggio e molte cose egregie promette delle quali parleremo quando saranno state mantenute.

Anche la locale sezione della Gioventù Musicale Italiana contribuisce al ringiovanimento del pubblico con un programma un po' eclettico; finora ha incontrato il maggiore compiacimento il pianista Luciano Sangiorgi nel suo caratteristico repertorio altrettanto caratteristicamente presentato. Altri concerti da segnalare: quello del pianista Mario Delli Ponti e quelli promessi di cui si parlerà a tempo giusto.

La stagione lirica

La tradizionale Stagione lirica del Teatro Comunale ha segnato un mutamento per quanto riguarda le date; abituata ad essere la scolta avanzata di tutte le stagioni liriche di qualche importanza, s'è trovata a lottare contro la rarefazione degli artisti che il mercato internazionale tiene occupati sino a quando « in America fanno lor nido i pettirossi ». Dalla vecchia data del 4 ottobre, festa del patrono della città S. Petronio, ci si è sempre più inoltrati verso l'inverno e quest'anno si è toccato il massimo avvicinamento al solstizio invernale con l'inaugurazione al 13 novembre. Il che ha consentito di incamerare le feste natalizie nel cartellone.

Opera inaugurale è stata il *Nabucco*, verdianamente concertato e di-

retto dal maestro Capuana e nel quale i generosi slanci vocali di Margherita Roberti, Ivo Vinco, Lucia Danieli e Dino Dondi hanno cercato di avvicinarsi alle esigenti richieste di Giuseppe Verdi. Gli interpreti quasi tutti bolognesi di *Bohème* hanno inteso anticipare di poco le onoranze che si debbono a Giacomo Puccini nel primo centenario della sua nascita. Gigliola Frazzoni (*Mimi*), Edda Vincenzi (*Musetta*), Gianni Raimondi (*Rodolfo*), Mario Zanasi (*Marcello*), Giorgio Giorgetti (*Schaunard*) e Silvio Majonica (*Colline*) sono stati diretti con dignità sufficiente, ma con minore slancio e passione, da Armando La Rosa Parodi.

Lo stesso direttore è stato invece apprezzatissimo per lo scrupolo e l'intelligente impegno con i quali ha concertato e diretto le tre opere in un atto che costituivano la perla novecentesca di tutto il cartellone. Per la verità bisogna riconoscere che « particolari attenzioni si sono avute nella scelta della produzione italiana contemporanea » come affermava il Sovrintendente nella presentazione del programma.

« Essa, per chiari segni, si dimostra incline alle forme brevi ove si possa dire il meglio ed il più nel minor tempo possibile. Di tale tendenza, rispondente all'amore di sintesi tipica del nostro tempo, si sono scelte tre opere in un atto di autori diversi per formazione ed orientamento estetico ». Consentiamo ad usare, a guisa di cappello, le stesse parole del Sovrintendente, in quanto criterio antologico e scelta di autori ci sono sembrati felici.

La *Guerra* di Renzo Rossellini, il *Canto del cigno* di Luciano Chailly e *Allamistakeo* di Giulio Viozzi formavano il trittico novecentesco della stagione bolognese. Della seconda, novità assoluta e pertanto tale da richiamare l'attenzione della critica e dell'ambiente musicale italiano, è stato detto specificatamente

nel fascicolo precedente di *Musica d'Oggi*. Per le altre gli esiti hanno confermato la validità dei giudizi, anche di quelli contraddittori, già formulati in occasione di altre esecuzioni italiane. Giova sottolineare che le tre repliche hanno segnato un crescendo di approvazioni per il *Canto del cigno* e per *Allamistakeo*.

Di tutte le opere nuove è stato geniale regista Sandro Bolchi e premuroso concertatore Armando La Rosa Parodi. Molto bravo Franco Calabrese nel personaggio del vecchio attore ne *Il Canto del cigno* e così pure Ferdinando Lidonni in quello di Willy in *Allamistakeo*; encomiabili tutti gli altri a cominciare da Magda Olivero, melodrammatica madre ne *La Guerra*, per continuare con Luciana Bertolli, Edda Vincenzi, Franco Ricciardi, Dino Mantovani, Ezio De Giorgi e Rosa Bini.

Nuova per Bologna era *La Dama di picche* di Ciaikovski che in questa, come in altre sue opere di teatro, divaga e passeggia per i palcoscenici del suo tempo, italiani, tedeschi e francesi con predilezioni per questi ultimi. Quello di Ciaikovski era invece il tempo delle scuole nazionali, di Verdi che ammoniva gli artisti in cerca di universalità ad « essere del proprio tempo e della propria terra ». Comunque vi sono in quest'opera scene di carattere ed impronta ossessiva e demoniaca degna di un grande maestro, specie là dove spettri e superstizioni riportano l'autore nel clima della sua gente che continua a preferirlo ai migliori dei Cinque del « Gruppo possente » che, viceversa, la cultura musicale europea occidentale ritiene i genuini rappresentanti dell'anima musicale russa. *La Dama di picche* è stata salvata dalla improvvisata e abile direzione di Carlo Felice Cillario che ha sostituito, all'ultimo momento, il concertatore Francesco Molinari Pradelli ammalatosi. Interpreti ne sono stati Gianina Pederzini, Renata Scotto, Dino

Dondi, Marisa Mantovani, Piero Miranda, Ivan Sardi e Ivo Vinco. Regista Riccardo Moresco che, come già Carlo Piccinato per il Nabucco e Mario Lanfranchi per La Bohème, si è attenuto ad una saggia tradizione limitata dai mezzi.

Dopo un *Sigfrido* integrale e in lingua originale diretto senza infamia e senza lode da Leopold Ludwig, con la regia alla maniera di Wolfgang Wagner (che parte da un principio e da un concetto oltremodo logici, ma trova i limiti nei gusti pittorici o figurativi di chi la attua) ove non molto viene rispettato delle didascaliche volontà espresse dall'avo illustre, e la intelligente ed efficacissima partecipazione di Hans Beirer (*Sigfrido*), Kurt Marschner (magnifico *Mime*), Paul Schoeffler (*Viandante*), Alois Pernstorfer (*Alberico*), Andre Koren (*Fafner*), Ruth Siewert (*Erda*), Helene Werth (*Brunilde*) e Christiane Sorell (*Uccellino*) si è avuta l'esecuzione e la presentazione migliore di tutta la stagione con il rossiniano Guglielmo Tell. In questa opera del 1829 è il prototipo di tutto il melodramma ottocentesco italiano sino al *Rigoletto*. Congiure, temporali, concertati, danze di carattere e di colore, contrasti scenici ed arie, tutto ha in quest'opera un modello rimasto insuperato fin che il melodramma non ha deciso di cambiare strada. È un vero peccato che tante difficoltà esecutive si frappongano fra quest'opera e la richiesta che di essa farebbe il gusto del pubblico. Le stesse difficoltà, assai brillantemente superate, costituiscono motivo di lode per questa esecuzione bolognese che la concertazione ritmicamente vivace e sempre tesa di Molinari Pradelli ha illuminato e resa in ogni dettaglio. Ottimo protagonista Giuseppe Taddei e generoso dispensatore di sopracuti squillanti ed intonati Mario Filippeschi. Bene pure Gabriella Tucci, Rina Corsi e tutte le altre parti minori. La stagione si è conclusa il 3 gen-

naio: ultima opera della stagione il melanconico e dolcissimo *Faust* gounodiano che il passare del tempo stacca sempre più da Goethe. Esecuzione bilingue con un prestante Mefistofele francese oriundo russo (*Nicolay Gyaroff*), Gianni Poggi (*Faust*), Rosanna Carteri (*Margherita*), Mario Zanasi (*Valentino*). Dirigevo Angelo Questa. Regia gustosa e intelligente di Marcel Lamy.

Durante il corso della stagione lirica si è avuto modo di constatare l'avvenuto rigiovanimento dei ranghi orchestrali; contemporaneamente si è fatta palese la necessità di operare un uguale ringiovanimento dei ranghi corali la cui istruzione è stata lodevole opera del maestro Vincenzo Giannini.

ADONE ZECCHI

Palermo

L'attività sinfonica alla chiusura del 1957

L'attività degli Amici della musica, e centro propulsore della musica sinfonica e da camera, ha offerto agli appassionati due mesi intensi e particolarmente interessanti.

In novembre essi hanno presentato, ad inaugurazione della stagione, un grande direttore, il Celibidache, in due concerti, uno dei quali, con la collaborazione del pianista Helmut Roloff, interamente dedicato a musiche beethoveniane e l'altro vistosamente raccolto nella esecuzione della *Sinfonia* di Ciaikovski e del *Carnevale romano* di Berlioz: musica se si vuole ovvia, ma stupendamente interpretata da un temperamento direttoriale capace di riscattare la monotonia del repertorio in pienezza di suono e smagliante colore.

Dopo l'Orchestra di Praga, composta come è noto di solisti senza direttore, con un programma di giro normale (*Sinfonia classica* di Prokofiev e *Sinfonia* di Beethoven), la

violinista De Vito ha letteralmente trascinato il pubblico nella esecuzione del Concerto beethoveniano (direttore Pedrotti) e la pianista De Barberis ha eseguito con molta accuratezza e intelligenza un Concerto di Saint-Saëns accompagnata in orchestra da Paul Strauss.

In dicembre la musica da camera ha avuto un *recital* di Malinin e un concerto della ottima Orchestra da Camera Corelli, con un bel programma, egregiamente reso, di musiche di Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi e Luigi Boccherini.

Agli stessi Amici della musica l'Ente autonomo del Teatro Massimo ha affidato l'organizzazione di una breve stagione sinfonica svoltasi interamente in dicembre ed inaugurata da Fabien Sevitzki. Nel corso del primo concerto Jacques Klein ha interpretato con colma ricchezza di sentimento il Concerto in la minore per pianoforte ed orchestra di Schumann. Più interessante, per pungenti motivi di attualità, il successivo concerto ben diretto da Alberto Zedda con la partecipazione del violinista Bronislaw Gimpel. Un bel programma: Stravinski (*Petruska*), Lalo (*Sinfonia spagnola* per violino e orchestra poco eseguita a Palermo), Debussy (*Sarabanda*) e infine la *Sinfonia americana* di Franco Mannino. Quest'ultima composizione ha molto interessato per la vivacità della ispirazione e la abilità dello svolgimento di temi dichiaratamente americani, tratti dalla musica popolare e trasferiti nella forma della sinfonia, classicamente tripartita. Il momento più felice ci è parso l'Allegretto dove, a differenza dei riferimenti tematici alla Dvorak, movimenti ed espressioni meliche diventano la cellula direttamente germinatrice d'una gustosissima musica. La esecuzione ha riscosso un vivissimo successo di pubblico che il Mannino ha ribadito presentandosi in veste di direttore nel concerto di chiusura, dove il giovane musicista palermitano ha mostrato polso, gusto e bravura di interprete dal

podio, dividendo gli applausi con Massimo Amfiteatroff solista nel Concerto in si minore per violoncello ed orchestra di Anton Dvorak. Ben costruito, ottimamente contestato ma povero, a volte banale, ci è parso il Concerto per pianoforte ed orchestra di Daniele Amfiteatroff, eseguito con molto impegno da Ornella Puliti Santoliquido (direttore Kennet Schermerhorn). Il Largo che apre la composizione, è risultato in definitiva monotono con una idea tematica insufficiente a sostenerne lo sviluppo. Povertà di ispirazione, a nostro parere, ancora visibile nell'Andante e nell'Allegro.

Con la direzione di Pietro Argento si è poi presentato al pubblico palermitano il pianista russo Eugenij Malinin il cui tocco possente ha entusiasmato in due Concerti di Chopin e Grieg, ma ha riscosso invece, minor successo in un *recital* (direttamente programmato dagli Amici) dove accanto ad una corretta, molto efficace interpretazione dei russi (Prokofiev, Sciostakovic, Scriabin) si è avuta una smorta esecuzione della op. 53 di Beethoven ed una, molto confusa, del Mephisto Valzer di Liszt.

UBALDO MIRABELLI

Alla Radio

La Grande tentation de Saint-Antoine, di L. De Meester

La sera del 10 gennaio, a tre mesi di distanza dal propizio verdetto emesso all'unanimità dalla giuria internazionale riunitasi a Taormina, la Rai ha presentato agli ascoltatori italiani l'opera vincitrice del Premio Italia 1957, *La Grande tentation de Saint-Antoine*, cantata burlesca del compositore belga Louis De Meester. Diffusa nell'edizione originale in lingua francese, la partitura ha dimostrato di rispondere pienamente allo spirito del concorso, rivelando esemplare aderenza al mezzo sonoro per il quale

è stata espressamente creata. Non bisogna dimenticare, d'altro canto, la specifica preparazione sia del De Meester, anche tecnico del suono e regista, sia del suo collaboratore letterario, il noto scrittore Michel de Ghelderode, anch'egli fornito di particolare esperienza in campo radiofonico.

Di accorta fattura, il testo del commediografo belga, imperniato sulle tentazioni che si vuole abbiano allettato in gioventù il Santo anacoreta, offre una svariata gamma di elementi espressivi, secondo una vicenda abilissima di colori antitetici che non esclude alcun tono emozionale. La musica di De Meester, ravvivata dalle colorazioni suggestive proprie dei procedimenti tecnici tipicamente radiofonici ed innervata dall'utilizzazione di un idioma efficace sebbene composito, accentua i caratteri peculiari del soggetto. In effetti, illimitati sono i fattori che concorrono a vivificare la tavolozza del singolare polittico, dal tradizionale linguaggio tonale alla dodecafonia, dalla musica concreta all'elettronica. Né vanno omissi il contributo dell'inflessione liturgica e dell'elemento jazzistico, l'impiego di piani sonori multipli ed infine il policromo apporto di un effettistico complesso vocale e strumentale. Pure, nonostante l'evidente polistilismo conseguente all'eterogeneità dei mezzi adottati, il musicista è riuscito a comporre un significativo affresco, ricco di felici evocazioni sonore e di indiscutibile potere icastico.

Nuova per i radioascoltatori — ed il fatto non può che destare sorpresa — era anche l'Antigone di Honegger che nello scultoreo e monumentale suo portamento espressivo manifesta palesi assonanze con il coevo Oedipus rex stravinskiano. L'opera, diffusa sul III Programma nel corso di una serata lirica esclusivamente dedicata al compositore franco-svizzero, precedeva le

gagliarde immagini del mirabile Roi David.

Accanto alle citate partiture sono stati trasmessi due lavori già conosciuti di autori nostri: La Cantata dei pastori di Renato Parodi e Galatea di Antonio Savasta.

Concerti

Di non eccessivo rilievo, per quanto concerne la produzione contemporanea, è stata in questo mese l'attività sinfonica esplicita in proprio dalla Rai ove si prescinde dalle manifestazioni rientranti nel quadro delle Stagioni sinfoniche pubbliche e delle quali si riferisce in altre pagine della presente rassegna. Interessanti, per contro, alcuni concerti offerti in edizioni registrate da enti radiofonici esteri: oltre all'oratorio *Le Cris du monde* di Honegger ci è stato possibile ascoltare recentissime composizioni di Killmayer, Henze, Nono, Fortner e Hartmann.

Un utile ciclo del III Programma che si propone, con intenso ritmo settimanale e, a volte, bisettimanale, di portare a conoscenza dei radiouditori le più valide e rappresentative musiche di balletto, ha tra l'altro presentato le suites da *L'Age d'or* di Sciostakovic e dalla caselliana *La Giara*, ed ancora, *Barabau* di Rieti e, dei francesi Sanguet, Auric e Poulenc, rispettivamente *La Chatte*, *Les Fâcheux* e *Les Biches*.

Per conto di Casa Ricordi, è stato messo in onda un concerto, o, come usa oggi, un «profilo», dedicato a Riccardo Zandonai. Carlo Felice Cillario vi ha riprodotto musiche che dell'illustre compositore trentino stavano a rappresentare l'attività operistica (suite da *La Via della finestra*; *Danza del Torchio* e *Cavalcata da Giulietta e Romeo*) e la meno nota, non perciò meno personale e ricca di vivaci pregi inventivi, produzione strumentale, per l'occasione esemplata dal Con-

certo andaluso per violoncello e orchestra (solista Massimo Amfiteatroff) e dall'ouverture *Colombina*.

Un Ritratto di Charles Ives, diffuso a cura di Emilia Zanetti, ha dato modo di approfondire la conoscenza di questa singolare, e da noi ancora pressoché ignorata, figura di musicista nordamericano. In programma — oltre alla 3ª Sinfonia, virtualmente ligia a modi tradizionali — composizioni di più progredita formazione, per molti aspetti precorritrici, comunque sempre rivolte verso le più evolute espressioni dell'arte contemporanea: 4 Pezzi per orchestra, due tempi di Sonata (dalla 2ª per pianoforte e dalla 3ª per violino e pianoforte), *Thoreau* per canto e pianoforte ed infine *Six songs*.

Numerose le trasmissioni di musica da camera. Tuttavia nell'impossibilità di tracciarne un circostanziato prospetto ci limiteremo a ricordare il concerto riservato a musiche di Guido Farina — comprendente il vitale *Quartetto d'archi detto « Dell'uomo che sapeva »* con voce recitante, che rimane tra i lavori più convincenti e rappresentativi del maestro pavese — e quello offerto in collaborazione col Sindacato Nazionale Musicisti, con pagine vocali di Casagrande e pianistiche di Magone, Rossi Oldrati e Rattalino.

Alla Televisione

Non a caso — riprendendo dopo un periodo di stasi la propria attività lirica — la TV ha fatto coincidere, per la gioia dei piccoli telespettatori, l'allestimento di *Haensel e Gretel* con la ricorrenza del S. Natale: per la gioia dei fanciulli, ma anche per quella degli adulti dai

sentimenti semplici, incorrotti, tuttora in grado di accostarsi senza preconcetti al mondo meraviglioso delle fiabe, mondo compiutamente espresso dalla delicata partitura di Humperdinck che ancor oggi, a distanza di oltre 60 anni dalla sua prima comparsa, conserva intatto tutto il suo incanto. E ciò, grazie all'esemplare finezza della fattura sonora, all'affettuoso candore dell'invenzione melodica, affatto aderenti alla gentilezza della vicenda e per nulla contaminati dall'ossequio a stilemi wagneriani, peraltro accolti con temperata mobilità di atteggiamenti.

Alla realizzazione dell'opera hanno efficacemente contribuito, sotto l'attenta guida di Nino Sanzogno, i cantanti Fiorenza Cossotto, Jan Poleri, Vittoria Palombini, Maria Amadini ed Enrico Campi.

Snodantesi su scenari favolosi e fantasmagorici, la regia di Vittorio Cottafavi, apparsa a tratti sin troppo minuziosa, nulla ha trascurato per mantenere il giusto tono alla fiaba, per conferirle opportuna legiadria e scorrevolezza.

Qualche sera più tardi, in diretto collegamento con il Teatro San Carlo di Napoli, sono stati diffusi il terzo e quarto atto della *Norma* (soddisfacente la ripresa televisiva di Fernanda Turvani); è stata quindi la volta del rossiniano *Giulio Tell* (dal Comunale di Bologna), in una edizione televisiva purtroppo turbata da sospensioni ed altri inconvenienti tecnici che si sono andati ad aggiungere alla scarsa efficienza di una ripresa per lo più statica, viziata da inquadrature ovvie, e, soprattutto inizialmente, dimostratasi intempestiva nei movimenti delle telecamere.

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

Inghilterra

L'attività sinfonica e teatrale

A ottantacinque anni Ralph Vaughan Williams è ancora nel pieno della sua attività. Nella sua opera di compositore è significativo che accanto alla musica strumentale e operistica egli abbia scritto anche composizioni per gli amatori e i dilettanti che fanno musica in casa propria, nelle scuole e in piccole società corali. Così ora ha scritto una serie di Variazioni per ottoni, per un complesso cioè che in Inghilterra è formato solo da amatori e in gran parte dalla classe lavoratrice. Questa composizione è stata commissionata per il concorso internazionale di banda annualmente organizzato a Londra dal *Daily Herald*, e ha dimostrato di arricchire in maniera pregevole la già ampia lista delle composizioni di Vaughan Williams.

Vaughan Williams ha scritto anche per l'Orchestra Halle di Manchester, che sotto la direzione di Barbirolli sta attualmente celebrando il centesimo anniversario della fondazione, un lavoro intitolato *Flourish (Fanfara)* per orchestra, eseguita recentemente a Manchester alla presenza dell'autore.

A Liverpool la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra ha inaugurato una serie di concerti dedicati alla musica contemporanea sotto il titolo di «Musica viva» (preso a prestito dall'analoga stagione di Monaco di Baviera), nel corso dei quali il direttore John Pritchard illustra anche oralmente i lavori ese-

guiti. Tra i compositori in programma figurano Henze, Liebermann, Toch e, unico italiano, Ghedini.

Rudolf Schwarz, di origine austriaca, è succeduto a Sir Malcolm Sargent nella direzione dell'orchestra sinfonica della BBC, inaugurando la sua prima stagione londinese con un concerto comprendente la 1ª Sinfonia di Mahler e una cantata di Iain Hamilton (nato a Glasgow in Scozia nel 1922) in prima esecuzione. Questa cantata, intitolata *The Bermudas*, è scritta su testi tratti da fonti del XVII secolo, e comprende anche due tempi puramente strumentali. Con un linguaggio influenzato dalla tecnica seriale ma spesso implicato tonalmente, Hamilton ha scritto un lavoro piacevole e di tipo notevolmente differente dalla maggior parte delle composizioni corali britanniche.

La BBC ha scritturato per quest'anno anche Jascha Horenstein, che ha incluso nei suoi programmi opere di Schönberg, Guarneri (*Choro* per pianoforte e orchestra), Copland e Walton. A Londra l'orchestra Philharmonia ha dedicato un'ampia serie di concerti a Beethoven, diretti da Otto Klemperer e con Claudio Arrau come solista di pianoforte. Tutte queste manifestazioni, a prezzi molto più alti del normale, hanno ottenuto un enorme successo.

Tra i più notevoli concerti solistici citeremo quello di Rosalyn Tureck, che ha eseguito a memoria e senza interruzione le *Variazioni Goldberg* di J. S. Bach, soggiogando l'auditorio per ben novanta minuti e spiegando le più alte doti interpretative. Bisognerebbe dire che essa è incorsa in un errore filologico, in

quanto quest'opera dovrebbe propriamente essere eseguita su un clavicembalo a due manuali, come lo stesso Bach ha specificato: ma, a parte questo, quale altra clavicembalista avrebbe potuto suonare con una poesia e una maestria tecnica pari a quella della Tureck?

Al Covent Garden è stato eseguito ancora una volta sotto la direzione di Rudolf Kempe l'intero ciclo dei Nibelunghi, ma con una nuova Brunilde, la svedese Birgit Nilsson, che dimostrò una notevole preparazione tecnica e costituisce un'ancora più grande promessa. All'Anello del Nibelungo seguì una nuova messa in scena dell'*Aida*, con la regia e la coreografia di Margherita Wallmann e la scenografia di Salvatore Fiume, che resero l'opera assai avvincente dal punto di vista dello spettacolo teatrale. I protagonisti furono l'inglese Amy Shuard, l'americano Albert da Costa e l'italiana Fedora Barbieri. Direttore d'orchestra: Rafael Kubelik.

Al Sadler's Wells, il più piccolo teatro d'opera di Londra, la stagione si è aperta con miglior successo, con una serata comprendente il telefono di Menotti, *Il Castello di Barbablù* di Bartók e Gianni Schicchi di Puccini: come si vede un programma ricco di contrasti.

L'esecuzione dell'opera di Bartók, con Victoria Elliot e David Ward, ha dimostrato che questa composizione, eseguita così raramente, non solo è efficacissima come musica ma è anche assai valida dal punto di vista scenico; direttore delle tre opere è stato Gerald Gover. Tra le altre esecuzioni di questo teatro ricorderemo anche un'eccellente ripresa dei *Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari, eseguiti nella traduzione inglese di Edward Dent con il titolo *School for fathers (La scuola dei padri)*.

Va ancora ricordato che l'opera in Inghilterra lotta tuttora con l'ineguaglianza dei mezzi finanziari. Il resoconto recentemente pubblicato

dall'Arts Council (l'organismo che distribuisce le sovvenzioni statali per le arti) annuncia che il Covent Garden e il Sadler's Wells riceveranno rispettivamente solo 270.000 e 125.000 sterline all'anno (meno di 500 milioni di lire il primo e poco più di 200 milioni il secondo): e questi sono i due soli teatri d'opera stabili in tutta la Gran Bretagna.

ARTHUR JACOBS

Nell'ultimo trimestre del 1957 le istituzioni concertistiche della Gran Bretagna hanno presentato in prima esecuzione un notevole numero di composizioni contemporanee di autori inglesi. Si citano fra esse: la *Toy Symphony* (Sinfonia con strumenti infantili) e la 3ª Sinfonia di Malcolm Arnold, la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Jacob Gordon, la cantata *The Bermudas* di Iain Hamilton, la 5ª Sinfonia di Karl Rankl, la *Sinfonietta* di Robert Hugues, una *Introduzione e Allegro* per due pianoforti di Bernard Stevens, la 6ª Sinfonia e il *Festival Gloria* per coro e orchestra di Edmund Rubbra, *Fanfara for orchestra* e *Variations for brass band* di Ralf Vaughan Williams, *Notturmo e Scherzo* per violoncello e pianoforte di William Wordsworth, la cantata *The Fall of the Leaf* di Gerald Finzi.

La Boyd Neel Orchestra — fondata nel 1933 da Boyd Neel, ora «decano» del Reale Conservatorio di Toronto (Canada) — ha cambiato il suo nome in quello di Philomusica of London. La direzione artistica è ora affidata a Thurston Dart, ben conosciuto come clavicembalista, direttore d'orchestra e critico musicale.

Berlino

Il Festival di Berlino Est

Dal 2 al 15 ottobre si sono svolti a Berlino Est i Berliner Festtage,

una manifestazione che ha voluto essere innanzitutto una rassegna della vita culturale del settore orientale della città e che ha peraltro rispecchiato anche l'attività culturale e artistica della Repubblica democratica tedesca nel suo complesso. I teatri di prosa hanno messo in scena i lavori più rappresentativi del cartellone (basti accennare di sfuggita alle cinque opere di Brecht presentate al Berliner Ensemble, o alle *premières* di Giraudoux e di Hauptmann in altri teatri), si sono tenute rappresentazioni con complessi popolari, mostre di pittura (basti citare quelle di Masereel e di Picasso), prime cinematografiche (tra cui una molto interessante interpretazione del *Fidelio* realizzata da Felsenstein, il valente regista della *Komische Oper*, con la sovrintendenza musicale di Eisler) e altre manifestazioni. In campo musicale registriamo alla Staatsoper la ripresa di *Wozzeck* e la prima di *Elettra* di Strauss (quest'ultima però in un'esecuzione tutt'altro che esemplare, soprattutto per il cattivo gusto della regia dovuta a Werner Kelch), oltre all'esecuzione dell'intero ciclo dei *Nibelunghi*, diretto da Konwitschny, del *Don Giovanni* e della straussiana *Donna senz'ombra*; alla *Komische Oper* il cartellone è stato particolarmente interessante, con le riprese del *Flauto magico*, della *Volpe astuta* di Janáček, di *Petruska* di Stravinski e con la *première* del *Ratto dal serraglio*. Ma l'avvenimento sicuramente più importante in campo operistico è stata la presentazione, per la prima volta a Berlino, della *Condanna di Lucullo* di Paul Dessau, su libretto di Brecht. Quest'opera si è rivelata uno degli spettacoli più vivi e attraenti di tutto il Festival, e il connubio Brecht-Dessau, che già aveva dato ottimi risultati in numerose musiche di scena per le commedie (ricorderemo quelle per *Mutter*

Courage, per il *Cerchio di gesso del Caucaso* e per *Miseria e terrore del Terzo Reich*) si è rivelato felice anche sul piano tanto più complesso e impegnativo di un'intera opera. Bisogna dire peraltro che la musica di Dessau si è mantenuta anche qui nei limiti di una discrezione e di una modestia che in gran parte ne han fatto, più che un'opera nel vero senso della parola, un'ottima musica di scena per il testo brechtiano, che ne è stato ravvivato e adornato più che non ne fosse plasmato e rivissuto. Ma è d'altronde ovvio che anche Dessau ha cercato qui, in campo musicale, la misura del teatro epico, come Brecht l'andava da tanto tempo applicando nei suoi lavori in prosa, e possiamo ben dire che non ha mancato il suo scopo, dandoci una musica sempre pertinente e viva, anche se distanziata e critica, mai inutilmente sentimentale — che sarebbe stato un tradire il testo di Brecht — anche se non sono mancate alcune belle pagine di vero lirismo. L'esecuzione, dovuta al Teatro Comunale di Lipsia, ospite per l'occasione del Festival, è stata eccellente, sia dal lato musicale, con l'Orchestra del Gewandhaus diretta da Helmut Seydelmann e con un'ottima troupe di solisti, che da quello della regia, curata da Heinrich Voigt.

Un concerto di musica da camera pure dedicato ad opere di Dessau è stato tenuto nell'Apolloaal della Staatsoper, con l'esecuzione di alcuni lavori pianistici (*Guernica* e tre *Intermezzi*), del *Quartettino*, di cinque *Lieder* e della ballata *Der anochronistische Zug* su testo di Brecht per baritono, pianoforte e percussioni. Anche qui abbiamo ammirato la valentia del compositore e il fervore della sua fantasia, mentre i lavori strumentali (specie quelli per pianoforte) ci hanno presentato un aspetto nuovo di questo compositore nel senso di

un'estrema modernità tecnica e di un'estrosità e ricchezza fin troppo rigogliosa dell'invenzione. Ottimi, quasi senza eccezione, gli esecutori, e particolarmente degno di menzione il bravissimo Gerry Wolff, meraviglioso animatore del testo di Brecht.

Ancora nel campo della musica cameristica un concerto è stato dedicato ad Hans Eisler, un nome che con quello di Dessau forma attualmente il binomio più rappresentativo della musica nella Repubblica popolare. Di Eisler il soprano Irmgard Arnold e il pianista André Asriel hanno eseguito venticinque *Lieder*, che ancora una volta hanno messo in rilievo la ricca tavolozza espressiva di questo musicista: certo, alcuni di questi *Lieder* sono forse ovvii e altri poco curati nella fattura, ma numerose sono anche le cose valide, che raggiungono sempre una comunicativa diretta e sempre sorretta dal buon gusto. Infine, in un concerto dedicato alla musica contemporanea, abbiamo ascoltato tra l'altro la *Junge Magd* di Hindemith (su testi di Trakl, per contralto e sei strumenti), le *Variazioni* di Eisler per nove strumenti e *Pribaoutki* di Stravinski, eseguiti da un ottimo complesso strumentale con la parte vocale affidata all'eccellente Prenzlow.

Nei numerosi concerti sinfonici alcune delle migliori orchestre berlinesi hanno eseguito musiche di

repertorio: Brahms, Beethoven, Bruckner e così via; e ricorderemo anche un concerto tenuto dai London Mozart Players diretti da Harry Blech. Da Lipsia è venuto in occasione del Festival il celeberrimo coro dei Thomaner, attualmente diretto da Kurt Thomas, di recente successo al defunto Ramin. Accanto ad alcuni lavori di compositori contemporanei tedeschi è stato eseguito il difficile mottetto ad otto voci di Bach *Singet dem Herrn ein neues Lied*, in cui il coro (formato esclusivamente da bambini e adolescenti) ha avuto modo di spiegare tutto il suo virtuosismo e la sua ricca tavolozza timbrica, tanto nuova soprattutto per orecchie italiane non abituate alla peculiarità di una simile formazione corale.

Altre manifestazioni musicali si sono svolte contemporaneamente a queste di cui abbiamo dato un rapido accenno, e la quantità delle esecuzioni è stata tale da lasciare solo l'imbarazzo della scelta mentre il livello ne è stato in massima parte altissimo. Il bilancio di queste due *Festwochen* è positivo e, unito al festival tenutosi quasi contemporaneamente nell'altra metà di Berlino, contribuisce a dare un panorama unitario della cultura tedesca attuale che, ad onta della forzosa divisione politica, dimostra ancora una volta di essere coerente con le sue grandi e migliori tradizioni.

MI. GA.

Notizie in breve

L'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino negli Stati Uniti

* Tenendo conto che il giorno dell'arrivo a New York (2 ottobre 1957) lo sbarco dei professori dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino avvenne nel tardo pomeriggio, tenendo conto che il giorno della partenza da New York (12 dicembre 1957) l'imbarco si attuò di buon mattino, si può affermare che i giorni di permanenza dell'Orchestra oltre Oceano furono, agli effetti della attività artistica, solamente 70. Aggiungeremo che la partenza dell'organismo da Firenze si verificò all'alba del 22 settembre ed il ritorno nella stessa Firenze a tarda sera del 20 dicembre.

Complessivamente (oltre un concerto tenuto a bordo, nel viaggio di andata, sulla motonave *Saturnia*) sono state realizzate, oltre Oceano, ben 57 manifestazioni sinfoniche nel giro, si ripete, di soli 70 giorni.

Di essi, soltanto 3 poterono considerarsi di sostanziale «riposo», secondo la normale accezione di tale parola in sede contrattuale e sindacale: il 6 ottobre a Rochester, il 17 novembre a S. Francisco, il 29 novembre a Shreveport. In tutti gli altri 67 giorni l'Orchestra ha sempre o suonato, o viaggiato l'intera giornata, o viaggiato l'intera nottata, o — infine — dedicato parte della giornata o della nottata al viaggio per arrivare in una città o al viaggio per partire da altra città.

Figurano percorsi, all'incirca, 24.000 chilometri, dei quali circa 17.000 in autobus e i restanti 7.000 in treno. La media giornaliera del chilometraggio sostenuto raggiunge, quindi, i 400 chilometri, con un itinerario standard medio nel modo seguente: partenza dall'una città il mattino alle ore 9, arrivo nell'altra città il pomeriggio alle ore 17, con una interruzione di minuti 75 circa per il pasto meridiano. Va notato che, in linea di massima, l'ora di inizio dei concerti oscillava tra le ore 20, al più presto, e le ore 20,30, al più tardi.

Come è noto, i tre direttori d'orchestra, scritturati per il giro artistico oltre Oceano dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, erano Francesco Mander (che ha diretto 20 concerti), Franco Mannino (che ha diretto 18 concerti, intervenendo, però, inoltre, quale direttore soltanto della sua *Sinfonia americana*, in 7 concerti diretti da Carlo Zecchi), Carlo Zecchi (che ha diretto 17 concerti). Due concerti — a Washington e a New York, per l'O.N.U., — furono diretti, metà per ciascuno, dai maestri Francesco Mander e Franco Mannino. Il concerto a bordo della motonave *Saturnia* (27 settembre) fu diretto, una parte per ciascuno, dai tre maestri.

Relativamente alla presenza di musica italiana contemporanea, riferiremo che si annoverano 16 esecuzioni della *Partita* di Giorgio Federico Ghedini

(direttore Francesco Mander), 25 della *Sinfonia americana* di Mannino (diretta per 23 volte dall'autore, per 2 volte da Francesco Mander), 7 della *Suite da La Pisanella* di Ildebrando Pizzetti (direttore Carlo Zecchi), 21 dell'Intermezzo dell'opera *I Quattro rusteghi* di Ermanno Wolf-Ferrari (direttore Franco Mannino).

* È stato reso noto il programma del III Festival internazionale di musica contemporanea che, nel quadro delle manifestazioni della Biennale, si svolgerà a Venezia tra il 10 e il 26 settembre del 1958. La inaugurazione avrà luogo con un concerto dell'orchestra del teatro La Fenice, dedicato alla prima esecuzione assoluta di opere inedite di grandi compositori del nostro secolo, quali Debussy, Ravel, Schoenberg, Prokofiev. Seguirà un concerto straordinario dell'Orchestra Filarmonica di Vienna dedicato a musiche di Gustav Mahler, dirette da Dimitri Mitropoulos, che di Mahler è considerato il maggiore interprete del nostro tempo. Inoltre, un concerto per orchestra da camera verrà dedicato ad un gruppo di autori rappresentativi delle più audaci esperienze della tecnica e del linguaggio contemporanei.

Nel corso del Festival sarà svolto, con una serie di discussioni alle quali prenderanno parte i maggiori esponenti della cultura e della critica musicali il tema dei rapporti e delle analogie fra la musica classica e lo svolgimento della musica contemporanea.

Il Festival, con la collaborazione del complesso sinfonico e corale di Radio Amburgo, di una orchestra sinfonica della Radio-televisione italiana, della Fondazione Giorgio Cini, e del *Congres de la Liberté de la culture*, offrirà una serie di manifestazioni intonate al tema accennato, in cui saranno eseguite musiche di Pachelbel e Alban Berg, Bach e Hindemith, dei fiamminghi e di alcuni dei giovani compositori d'oggi fra i più quotati, musiche contemporanee ispirate alle esperienze jazzistiche. Al centro

di questa manifestazione, due eccezionali concerti di musiche di Igor Strawinski, diretti dall'autore. Sarà eseguita, fra l'altro, nella Scuola Grande di S. Rocco, in prima mondiale, la nuovissima composizione del maestro russo, *Lamentazioni di Geremia*, per coro e orchestra.

* È morto a Verona il violinista Cesare Cattini che fu per 33 anni insegnante di violino al Civico Liceo Musicale Dall'Abaco di Verona, per lungo tempo direttore reggente dell'Istituto stesso, violino di spalla agli spettacoli dell'Arena e brillante solista. Era nato a La Spezia nel 1889 ed aveva studiato al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Ha lasciato un *Metodo* per violino e molte revisioni.

* A Tokio è stato eseguito l'ultimo lavoro di Luigi Dallapiccola, il *Concerto per la Notte di Natale* dell'anno 1956 per 17 strumenti. È in 5 tempi: Prologo, I Inno, Adagio, II Inno, Epilogo. I due Inni sono per voce di soprano, su testi di Iacopone da Todi.

* Alla Musikhochschule di Colonia è stato introdotto l'insegnamento del jazz, la cui cattedra è stata affidata a Kurt Fedelshagen. È prevista la prossima istituzione di cattedre di musica per film e musica radiofonica.

* *Leviathan* è il titolo del nuovo oratorio di Wladimir Vogel. È in tre parti, per baritono, coro misto, coro parlato e grande orchestra.

* Il IV Congresso Internazionale di Musica Sacra si terrà a Colonia nel 1960.

* Si sta organizzando il 1° Festival corale europeo che si terrà a Vienna dal 1° al 2 giugno prossimo. Hanno assicurato la loro partecipazione, fra gli altri, i Complessi corali della Filarmonica di Praga, delle Radio di Roma, Torino, Amburgo, Colonia, il coro della Cappella Sistina e quello della Wiener Singakademie.

* L'11° Sinfonia di Sciostakovic è stata eseguita a Mosca in occasione dei festeggiamenti per il quarantesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. I quattro movimenti sono costruiti su canti popolari della rivoluzione russa.

* In occasione del Festival Bartók che si svolgerà a Basilea nel prossimo estate, Paul Sacher dirigerà la prima esecuzione di un Concerto per violino e orchestra che Bartók compose fra il luglio 1907 e il febbraio 1908.

* Il Festival di Salisburgo sarà inaugurato il 26 luglio. Come opera contemporanea (che, secondo una consuetudine invalsa in questo dopoguerra, viene annualmente presentata) è stata prescelta Vanessa del compositore americano Samuel Barber su testo di Giancarlo Menotti il quale ne sarà anche regista. Maestro direttore e concertatore sarà Dimitri Mitropoulos.

* Il lavoro radiofonico *Il mio cuore è nel sud* (1952-53), testo di Giuseppe Patroni Griffi, musica di

Bruno Maderna, in seguito alla esecuzione effettuata alla Radio di Baden-Baden, ha ottenuto il Premio Karl Sczuka 1957. Il Premio, dedicato alla memoria del defunto collaboratore della Radio tedesca del Sud-Ovest, viene assegnato ogni due anni al miglior lavoro radiofonico messo in onda.

* Luigi Rognoni è stato chiamato alla cattedra di Storia della Musica recentemente istituita presso la Università degli Studi di Palermo.

* È stato pubblicato il *British Union Catalogue of Early Music* in due volumi. Frutto di un lavoro di undici anni al quale hanno collaborato tutte le biblioteche e le istituzioni culturali di Gran Bretagna, esso raccoglie in un Catalogo unificato l'elenco di tutte le edizioni musicali anteriori al 1800 conservate nelle Biblioteche del Regno Unito.

* A Biella è stato aperto, sotto gli auspici del Circolo culturale «Il Caminetto», un Istituto Musicale. Ne è stato nominato direttore il Maestro Angelo Fassina.

* Un vivo successo hanno ottenuto alla Festliche Kammermusik zum Internationalen Frauentag di Meiningen in Turingia i Tre pezzi per pianoforte (Preludio agreste, Siciliana e Minuetto) di Maria Giachino Cusenza, eseguiti dal pianista Gunter Lang.

Modulazioni

COMUNICATO - *La Tribuna del Paese*, quotidiano indipendente d'informazione, assume un redattore musicale sulla base del normale contratto giornalistico. Gli aspiranti dovranno inviare alla Direzione del giornale, entro il 25 gennaio p.v., una lettera in cui siano indicati i titoli di studio, le opere pubblicate e tutte quelle notizie che si ritengono utili; alla lettera dovrà essere allegata una nota cronistica, arricchita da considerazioni di carattere critico, illustrante il concerto che il pianista Terenzio Padovani darà il giorno 20 gennaio p.v. alle ore 21, alla Associazione Amici della Musica. Tale nota avrà la funzione di saggio delle attitudini degli aspiranti.

Ieri sera, ospite degli Amici della Musica, il noto pianista Terenzio Padovani ha presentato un programma allineante musicale di Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann e Ravel. In tutte tali musiche il giovane pianista ha dimostrato ancora una volta quelle doti tecniche ed interpretative che gli assicurano un posto di giusto rilievo tra gli strumentisti della nuova generazione. Sul programma ben proporzionato si è articolato un concerto piacevole, comunque

assai gradito dagli ascoltatori accorsi in buon numero.

Una serata da non scordare, quella di ieri agli Amici della Musica. Padovani è un pianista ormai completo, tale da poter essere senza tema paragonato (ci si perdonino i confronti) a un Bardot o a un Corradetti-Arcangeli. Non si sa se apprezzare di più, nel giovane strumentista, la solidità dell'impiego tecnico o l'autorevole sicurezza delle interpretazioni; nell'uno e nell'altro campo molti famosi pianisti, di quelli che da anni girano il mondo preceduti dalla loro fama, avrebbero molto da imparare da questo giovanotto che si è imposto in così breve tempo senza dover ricorrere alle incerte piste di lancio dei concorsi d'interpretazione pianistica. Terenzio Padovani ha eseguito un Preludio e Fuga di Bach, due Sonate di Scarlatti, la celebre sonata Aurora di Beethoven, la Fantasia di Schumann e la Sonatina di Ravel; un programma apparentemente disorganico e però rassodato nei limiti di una eccezionale personalità interpretativa. Si parlerà a lungo, nei prossimi anni, di Padovani: un pianista che viene ad arricchire

le esigue schiere dei grandi della tastiera.

Finalmente un pianista italiano; e, si badi bene, non un pianista soltanto nato in Italia. Perché Terenzio Padovani, che si è presentato ieri sera al pubblico degli Amici della Musica, è italiano ancor prima che pianista. Emiliano puro sangue, anzi della «bassa» come Verdi, come Pizzetti e come Toscanini, Terenzio Padovani rifiuta le cosiddette «lezioni» di un certo linguaggio pianistico d'oltralpe, fatto di tenui lenocinii quando non, addirittura, di bugiarde commistioni stilistiche. Solido, chiaro, saldamente ancorato ai «motivi nativi», ai motivi cioè della sua e della nostra tradizione, il coraggioso strumentista tira diritto allo scopo, che è quello che conta, ottenendo dal suo pianoforte sonorità più vereci che raffinate, inflessioni più pulite che preziose.

Ma non è da credere che manchi al Padovani un preciso orientamento interpretativo; tutt'altro: il Bach di Padovani è pieno di colori scarlattiani, il Beethoven di Padovani richiama certi andamenti di Clementi, il suo Schumann ha la cantabilità di certe pagine di Donizetti, il suo Ravel sembra anticipare Casella. Ai motivi nativi, si è accennato dunque non a caso. In un momento in cui la musica italiana sembra rinnegare se stessa fa piacere trovare un pianista che ne ripropone così validamente le ragioni. Il pubblico ha compreso, ha apprezzato, ha applaudito.

Ci risiamo. Un programma di tutto riposo, quello ascoltato ieri sera, agli Amici della Musica: Bach, Scarlatti, Schumann, Beethoven e Ravel. Che fantasia, questi decrepiti organizzatori di concerti; indubbiamente ignorano che la vicenda della musica non si è fermata a Ravel, che da Schoenberg a Webern, da Prokofiev a Kaciaturian, da Pettrassi a Berio si sono sviluppati nuovi linguaggi aperti a nuove istanze, che su tali nuovi linguaggi si sono organizzati i lineamenti di una nuova etica musicale svincolata dalle vecchie compromissioni. In un mondo che si indirizza giorno per giorno sulla via della musica elettronica, e che presto porterà la musica più all'interno della struttura della materia fino ad incontrare il nucleo, coi suoi protoni e coi suoi neutroni (quali prospettive si aprono sul piano sonoro!) gli Amici della Musica, chiusi nel loro gretto conservatorismo, insistono con le «Fughe» con le «Sonate», con le «Fantasie». Una città che cento anni addietro viveva in uno la vicenda della musica e quella del Risorgimento nazionale è oggi ridotta allo stato coloniale; perché dove non si ha la sensazione dell'unità del progresso scientifico, artistico e civile non può svilupparsi una cultura autonoma, attuale ed efficiente. Non è un discorso nuovo, né si può sperare che serva. Continuiamo dunque sulla via del romanzo a fumetti, continuiamo a considerare il nostro pubblico costituito da tante buo-

ne zie, provinciali e caramellose. Per la cronaca il pianista di ieri sera, un pianista come tanti altri, era Terenzio Padovani.

Vi sono taluni che, vuoi per effetto di un'insufficiente approfondimento della loro personalità, vuoi per effetto di una eccessiva confidenza nella buona sorte, non sanno scegliere, tra le varie strade che si aprono ad un giovane, quella più adatta alle proprie attitudini ed ai propri limiti. Né valgono i consigli, in questi casi. Intrapresa la strada sbagliata vogliono percorrerla fino in fondo e non ascoltano nessuno. Tra questi giovani vogliamo senz'altro mettere Terenzio Padovani, il pianista che si è presentato ieri sera agli Amici della Musica; si tratta di un giovanotto dall'aspetto vivace ed intelligente, tale quindi da ambire alle migliori carriere nel settore del commercio, dell'industria, fors'anche della politica e della diplomazia. Nossignori, il Padovani crede di dover a tutti i costi consegnare un suo messaggio cosmico attraverso le sonorità di un pianoforte, strumento per il quale non ha alcuna inclinazione, almeno a giudicare dal concerto di ieri sera. Appartiene a quel tipo di pianisti che taluni chiamano «pecioni» (perché poi non sapremmo dire), pianisti che più pestano più pesterebbero, suggestionati evidentemente dalle prove di forza sostenute dagli atleti delle palestre pugilistiche. Si tratti di Scarlatti o di Bach, di Beethoven o di Schumann, di

Ravel o di chiunque altro, i «pecioni» pestano senza misericordia. Pesti dunque fin che vuole, il Padovani, che a noi non importa proprio niente; giacché abbiamo deciso di non occuparci mai più di lui.

Trovandoci casualmente a Mosca, or sono tre anni, ascoltammo un concerto pianistico, indetto nella Sala delle Colonne, dal Sindacato dei ferrovieri sovietici. Il programma, affidato al pianista georgiano Birikin, spaziava da Bach a Ravel includendo tra l'altro una Sonata di Beethoven e gli Studi sinfonici di Schumann. Per una fortuita coincidenza il programma presentato ieri sera per gli Amici della Musica dal pianista Terenzio Padovani era circa lo stesso; cosicché, durante l'esecuzione dei singoli pezzi, non potevamo fare a meno di confrontare questa manifestazione nostra con quella, analoga, moscovita.

Occorre dire che il confronto va a tutto vantaggio di quel lontano concerto alla Sala delle Colonne; e non certo per la qualità dello strumentista, dato che il Padovani è un pianista di primo ordine (tra l'altro non possiamo dimenticare che ha sottoscritto il manifesto dei partigiani della pace); piuttosto per l'atmosfera della sala, diciamo pure, per il diverso atteggiamento del pubblico. Là erano tutti ferrovieri (coi loro familiari) tutti intenti a penetrare la vera essenza delle diverse musiche, dei diversi stili, delle diverse situazioni economico-sociali cui musiche e sti-

li si riconnettono; qui invece il concerto era dedicato al solito pubblico di habitués ormai stanchi di musica, incapaci di trarre, dalle interpretazioni (pur rilevanti) del Padovani, alcuna nuova emozione; alla fine gli applausi furono infatti stanchi e convenzionali. Una nuova prova, questa di un fatto vecchio e risaputo: la crisi della musica non è crisi di interpreti, ma è crisi di pubblico. Una crisi, pe-

raltro, che si inserisce nella più vasta crisi di una società in netto decadimento.

Ieri sera, agli Amici della Musica, concerto del pianista Terenzio Padovani; figuravano in programma musiche di Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann e Ravel. Pubblico numeroso, applausi cordiali. PANFILO

Libri di interesse musicale

Letture

Otto Erhardt. *Richard Strauss*. Traduzione di Ottavio Tiby. Milano, Ricordi, 1957. In-8°, pp. 330, con 10 tav. f.t. ed esempi musicali.

I nostri tempi ci fanno assistere a rivalutazioni di Maestri, che erano stati veduti con degnazione e quasi con disprezzo in giorni passati. Si cominciò con Verdi, poi con tutto l'Ottocento nostro, ora con Puccini. Ed è la volta anche di Riccardo Strauss. Ricordo che nel settembre del 1949, al Festival di Venezia, i « nuovi » compositori non sentirono il dovere nemmeno di due minuti di devoto raccoglimento per la morte del grande Maestro tedesco, avvenuta il 9 dello stesso mese. La stessa posizione critica rispetto all'opera straussiana rimase, per molto tempo, sostanzialmente vicina a quella di Guido Pannain, il quale, anche in mezzo ad osservazioni di acuta verità intorno al gusto artistico della borghesia europea della fine del secolo passato, si lasciò andare ad espressioni come queste: « creatore di una oratoria sinfonica », « personalità destituita di vita interiore », « i poemi sinfonici sono le pagine di un libro fatto solo di figure », « l'opera di Strauss è la storia musicale, da Mozart in poi, svuotata della sua anima in una sintassi musicale astratta ». Critica dunque assolutamente negativa, solo aderente ai momenti peggiori — ed ogni artista ne ha — e del tutto sconoscente di ciò che, dopo Wagner, Strauss ha donato alla storia con alcune opere che non si possono dimenticare e che, infatti, vivono ancora nella vita e nella cultura d'oggi.

Opportuno, di conseguenza, è apparso il volume di Otto Erhardt, nella traduzione italiana del compianto Ottavio Tiby e nella nitida edizione di Ricordi. L'Erhardt fu vicino a Strauss durante la vita e, da ottimo regista, ne curò alcune opere, come la *Salomé* al Costanzi a Roma nel 1924, l'*Arianna* a Torino nel 1925, l'*Elena egizia* a Dresda nel 1928, l'*Arabella* a Londra nel 1934 e *La Donna senz'ombra* a Buenos Aires nel 1949. Egli mostra anche preparazione musicale e letteraria, ciò che ha contribuito alla stesura di uno studio completo dal punto di vista biografico e in rapporto alla analisi di tutte le opere del Maestro.

I capitoli appunto, che inquadrano il maestro bavarese nelle tendenze spirituali ed artistiche dell'Europa del secolo XIX e ne stabiliscono il divenire e la evoluzione, ne riferiscono il carattere umano e la personalità, ne trattano gli aspetti singoli anche di direttore d'orchestra e di scrittore — oltre agli altri che ci avvicinano alle opere singole — contribuiscono a collocarci nella visuale più favorevole a cogliere il vero spirito del Maestro, lungi da impressioni generiche di esterne manifestazioni, che avessero potuto falsare la fisionomia interna ed autentica. L'Erhardt fornisce alcune notizie nuove ed offre brani di lettere inedite che ci illuminano sull'animo del Maestro. Per esempio: si è detto che egli fu un artista vuo-

to di pensiero, mentre da alcune lettere, dirette a Bülow ed a Ritter, si apprende che, durante i suoi viaggi in Egitto ed in Grecia, leggeva assiduamente Goethe e da lui apprese « ad estendere la sua contemplazione dall'unilaterale punto di vista di un musicista tedesco a tutte le cose del mondo circostante ». Cercò altresì di disporre « dei grandi canocchiali, attraverso cui i più grandi spiriti contemplarono il mondo e cercò di costruirsi egli stesso un proprio canocchiale, e cioè una propria produzione artistica ». L'idealità, da cui Strauss era animato nel cooperare al Festival di Salisburgo, è attestata da un manifesto lanciato da lui per la propaganda. Alcune frasi di questo manifesto dicono: « In quest'epoca, nella quale i beni spirituali sono assai meno stimati dei materiali, nella quale l'egoismo, l'invidia, l'odio, e la sfiducia sembrano governare il mondo, tutti coloro che appoggeranno l'opera nostra faranno un'opera buona e contribuiranno al ritorno della fraternità e dell'amore per il prossimo ». E la sua generosità verso i giovani? A chi ne lo rimproverava diceva: « Lasciate che il tempo giudichi! Non importa nulla che qualcuno sia stimato più di quel che vale. È meglio porre più in alto venti che sbarare il cammino ad uno solo. La cosa principale è che si voglia e si possa essere o fare qualcosa ». E la sua severa autocritica che lo costringeva a riconoscere le proprie deficienze e la non riuscita di alcune sue opere? Stefan Zweig riporta le sue impressioni durante una prova di *Elena egizia*, quando, in certi punti, gli sussurrava all'orecchio: « Cattivo! Pessimo! In questo punto niente m'è riuscito bene! ». Ed in un momento in cui la morale era in declino egli lottava contro la decadenza che propendeva verso il più grossolano materialismo: « Prima l'arte — scriveva nel 1912 ad Hofmannsthal — e poi ogni altra considerazione! ». Non si può

dire che tutto ciò sia indizio di uomo e di artista dall'anima vuota.

Anche rispetto al movimento che la musica stava assumendo negli ultimi tempi la sua posizione spirituale si palesava chiara e coerente: « Dapprima mi trovavo in una posizione d'avanguardia; ora invece sono quasi alla retroguardia. Ma questo in fondo mi è indifferente. In ogni momento della mia vita sono stato sincero e non ho mai scritto un'opera con l'intenzione di passare per futurista o per rivoluzionario. Però non sono affatto sicuro che i cosiddetti « futuristi musicali » siano egualmente sicuri quando compongono le loro opere atonali o antimelodiche o se piuttosto cercano semplicemente di portare a spasso il pubblico e acquistare fama al modo di Erostrato. Si trovano nella musica molti pazzi che lo sono soltanto nella loro immaginazione; ma io apprezzo soltanto i pazzi autentici ». Eppure egli era attratto verso il nuovo, sempre, ed affermava: « sol quando apriamo una nuova via abbiamo il diritto di comporre ».

Se poi ci volgiamo alla sua opera compositiva, tanto nei suoi poemi sinfonici — l'Erhardt li chiama « poemi sonori » senza una ragione chiara — quanto nelle sue opere teatrali, la varietà dei soggetti attesta un ricco orientamento spirituale, proveniente dalla sensibilità, dai pensamenti e dalla cultura. Dall'Italia, *Macbeth*, *Till*, *Morte e trasfigurazione*, Così parlò Zarathustra, *Don Chisciotte*, *Vita d'eroe*, *Sinfonia delle Alpi*, *Sinfonia domestica*, costituiscono « lo stimolo solo alla creazione di nuove forme e niente più »: e l'Erhardt li analizza tutti, citando temi e anche valutandone la realizzazione sonora tipicamente originale, lamentando giustamente che, dopo le nuove combinazioni dell'atonalismo, i poemi straussiani sembrassero, ad alcuni, superati ed invecchiati, dimentichi di « quante delle nuove conquiste esistevano già

prima nei suoi poemi sonori » e fingendo di ignorare « la forte azione fecondante che quelli avevano esercitato sulla maggior parte dei « moderni » sia fra gli impressionisti come Dukas, Rabaud, Ravel, Respighi, sia fra gli altri di tendenza espressionista come Schönberg e i suoi seguaci ».

La produzione teatrale, dal *Guntram* al *Capriccio*, comprende quindici opere, delle quali sette sono di carattere serio, sei di carattere gaio, due di tipo misto. E gli argomenti stessi denotano uno spirito aperto a tutto il mondo dello spirito e della cultura. Infatti, di quegli argomenti, cinque appartengono alla mitologia greca, una alla Bibbia, due alle leggende medievali, una al repertorio delle novelle orientali, una è tratta da un avvenimento storico del XVII secolo, due appartengono al Rococò e al Secondo Impero, una si svolge nell'ambiente borghese del tempo nostro, una è basata su una antica commedia inglese e l'ultima infine fu suggerita da un libretto originale del XVIII secolo. Prima le parole e poi la musica (il titolo originale veramente era: « Prima la musica e poi le parole »). L'Erhardt, nell'analisi delle opere, pur obbedendo all'amore del soggetto e quindi mostrandosi incline più ad esaltarne i valori positivi che a scoprirne i difetti, non risparmia qualche riserva intorno a qualche parte, che, nella grandiosità dell'intera opera, potesse apparire meno riuscita. Vogliamo citarne qualcuna. Nel *Così parlò Zarathustra* « le gioie e le passioni si appiattiscono fino al punto di sembrare (forse deliberatamente) luoghi comuni di provenienza lisztiana che sfiorano il triviale ». Nella *Leggenda di Giuseppe* egli nota, nel fondamentale carattere decorativo, un contenuto che « non è interamente privo di un certo manierismo ». E nell'*Arabella* « l'equilibrio dei primi due atti non è raggiunto nel terzo, dove l'intrigo, appesantito dalla scena dell'interrogatorio e dal-

la eccessività farsesca, interrompe troppo il corso dell'azione ». Tutto questo per dire che il libro, così ricco di informazione, non è privo altresì di intenzioni critiche. E da notarsi il capitolo dell'Epilogo, ove l'Erhardt sintetizza i caratteri fondamentali dell'arte straussiana, là dove specialmente, dopo aver ricordato la grande varietà di soggetti ispirativi, nota la preponderanza delle donne, le quali « hanno il proprio destino nelle mani: Salomé, Elettra, Elena, Arabella, fin Danae e Maddalena, nessuna di esse redime un uomo, ma si redime da sé: tutte lasciano il coturno e ci vengono incontro, imbevute come sono della musica della gioventù e della umanità ».

Sono citate alcune parole significative di Gustav Mahler, che spiaceranno forse ai suoi sedicenti lontani discepoli e detrattori di Strauss, ma che potrebbero indicare meglio le ragioni di una più giusta rivalutazione dell'autore di *Salomé*. Mahler dunque, appunto sotto l'impressione di *Salomé*, scrisse: « Sotto un mucchio di scorie vive si agita un vulcano, un fuoco sotterraneo e non un semplice fuoco d'artificio. Tutta la personalità di Strauss risiede probabilmente in quello. In lui non è cosa semplice separare il grano dalla pula... Non riesco a comprenderlo; so soltanto presentire che nell'intimo del genio risuona la voce dello « spirito tellurico », il quale non costruisce la sua dimora proprio secondo il gusto dell'uomo comune, ma secondo le sue imperscrutabili necessità... ». Non voglio dimenticare di osservare che il volume dell'Erhardt, nella sua copia di precise e anche inedite informazioni, si arricchisce di note biografiche di tutti i personaggi che la trattazione ha imposto di nominare. Notiamo solo di sfuggita che, in alcune è sfuggito qualche errore. A proposito di Lorenzo Da Ponte, librettista di Mozart, si fa autore, oltre che del *Don Giovanni* e di *Così fan tutte* anche

del Ratto dal serraglio, che, si sa, fu di Gottlieb Stephanie junior, e forse si è scambiato per le Nozze. Rievocando poi la Dafne di Schütz l'Erhardt dice che questa fu composta su libretto dell'Opitz, il quale precisamente si limitò a rifare liberamente la favola di Rinuccini. Concludendo, questa monografia di Otto Erhardt è il contributo più efficace alla rivalutazione dell'opera

di Richard Strauss, del quale non sarebbe inutile la ripresa, anche in Italia dove il Maestro bavarese soggiornò varie volte ed ebbe liete accoglienze, di alcune sue opere anche meno note, seguendo l'esempio del Festival di Monaco, svoltosi nella estate scorsa. La giustizia, anche tardiva, ristabilisce sempre l'equilibrio della storia.

ADELMO DAMERINI

Dischi:

Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nel febbraio 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

ADDINSEL Richard

Concerto di Varsavia. Pian. Ceraglioli con Grande Orch. Sinf. dir. dal M^o Piubeni. Carisch 45 g. 1 disco da 17 cm. VCA 26006

BACH Johann Sebastian

2^o Concerto in fa min. BWV 1056 - 4^o Concerto in la magg. BWV 1055 - 2^o Concerto in re min. BWV 1052. E. Fischer e Orch. da Camera.

Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. COLN 15 (riedizione)

Magnificat - Cantata «Nun ist das Heil und die Kraft» Coertae, s.; Sjoestedt, ms.; Roessel-Majdan, c.; Dermota, l.; Guthrie, ba. - Coro della Radio austriaca e Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da F. Prohaska.

Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6076

Toccatina e Fuga in re min. BWV 565 - Preludio e Fuga in do magg. BWV 545. Organo: Anton Nowakowski. Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 149

BALAKIREF Mily A.

Ouverture su temi russi (con Ciaikovski. Amleto Ouverture-fantasia op. 67a - Ouverture de «L'Uragano» op. 76). Orch. Phil. di Londra dir. da L. Von Matalic. Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 19226

BARTOK Bela

Sonata per due pianoforti e percussioni. Pian. Picht-Axenfeld, Seemann. Percussione: Porth, Peinkofer (con Stravinski. Concerto per pianoforte e strumenti a fiato).

D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18394

BRAHMS Johannes

2^o Concerto in re min. op. 15. Pian.

Kempff e Orch. Cappella di Stato Sassone dir. da F. Konwitschny.

D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18376

BEETHOVEN (van) Ludwig

2^o Concerto in do min. op. 37. Pian. Backhaus e Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Boehm.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5353 (riedizione)

4^o Concerto in sol magg. op. 58. Pian. Cor de Groot e Orch. Sinf. di Vienna dir. da W. Van Otterloo.

Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. G. 95305 R

2^o Concerto in mi bem. magg. op. 73 («Imperatore»). Pian. Backhaus e Orch. Fil. di Vienna dir. da C. Krauss.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5355 (riedizione)

2^o Concerto in mi bem. magg. op. 73 («Imperatore»). Pian. Curzon e Orch. Fil. di Vienna dir. da H. Knappertsbusch.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5391

Foglio d'album «Per Elisa» - 32 variazioni in do min. - Andante in fa magg. - 6 Bagatelle op. 126 - Ecosaisies in mi bem. magg. Pian. A. Foldes.

D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18387

2^a Sinfonia in do min. - Leonora N. 3, ouverture. Promenade Orch. Fil. di Londra dir. da Sir A. Boult.

Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6080

2^a Sinfonia in do min. op. 67 (con Schubert. 2^a Sinfonia in si min. «Incompiuta»). Orch. di Cleveland dir. da G. Szell. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. S 04611 L

6^a Sinfonia in fa magg. op. 68 («Pastorale»). Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. Kleiber.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5359 (riedizione)

La Forza del destino: « Son giunta! » - « Madre pietosa Vergine » - « Il santo nome » - « La Vergine degli angeli ». Tebaldi, s.; Siepi, b. con Orch. e Coro dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da F. Molinari Pradelli.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 502

La Traviata: « Noi siamo zingarelle » - « Di Madrid noi siamo mattadori » - Il Trovatore: « Vedi! Le fosche notturne » - « Or co' dadi ». Galassi, Spatafora, Malonica, Modesti e Coro e Orch. del Teatro alla Scala dir. T. Serafin.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 160

WAGNER Richard

Il Crepuscolo degli Dei: Alba e viaggio di Sigfrido al Reno - Marcia funebre. - Orch. Fil. di Vienna dir. da H. Knapertsbusch.
Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5320

WIENIAVSKI Henri

Concerto in re min. op. 22 (con Ciaikovski. Concerto in re magg. op. 35). - Viol. Stern e Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da E. Kurtz.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. S 04634 L

AUTORI Diversi

Corelli. Concerto grosso per la Notte di Natale in sol min. Torelli. Concerto a quattro in forma di pastorale per il Santo Natale. J. S. Bach. Tre Cantate (traser. per orch.) « Von Himmel hoch » - « Lobet Gott ihr Christen allzugleich » - « Jesu meine Freude ». Leopoldo Mozart. Sinfonia del giocattoli (anche attr. a Haydn). - Solisti di Zagabria dir. da A. Janigro.
Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6081

Madrigali Inglesi di Thomas Morley - Thomas Weelkes - Richard Edwards - John Bartlett - John Bennet - John Wilbye - John Ward. - Deller, t.; Cantelo, s.; McLoughlin, s.; Brown, t.; English, t.; Bevan, br. - The Deller Consort, dir. A. Deller.
Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6071

I BIS DI ALBERTO MOZZATI

Corale dalla Cantata sacra N. 22 (Bach) - Aria dalla Cantata profana N. 208 (Bach) - Improvviso-fantasia in do diesis min. op. 66 (op. postuma) (Chopin) - 15° Preludio in re bem. magg. (Chopin) - 24° Preludio in re min. (Chopin) - Polacca in mi magg. (Liszt) - Danza andalusa (dalle

« 12 Danzas españolas ») (Granados) - Pulcinella (Villa Lobos). - Pian. A. Mozzati.
Carisch 33 g. 1 disco da 25 cm. MCA 28004

« CARUSO n. 6 »

Donizetti. Lucia di Lammermoor: « Chi mi frena » - Gounod. Faust: « Alerte! Ou vous êtes perdus » - Verdi. Rigoletto: « Bella figlia dell'amore » - Un Ballo in maschera: « E' scherzo ed è follia ». - Caruso, Galli Curci, Egner, Bada, De Luca, Farrar, Journet, Perini, Hempel, Duchene, Rothler. Orch. dir. da G. Scognamiglio.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. A72R 0115

RECITAL di Fedor Chaliapin

Canti popolari russi: Scendendo il Volga (rid. Alexandroff) - Il canto dei barcaioli del Volga (Chaliapin-Koenemann) - La leggenda dei 12 briganti (rid. S. Jaroff) - Il prigioniero (Rubinstein).
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 181

RECITAL di Mario Del Monaco

Puccini. Manon Lescaut: « Donna non vidi mai » - Turandot: « Nessun dorma » - Giordano. Andrea Chénier: « Come un bel dì di maggio » - Meyerbeer. Africana: « O paradiso ». - Orch. Sinf. di Milano dir. da A. Quadri.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 180

RECITAL di Beniamino Gigli

Puccini. La Bohème: « Che gelida manina » - Tosca: « E lucevan le stelle » - Gounod. Faust: « Salve, dimora, casta e pura » - Verdi. Rigoletto: « La donna è mobile ». - Orchestre diretta da E. Goessens e F. Ghione.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 186

RECITAL di Leopold Simoneau

Méhul. Giuseppe in Egitto: « Champs paternels » - Thomas. Mignon: « Adieu, Mignon » - « Elle ne croyait pas » - Massenet. Manon: « Instant charmant » - « Ah! fuyez, douce image » - Donizetti. L'elisir d'amore: « Una furtiva lagrima » - Verdi. Traviata: « Dei miei bollenti spiriti » - Flotow. Martha: « Ach so fromm ». D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPEM 15101

RECITAL di Ezio Pinza

Mozart. Don Giovanni: « Madamina il catalogo è questo » - « Fin ch'han dal vino » - « Deh, vieni alla finestra ». - Le Nozze di Figaro: « Non più andrai ». - Orch. RCA Victor dir. da A. Wallenstein.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. A72R 0112

Asterischi

Non c'è cosa al mondo le cui origini non si perdano nella famigerata notte dei tempi che tutti i gatti erano bigi. Naturalmente anche le origini del jazz seguono questa sorte e si confondono con le serenate che quegli antichi sovrani gridavano a perdifiato nel buio preistorico.

Molto storiografi (la macchina aveva scritto storiografi; quando si dice la cibernetica) molti storiografi hanno deciso di datare la nascita ufficiale del jazz « Nuova Orleans 1912 » ma circa la sua nascita, chi può escludere che uno due tre anni, secoli, millenni prima, qualcuno non abbia sperimentato la fusione dei suoni e rumori scandita nell'ordine di quel ritmo di cui abbiamo un costante esempio palpitante persino nella cassa toracica?

Per me ha ragione Peter Petirek di sostenere che l'origine del jazz non che perdersi nella notte dei tempi, si perde forse prima ancora che la notte fosse separata dal giorno. Infatti egli dimostra che l'origine del jazz si ricollega niente meno che alla nascita della massima divinità della più remota mitologia: Zeus.

Figlio di Crono e di Rea, a pochi giorni dalla nascita sottratto a stento dalla madre alla crudeltà del genitore, Zeus fu consegnato ai Coribanti perchè lo allevassero di nascosto nel loro antro prossimano a quello di Crono, valendosi delle cure della ninfa Adrastea sostituita per l'allattamento dalla capra Amaltea. Ma c'era di mezzo un grande guaio. Il fantolino aveva voce fortissima e i suoi vagiti erano infiorati di formidabili acuti. Guai se uno di questi fosse giunto all'orecchio di Crono: sarebbe stata la morte dell'innocente. Che facevano allora i Coribanti? Non appena il bambino accennava a frignare mettevano i loro scudi per terra e si davano a pestarli di tutta forza con lance e spade, e affinché il disordine cronico non attirasse l'attenzione di Crono, picchiavano e urlavano organizzando il baccano dentro quella ritmica ostinata e precisa, quasi un disordine nell'ordine, ch'è ancora oggi la più attraente caratteristica del jazz.

Guardate un po' di quanto dev'essere arretrata la data ufficiale della nascita del jazz: « Nuova Orleans 1912 »? Roba da ridere.

Parecchi anni fa alcuni habitués della Scala chiesero a Toscanini come mai da tanto tempo non dirigesse più opere di Bellini. Il Maestro stette un po' a pensare guardando dritto sotto la tesa di quel suo cappello a barchetta (come se ne vede ancora qualcuno in giro per Parma la domenica) e poi disse: « trovatemi i cantanti adatti, e Bellini diventerà il mio operista preferito ».

Più di uno credeva piuttosto che a Toscanini non potesse piacere la semplicità — talvolta allarmante — dell'orchestrazione belliniana in quanto

scarsa di pretesti al bell'effetto direttoriale: una illazione del tutto gratuita. La verità è che Toscanini aveva un sacro rispetto delle esigenze stilistiche del periglioso canto belliniano per il quale canto allora non vedeva possibile alcuna designazione adeguata.

• • • • •
• A differenza degli antichi, i musicisti d'oggi - scrive Sergio Fiore - sono tutti più o meno abili nell'amministrarsi, hanno occhio pratico e sanno fare i loro interessi senza turbamenti lirici.

Evidentemente lo scrittore nisseno non sa che « l'eucaristico Palestrina » (per portare un bell'esempio di antica abilità pratica) sposato in seconde nozze con una ricca vedova pellicciaia, seppe assumerne l'azienda portandola a tale floridezza che la signora Palestrina non se la sarebbe mai neanche sognata.

Del resto anche Verdi sapeva destreggiarsi magistralmente sia con la lira orfeonica che con la lira italiana.

• • • • •
Nella recente monografia *Wagner a Palermo* si legge che « la mattina, nei pressi dell'Hôtel des Palmes dove il grande Maestro aveva preso alloggio, i passanti sentivano il suono sommerso di un pianoforte: nasceva il Parsifal ». Non può essere, egregio e pur diligentissimo monografista Lojercio. A parte che il Parsifal allora era già nato e quasi anche armato, il suono sommerso che udivano quei passanti, non poteva essere di un pianoforte per la ragione che Wagner lavorava al Parsifal sull'armonio.

Ce lo dice il grande Renoir che venne appositamente a Palermo per fare il famoso ritratto del Maestro.

Lavorava dunque all'armonio, Wagner, ma non al tavolino come invece fanno fare quei dotti contrappuntisti dell'avanguardia che danno poi del dilettante a chi usa comporre al pianoforte. Veramente al pianoforte e non al tavolino componevano anche Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Puccini e altri « dilettanti ». Tant'è vero che si sarebbe quasi tentati di incolpare quel maledetto tavolino, alle volte che non fosse proprio la causa di risultati tanto meno brillanti di quelli già ottenuti al pianoforte (o all'armonio) da semplici dilettanti come Beethoven, Wagner...

E se si provasse un po' a bruciare il tavolino?

PIETRO MONTANI

Concorsi

Il Teatro Lirico Sperimentale bandisce, d'accordo con la Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione Generale dello Spettacolo) e con l'Ente autonomo Teatro dell'Opera di Roma, il Concorso Nazionale per l'anno 1958.

Sono ammessi al Concorso giovani di nazionalità italiana che abbiano effettuato gli studi di canto in un Conservatorio musicale di Stato, in un Istituto musicale pareggiato o con insegnanti privati qualificati, che dalla data del 1° gennaio 1958 non abbiano compiuto anni trenta se uomini o anni ventotto se donne. La domanda di ammissione al Concorso in carta libera dovrà pervenire alla Presidenza del Teatro Lirico Sperimentale - Via dei Prefetti, 22 - Roma.

Il Premio Respighi di L. 500.000 che un gruppo di estimatori e di amici aveva deciso di attribuire alla migliore monografia o saggio critico sulla vita e le opere del Maestro, pubblicato in Italia o all'estero tra il 1° gennaio 1956 e il 30 giugno 1957 non è stato aggiudicato poiché nessuna delle opere pervenute alla Commissione è stata giudicata degna del premio.

Pertanto questa somma è stata destinata ad una monografia sull'opera di Ottorino Respighi da affidare a persona che offrisse garanzie di preparazione e capacità critica.

Su designazione di chi ha messo a disposizione il Premio, l'incarico è stato affidato al critico musicale Sergio Pugliese.

L'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, in base alle norme statutarie, bandisce il IX Concorso per artisti lirici che non abbiano ancora debuttato sulla scena.

Sono ammessi al Concorso i candidati di nazionalità italiana che alla data del 1° marzo 1958 non abbiano compiuto 27 anni se soprani, anni 30 se baritoni o tenori, anni 32 se mezzo soprani, contralti o bassi. Essi dovranno presentare domanda in carta libera alla Segreteria dell'Associazione, via Mazzini 7, Milano, indicando cognome, nome, paternità, data e luogo di nascita, domicilio, estremi del documento di identità che verrà esibito prima dell'audizione.

Il Concorso si svolgerà in tre tempi: a) il primo per una prima cernita di sei candidati; b) il secondo tra i candidati prescelti nella precedente eliminatória; c) il terzo con carattere di gara finale.

Apposita commissione giudicatrice ascolterà i cantanti e provvederà alle graduatorie: contro il giudizio della Commissione, i suoi voti, le sue deliberazioni ed i suoi atti non è ammesso ricorso.

Per informazioni dettagliate rivolgersi alla Segreteria del Concorso, c/o Associazione Lirica, Concertistica, via Mazzini 7 - Milano.

Dopo il successo del XIII Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale, al quale hanno partecipato 222 candidati di 4 Nazioni, il Comitato d'organizzazione ha deciso di preparare un XIV Concorso Internazionale per l'anno 1958. Esso avrà luogo dal 20 settembre al 4

ottobre al Conservatorio di Ginevra. Il concorso sarà aperto alle seguenti categorie: canto, pianoforte, clavicembalo, violino, flauto e trombone.

Potranno parteciparvi giovani artisti di tutte le nazionalità; l'età prescritta minima è di 15 anni, la massima di 30. Il concorso sarà dotato di premi per un totale di fr. svizzeri 13.800, di medaglie e diplomi. Esso sarà nuovamente organizzato in collaborazione con Radio Ginevra e con l'Orchestra della Svizzera romanda.

Il programma del concorso sarà spedito gratuitamente a tutti coloro che ne faranno richiesta alla Segreteria del Concorso, al Conservatorio di musica di Ginevra. La lista dei componenti della commissione giudicatrice, formata da Maestri internazionali, sarà pubblicata verso la fine di febbraio 1958. Le iscrizioni saranno ricevute a tutto il 15 luglio 1958, e non oltre.

La Cappella Musicale della Cattedrale di Prato bandisce il Primo Concorso Nazionale Prato per la composizione di una Messa a 3 o 4 voci dispari con accompagnamento d'organo od harmonium.

La composizione deve essere assolutamente inedita e con difficoltà tecniche superabili da ogni tipo di massa corale.

Il Concorso è dotato di due Premi: il I Premio di L. 300.000; il

II Premio di L. 100.000. La Commissione giudicatrice, composta da musicisti di chiara fama, sarà resa nota dopo l'esame dei lavori. La Sede del Concorso è istituita presso la Cappella Musicale della Cattedrale di Prato, Via S. Stefano, 5. La Messa vincente verrà eseguita a concerto dalla Cappella Luigi Borgioli in un giorno del prossimo Settembre e in tale occasione si procederà alla premiazione dei vincitori.

Dal 5 al 15 settembre 1958 avrà luogo a Bucarest il 1° Concorso Internazionale G. Enesco di esecuzione per violino e pianoforte. I partecipanti non devono aver raggiunto i 33 anni al 31 dicembre 1958. Per informazioni: 141, Calea Victoriei - Bucarest.

Al nome di Alfredo Casella è intitolato il Concorso pianistico organizzato dall'Accademia Musicale Napoletana, che avrà luogo dal 15 al 23 aprile 1958. Per informazioni scrivere alla Segreteria dell'Accademia, Largo G. Rodinò, 29, Napoli.

Guido Valcarenghi

Direttore Responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Op. com.	1	Frankfurt	Veneziani		Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i>	Op. com.	1	Frankfurt	Vondenhoff		Ricordi New York
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Köln	Von der Nahmer		Ricordi Paris
PROKOFIEV	<i>Cenerentola</i>	Balletto	1	Milano	Rosada	Scala	Ricordi
SAUGUET	<i>Die Kameliendame</i>	Balletto					Ricordi Paris
TOSATTI	<i>Il giudizio universale</i>	Dramma	3	Milano RAI	La Rosa Parodi		Ricordi
WOLF FERRARI	<i>Il Campiello</i>	Op. com.	3	Braunschweig	Teichman		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BETTINELLI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Orch.	Roma RAI	Kleeki	Puliti-Santoliquido	24	Ricordi
BETTINELLI	<i>Corale ostinato</i>	Gr. orch.	Roma RAI	Basile		5	Ricordi
CINQUE	<i>Cipressi. Impressioni romantiche</i>	Gr. orch.	Malmö (Svezia)	Axelsson		8	Ricordi
CORTESE	<i>Prometeo. Suite sinfonica</i>	Gr. orch.	Palermo	Argento		20	Ricordi
FIUME	<i>Concerto per orchestra</i>	Orch.	Roma RAI	La Rosa Parodi			Ricordi
FRESCOBALDI/GHEDINI	<i>4 Pezzi</i>	Archi	Berlino	Rossi		22	Ricordi
GHEDINI	<i>Canzoni per orchestra</i>	Orch.	Baden-Baden	Rossi		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	Torino RAI	Scaglia		24	Ricordi
KELKEL	<i>Trauermusik</i>	Orch.	Saarbrücken	Miehl		15	Ricordi Paris
LAPARRA	<i>Suite italiana, per piccola orchestra con tromba solista</i>	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	Ricordi
MALIPIERO	<i>Elegia-Capriccio</i>	Orch.	Baden-Baden	Rosbaud		12	Ricordi
MALIPIERO	<i>Mondi celesti, per soprano e orchestra</i>	Orch.	Roma RAI	Kubelik		11	Ricordi
MALIPIERO	<i>La passione, per soprano, 2 tenori, baritono, coro a 4 voci miste e orchestra</i>	Coro e orch.	Ludwigshafen	Popelka	Kupper, Vohla, Höltge-Hob	32	Ricordi
MALIPIERO	<i>1° Sinfonia (in 4 tempi come le 4 stagioni). Prima parte</i>	Archi	Berlin	Hehn		9	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana. Intermezzo</i>	Orch.	Berlin	Bour		2	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	Orch.	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MARGOLA	<i>Kinderkonzert, per pianoforte e orchestra</i>	Orch.	Montreal		Semproni Vergati	12	Ricordi
MARTUCCI	<i>Giga</i>	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi
MARTUCCI	<i>Novelletta</i>	Orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi
MASETTI	<i>Trio, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	St. Veit a d. Glan		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
MASETTI	<i>Trio, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Erlangen		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
MASETTI	<i>Trio, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Norimberga		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MASETTI	<i>Trio, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Frankfurt		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
MASETTI	<i>Trio, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Stuttgart Radio		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
MASETTI	<i>Trio per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Klagenfurt		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
MIGNONE	<i>1ª Fantasia brasileira, per pianoforte e orchestra</i>	Orch.	Berlin	Walter	Schröder	15	Ricordi
PILATI	<i>Suite in 4 tempi, per pianoforte e archi. Sarabanda</i>	Archi	Baden-Baden	Smola	Weinert	4	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto in do, per violoncello e orchestra</i>	Orch.	Frankfurt	Matzerath	Baldovino	39	Ricordi
PIZZETTI	<i>Trio in la, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Frankfurt		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	<i>Trio in la, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Copenhagen R.		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	<i>Trio in la, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Erlangen		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	<i>Trio in la, per pianoforte, violino e violoncello</i>	Trio	Norimberga		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (1ª suite)</i>	Orch.	Milano	Militello		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (1ª suite)</i>	Orch.	Hamburg	Schüchter		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (3ª suite)</i>	Archi	Roma			16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (3ª suite)</i>	Archi	Köln	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (3ª suite)</i>	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie (3ª suite)</i>	Archi	Baden-Baden	Reichert		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Roma	Celibidache		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli. Suite</i>	Picc. orch.	Genova	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Vetrata di chiesa, 4 Impressioni sinfoniche</i>	Gr. orch.	Varsavia	Bohdan Wodiezko		27	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra. Berceuse</i>	Orch.	Roma RAI	Annovazzi			Ricordi
TURCHI	<i>Piccolo concerto notturno</i>	Orch.	Baden-Baden	Wetzelsberber		14	Ricordi
VILLA-LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 3</i>	Orch. cam.	München	Kloiber		20	Ricordi
VIOZZI	<i>Ouverture carsica</i>	Picc. orch.	Roma RAI	Toffolo		12	Ricordi
VOGEL	<i>Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit</i>	Oratorio	Roma RAI	Antonellini		90	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>La Dama Boba. Ouverture</i>	Gr. orch.	Berlin	Schüchter		8	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per trio e orchestra</i>	Gr. orch.	Torino RAI	Van Kempen		30	Ricordi
ZANDONAI	<i>Colombina. Ouverture</i>	Gr. orch.	Roma RAI	Cillario		8	Ricordi
ZANDONAI	<i>Concerto andaluso, per violoncello e piccola orchestra</i>	Picc. orch.	Roma RAI	Cillario	Amfiteatrof	20	Ricordi
ZANDONAI	<i>La via della finestra. Piccola suite agreste</i>	Orch.	Roma RAI	Cillario		16	Ricordi
ZANDONAI	<i>Giulietta e Romeo. Danza del Torchio e Cavalcata</i>	Gr. orch.	Roma RAI	Cillario		14	Ricordi
ZIINO	<i>Sinfonia n. 1 in 4 tempi (in amministrazione)</i>	Orch.	Roma	Previtali		40	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Gennaio 1958

PIANOFORTE			Libro
E.R. 2594	CHOPIN	<i>Notturno in re bem., op. 27 n. 2 (Brugno-Montani)</i>	150
E.R. 2575	—	<i>Studi, completi (Brugno-Montani)</i>	1100
129578	VIVALDI-BACH	<i>Concerto n. 1 in re (Peter Seak)</i>	250
VIOLA			
E.R. 2556	GAVINIÈS	<i>Les 24 Matindes, per violino. Trascrizione per viola di M. Abbado</i>	600
ARMONICA A BOCCA			
129625	ANLAGHI	<i>25 Esercizi di tecnica giornaliera</i>	400
PARTITURE IN 16°			
P.R. 903	ZANDONAI	<i>Danza del Torchio e Cavalcata. Episodio sinfonico per orchestra (da Giulietta e Romeo)</i>	900
PARTITURE IN 8°			
124585	BETTINELLI	<i>Cavale ostinato (dalla Sinfonia da camera) per orchestra</i>	600
LIBRETTI			
	BELLINI	<i>Il Pirata</i>	200
	DE CAVALIERI	<i>Rappresentazione di Anima e Corpo</i>	250
	ROSSELLINI	<i>Il Vortice</i>	250

RICORDI NEW YORK PRESENTS
compositions from the pen of

VIRGIL THOMSON

The following listing represents a cross-section of the recent works of America's well known composer, critic and writer.

SYMPHONY ORCHESTRA

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA

Cello and Piano \$ 4.00
Orchestral materials on rental

CONCERTO FOR FLUTE AND STRINGS, HARP & PERCUSSION

Flute and Piano (in preparation)
Miniature Score (in preparation)
Orchestral materials on rental

FIVE SONGS ON POEMS OF WILLIAM BLAKE - BARITONE AND ORCHESTRA

Baritone solo with piano \$ 2.50
Orchestral accompaniment on rental

ONDINE - INCIDENTAL MUSIC FOR THE DRAMA

Orchestral materials on rental

ART SONGS

FOUR SONGS ON POEMS OF THOMAS CAMPION - MEZZO SOPRANO

Mezzo Soprano solo with piano \$ 2.00
Mezzo Soprano solo with accompaniment (clarinet,
viola & harp) Score & Parts \$ 5.00

CHORAL MUSIC

FOLLOW THY FAIR SUN (mixed chorus) . . . \$ 25
FOLLOW YOUR SAINT (mixed chorus) . . . \$ 25
ROSE CHEEK'D LAURA, COME (mixed chorus) . \$ 20
THERE IS A GARDEN IN HER FACE (mixed
chorus) \$ 25
TIGER! TIGER! (mixed and male chorus) each . \$ 25

G. RICORDI & CO. NEW YORK - 1270 Avenue of the Americas, New York City, N. Y.
G. RICORDI & CO. (CANADA) LTD. - 300 Victoria Street, Toronto, Canada



ROMEO E GIULIETTA

nelle musiche di:
Berlioz (Sinfonia drammatica)
Prokofieff (Musica dal balletto - Suite op. 64
n. 1 e 2)
Chalkowski (Fantasia - Ouverture)
Orchestra Filarmonica di Berlino
Direttore Lorin Maazel
33 giri = LPM 18381/2

FRANZ SCHUBERT

Sinfonia n. 7 in do magg. op. post.
Orchestra Filarmonica di Berlino
Direttore Wilhelm Furtwaengler
33 giri = LPM 18347

ANTON DVORAK

Quintetto per pianoforte in la magg. op. 81
Eva Bernathova - piano

Janáček Quartet
33 giri = LPM 18379

FRIEDRICH SMETANA

Quartetto per archi n. 1 in mi min.
Janáček Quartet
33 giri = LPE 17098

RICHARD WAGNER

I Maestri cantori di Norimberga:
Das schoene Fest Johannisstag

Il Crepuscolo degli dei:
Hier sitz'ich zur Wacht

Joseph Greindl, basso

Orchestra sinfonica della Radio di Berlino

Direttore Leopold Ludwig

45 giri = LPE 31271

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI - MILANO

Via Fabio Filzi 29 - Telefono 69.92

Ufficio Vendite dischi con esposizione e deposito:

MILANO - P.le Duca D'Aosta, 9 - Tel. 465.765

Uffici Regionali:

BOLOGNA - Via Riva Reno, 65 - Tel. 75.621

CATANIA - Largo Paisiello, 2-5 - Tel. 16.461

FIRENZE - Piazza Stazione, 1 - Tel. 23.761

GENOVA - Via D'Annunzio, 1 - Tel. 54.061

NAPOLI - Riviera di Chiaia, 270 - Tel. 391.573

PADOVA - Via Verdi, 6 - Tel. 38.761

ROMA - Via Luisa di Savoia, 21 - Tel. 372.951

TORINO - Via S. Teresa, 3 - Tel. 49.072

TRIESTE - Via Trento, 15 - Tel. 38.942

Rappresentanza generale per l'Italia delle DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H. - HAMBURG
per le marche DGG - ARCHIV - POLYDOR e CORAL

EDIZIONI

EDS

A. DE SANTIS ROMA Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
LE EDIZIONI: BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: { microsoleo LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA
normali

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti
scrittori e critici
italiani e stranieri.
Corrispondenti
dalle maggiori città
italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro,
questa Rivista internazionale
si dedica a tutti gli avvenimenti musicali
ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministr. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709.388

G. S. BACH - Magnificat

Cantata n. 50 « Nun ist das Heil und die Kraft »

soprano: Mimi Coertse - mezzosoprano: Margarita Sjoestedt -
contralto: Hilde Roessl-Majdan - tenore: Anton Dermota - basso:
Frederick Guthrie - continuo: Josef Nebois
Coro della Radio austriaca e orchestra dell'Opera di Stato di Vienna,
dir. Felix Prohaska AVRS 6076

BEETHOVEN - Sinfonia n. 5 in do minore

Leonora, ouverture n. 3

Promenade Orchestra Filarmonica di Londra, dir. Sir Adrian Boult

CORELLI - Concerto grosso per la Notte di Natale in sol minore

TORELLI - Concerto a quattro in forma di pastorale per il Santo Natale

G. S. BACH - Tre Cantate (trascritte per orchestra): « Vom Himmel hoch » -
« Lobet Gott ihr Christen allzugleich » - « Jesu meine Freude »

LEOPOLD MOZART - Sinfonia dei giocattoli (anche attribuita a Haydn)

I Solisti di Zagreb, dir. Antonio Janigro AVRS 6081

PURCELL - Ode a Santa Cecilia

tenore in posizione di contralto: Alfred Deller - soprano: April Cantelo -
The Ambrosian Singers di Londra - Orchestra da camera di
Londra, dir. Michael Tippett AVRS 6068

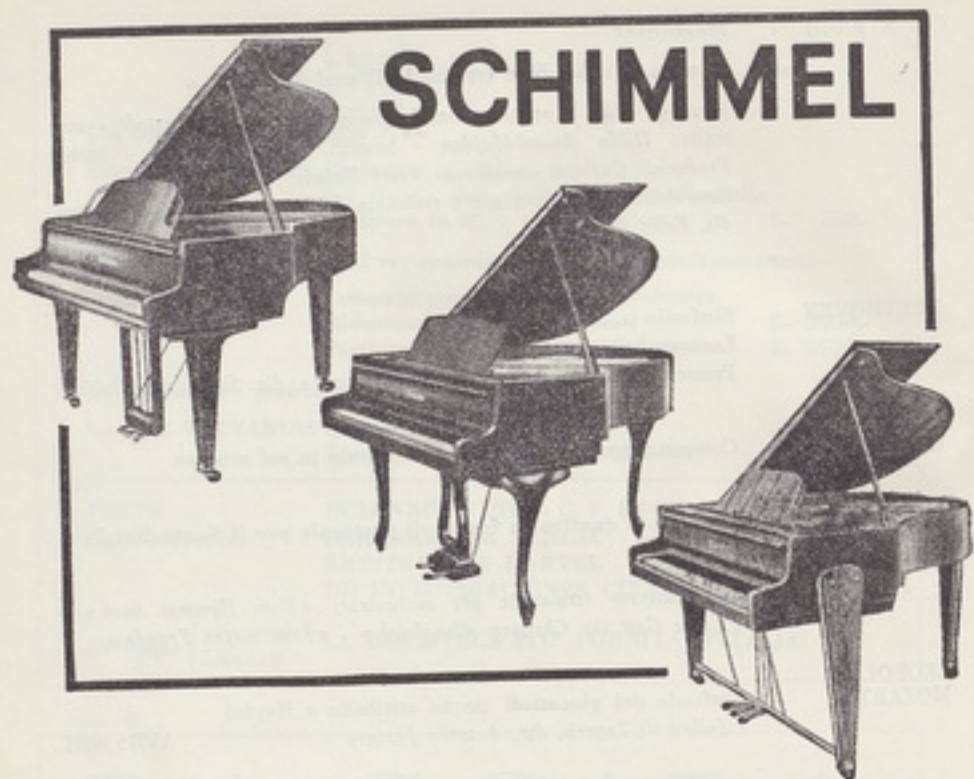
MADRIGALI INGLESI - di Thomas Morley - Thomas Weelkes - Richard Edwards - John Bartlett -
John Bennet - John Wilbye - John Ward

tenore in posizione di contralto: Alfred Deller - soprani: April Cantelo
e Eileen McLoughlin - tenori: Wülfred Brown e Gerald English -
baritono: Maurice Bevan - The Deller Consort, dir. Alfred Deller

AVRS 6071

dischi AMADEO

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI - MILANO - VIA UGO FOSCOLO N. 8



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Il Comitato Centrale Abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti, costituitosi a Pescara nel settantacinquennio d'età del Musicista, è lieto di annunciare, dopo le manifestazioni già realizzate, l'imminente pubblicazione de

LA CITTÀ DANNUNZIANA A ILDEBRANDO PIZZETTI

Saggi e note a cura di

MANLIO LA MORGIA

Essa costituisce la più completa ed esauriente raccolta di studi sull'arte di Ildebrando Pizzetti.

Per la prima volta nella storia della critica musicale si trovano raccolti intorno ad un solo autore vivente scritti di quaranta musicisti, critici e artisti.

Saggi e note di: B. Barilli, A. Bustini, M. Castelnuovo-Tedesco, L. Cortese, A. Damerini, F. D'Amico, G. D'Annunzio, E. Desderi, V. Frazzi, I. Fuga, S. Fuga, G. Gavazzeni, J.F. Giacobbe, G. Guerrini, G. Iannucci, M. La Morgia, F.L. Lunghi, R. Lupi, F. Margola, A. Mancini, R. Mariani, P. Oietti, U. Oietti, R. Paoli, G. Papini, E. Paratore, A. Parente, G.C. Paribeni, M. Peregallo, I. Pizzetti, A. Procida, M. Rinaldi, L. Rocca, G. Roncaglia, P. Santi, R. Tiboni, G. Ungaretti, G. Viozzi, R. Vlad, M. Zafred, scelti e raccolti da

Manlio La Morgia

Distributori Esclusivi per tutti i Paesi:

G. RICORDI & C. - Milano, via Berchet, 2

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**
presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)

Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 GCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)

Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 GCX10070

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Motta
direttore VOTTO
2 dischi 33 GCX 10272/3

**CAVALLERIA RUSTICANA
(Mascagni)**

Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 GCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)

Callas, Tucker, Tagliabue,
Nicolai, Rossi-Lemeni, Capechi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 GCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)

Simonato, Petri, Valletti, Scutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 GCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)

Callas, Gedda, Borriello, Danielli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 GCX 10156/8

**IL MATRIMONIO SEGRETO
(Cimarosa)**

Stignani, Alva, Scutti, Bediotti
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 GCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)

Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez,
Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 GCX 10104/5

NORMA (Bellini)

Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 GCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 GCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)

Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni,
Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 GCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 GCXS 10216 e GCX 10217/8

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33 GCXS 10278 e 33 GCX 10279/80

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)

Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 GCX 10152

TOSCA (Puccini)

Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 GCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi GCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33 GCXS 10267 e 33 GCX 10268/9

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)

Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 GCXS 10153 e 33 GCX 10154/5

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.843 - 874.048





Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 3 - marzo 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 2
Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet),
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 161
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.R.L.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 308
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 123
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 19
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1359
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 640
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Museo Siellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 696
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bigd. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 2
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 194
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 225
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensternerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Museo: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 3 - marzo 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1600 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.467

Sommario:

- 146 Giovanni Ricordi: Storia di un editore (III) di Claudio Sartori
155 Divagazioni su *Madama Butterfly* di Alceo Toni
162 Problemi di un direttore d'orchestra di Vittorio Gui
165 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Venezia, Trieste, Forlì, alla Radio
179 La vita musicale all'estero: Stati Uniti (« Vanessa » di Barber al Metropolitan, di G. Confalonieri), Austria, Germania occidentale
188 Notizie in breve e Festival europei
192 Contributi bibliografici: Novità sinfoniche eseguite in Italia nel 1957
199 Modulazioni
203 Libri di interesse musicale:
Presentazioni: Libri di Toni, Bogianckino, Stokovski, Taubmann
Libri ricevuti
207 Dischi:
Presentazioni: Composizioni di Giordano, Mussorgski, Martin, Hindemith, Berkeley, Barber, Perosi
Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel marzo 1958
215 Asterischi

Giovanni Ricordi: storia di un editore

(continua dal n. 2, febbraio e termina)

Malcontento dei risultati dell'esperimento litografico, probabilmente in quest'epoca Giovanni Ricordi partiva alla volta di Londra e là acquistava due torchi tipografici e dei caratteri di stampa. È veramente una delle caratteristiche tipiche dell'individuo e della famiglia questo non arrendersi al primo scacco e il continuo aggiornarsi ai più recenti ritrovati sperimentati anche e specialmente fuori d'Italia.

La prima iniziativa col Festa, ormai lontana negli anni, pareva non dare frutti e il Ricordi rispondeva alla mala sorte ingrandendo l'azienda; il tentativo litografico pareva non promettere successo e Ricordi si volgeva ai metodi tipografici inglesi.

Ma d'ora in poi veramente sarà, non difficile, ma assolutamente impossibile, scindere l'attività e le iniziative di Giovanni da quelle di Tito I. Di quest'ultimo è stato scritto che « coltissimo, moderno, attivo, affabilissimo, uomo che contava amicizie ragguardevoli, fu sempre di una signorilità squisita e di un tatto finissimo. Grazie ai rivolgimenti politici fonda le filiali a Napoli e a Firenze, poi dopo alcuni anni quella di Londra ». Il che non è affatto vero, se le filiali londinese e fiorentina, come s'è visto, erano già in attività durante la prima giovinezza di Tito I. Comunque è certo che questi aggiunte all'abilità paterna il tocco della signorilità del proprio carattere, che trasformò la Casa Ricordi da una azienda commerciale e industriale in un centro d'arte e anche di mecenatismo. La famiglia si eleva di classe, la produzione della casa ne guadagna in autorità. Ma, ripetiamo, finché vive Giovanni è impossibile distinguere le iniziative del padre da quelle del figlio, nel lavoro comune retto da uno spirito perfetto di concordia e di armonia. Non rimane dunque che segnalare l'evolversi della produzione e darne il merito non tanto all'uno piuttosto che all'altro Ricordi, quanto invece alla famiglia e alla sua tradizione ormai costituita e affermata e difesa con dedizione.

Al ritorno da Londra, Giovanni apre una nuova officina, cioè trasporta l'azienda da Santa Margherita 1118 in via Ciovasso N. 1635, pur mantenendo sempre il negozio dirimpetto alla Scala. La data esatta dell'apertura della nuova officina non è nota, ma doveva aggirarsi intorno alla fine del 1828, epoca della quale ci rimangono i contratti con il pittore Gallo Gallina.

E che Giovanni Ricordi progettasse una nuova importante iniziativa proprio in questo torno di tempo non v'ha dubbio. Ce ne rimane testimonianza nel contratto con Gallo Gallina e si tratta di una iniziativa lontana dal campo musicale: niente meno che la prima edizione illustrata e a puntate dei *Promessi Sposi*. La prima edizione del celebre romanzo era stata ultimata e messa in vendita dal Ferrario di Milano nel giugno del 1827. La prima edizione illustrata vedrà la luce fra il 1840 e il 1845 a cura di Guglielmini e Redaelli con illustrazioni di Gonin, ma a spese dello stesso Manzoni. Di chi sarà dunque stata l'iniziativa di questo primo tentativo di illustrare i *Promessi Sposi*? Del Manzoni stesso, o del Ricordi? E perché l'iniziativa abortì? Forse era stato un ambizioso programma di Ricordi che voleva sfruttare commercialmente il successo del libro, ma al quale il Manzoni non accondiscese proprio perché egli aveva in animo di preparare l'attenta correzione del testo che doveva poi pubblicare a sue spese? Tutti interrogativi che per ora rimangono senza risposta. Rimane comunque la notizia certa di questo primo programma di edizione a puntate e illustrata che, crediamo, sia fino a oggi sfuggito agli studiosi manzoniani.

Il documento viene a perfezionare un rapporto già esistente fra i due soci, poiché il Gallina lavorava già per Ricordi, disegnandogli i figurini teatrali. Ma ora si programmava un'impresa ben più impegnativa, tanto è vero che per completare l'edizione si prevedevano tre anni di lavoro. Peccato che tutto naufragasse. La società, che prevedeva la divisione a metà degli utili e dei danni (art. 2°), viene infatti successivamente sciolta, il 10 febbraio 1830, sulla semplice motivazione che:

« alcune circostanze di reciproco interesse hanno consigliato lo scioglimento della Società erettasi fra la Ditta Gio. Ricordi ed il Pittore Gallo Gallina per le opere in Litografia dei *Promessi Sposi* ».

nonché per i ritratti di Lalande, Tamburini e della Madonna. Per tacitare il socio, Ricordi, che aveva già anticipato lire austriache 2.880 e 96 centesimi, versa ancora al Gallina L. 1.250.

Ma se il reparto litografico non riusciva ancora a conquistare il mercato con una produzione popolare indipendente, alla quale pareva mirare Ricordi, contribuisce tuttavia alla diffusione delle edizioni musicali, fornendo copertine e frontespizi che stanno cercando una impronta caratteristica per le edizioni della Casa, le quali continuano naturalmente a gravitare intorno all'attività teatrale.

I rapporti con i teatri locali continuano felicissimi, testimoniati dai contratti con gli impresari. Dal 6 luglio 1830 (con validità fino alla primavera 1832) è il contratto con l'impresario Crivelli, per il quale, al solito, Ricordi acquista il diritto di proprietà su tutte le opere nuove rappresentate alla Scala, ma può pubblicare e vendere solo le riduzioni per « cembalo, per canto, o per istromenti diversi », essendogli invece « vietato di dar fuori la piena partitura tanto mano-

scritta che stampata». Clausola che viene ripetuta nel successivo contratto con l'impresario Teodoro Gottardi del 28 giugno 1832, e in quello posteriore del 21 marzo 1838 con l'appaltatore Bartolomeo Merelli, rinnovato l'11 novembre 1843 per sei anni fino a tutto novembre 1849. (In quest'ultimo è specificato che Ricordi fornirà all'impresa «una copia di ogni spartito che l'Impresa deve consegnare al Conservatorio»: la saggezza degli amministratori cittadini provvedeva così anche ad arricchire la biblioteca della scuola di musica).

Solo ben più tardi, e cioè il 20 marzo 1845, nel nuovo contratto con Bartolomeo Merelli, Ricordi acquisterà la «proprietà assoluta e generale» delle partiture e dei libretti delle opere nuove e gli verranno trasferiti i relativi contratti dei poeti e dei musicisti stipulati con l'impresario.

Così si perfezionano i rapporti fra la Ditta e le imprese teatrali, con l'adozione anche per Milano delle clausole che Ricordi precedentemente era riuscito a stabilire con le imprese napoletane. Poiché da anni l'attività della casa non si limitava ai teatri di Milano, ma aveva già investito prima Venezia e poi perfino la lontana Napoli. A Venezia infatti aveva stretto rapporti con il fortunato impresario Alessandro Lanari per lo meno fin dal marzo 1833. In quest'epoca aveva comperato, appunto in società col Lanari e «in perfetta metà» la «piena partitura» della *Beatrice di Tenda*, scritta da Bellini per la Fenice, e Ricordi era diventato «l'assoluto ed esclusivo proprietario delle Riduzioni di ogni genere» dell'opera (v. Bellini, *Epistolario* a cura di L. Cambi, p. 349). I buoni rapporti col Lanari, che fu per lunghi anni anche l'impresario dei teatri fiorentini, venivano certamente coltivati e sfruttati da Ricordi a mezzo e a vantaggio della filiale fiorentina della sua casa, già aperta da parecchio tempo.

Quanto a Napoli, in questa città Ricordi aveva riscattato il 26 luglio 1834 dall'editore B. Girard & C.ie, e il 3 agosto 1838 da Gennaro Fabbricatore, il diritto di proprietà assoluta sulle partiture e riduzioni delle opere nuove scritte per i teatri napoletani di San Carlo e del Fondo. Mentre il 10 giugno 1844 Giovanni Ricordi si era addirittura recato a Napoli per stringere direttamente un contratto con Eduardo Guillaume, impresario de' Reali Teatri di Napoli, che gli aveva ceduto la proprietà assoluta di tutte le opere rappresentate sulle scene napoletane fino a tutto «il Sabato di Passione 1848».

Così, anche se abbiamo precorso un poco gli avvenimenti inseguendo i contratti con i vari impresari, la Casa Ricordi andava mano a mano impadronendosi di tutta la più recente produzione teatrale, e allineando nel suo archivio, oltre a tutta la produzione di secondo piano, anche le opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Mercadante, nonché la produzione giovanile di Giuseppe Verdi.

Di Rossini si è già visto che Ricordi aveva ottenuto il diritto di pubblicare le Opere complete. Bellini che, a leggere il suo epistolario, era all'inizio un poco diffidente, a poco a poco si persuade a

considerarlo come il suo editore di fiducia, fino a giungere a offrirgli nel giugno 1834 (*Epistolario* cit., p. 407) la proprietà delle opere che avrebbe scritto dal 1835 al 1838. Offerta che certamente Ricordi rifiutò, probabilmente per le stesse ragioni che consiglieranno in seguito la ditta a rifiutare analoga offerta di Verdi, per non volersi cioè impegnare con un autore «a scatola chiusa», ma preferendo contrattare singolarmente le opere, a ragion veduta.

Raggiunta questa situazione di predominio, la concorrenza dei rivali meno fortunati e meno abili non poteva più fare ombra alla Casa.

Poteva solamente disturbare l'editore, in quanto fornitore di teatri, che una parte, anche se minore, della produzione melodrammatica gli fosse sfuggita di mano o che qualche altra azienda sperimentasse innovazioni tecniche vantaggiose che minacciassero il suo primato.

Comunque la soluzione cercata in tutti e due i casi, sarà sempre la stessa: l'assorbimento dei rivali, incamerandone l'archivio da una parte, adottandone i ritrovati dall'altra. Il processo di accentramento incomincia con l'assorbimento del reparto musicale della ditta Ferdinando Artaria e figlio.

Il 1° ottobre 1837 Ricordi acquista in blocco tutte le lastre della casa rivale, entrando in possesso del materiale editoriale di una serie di riduzioni per pianoforte di opere di Bellini, Rossini, Donizetti, Mercadante, Hérold e altri.

Tre anni dopo invece, il 19 dicembre 1840, Ricordi perfeziona la cessione da parte di Gaetano Longo di Este, di un I.R. Privilegio, ottenuto dal Longo il 22 giugno 1840 e per cinque anni dall'imperatore Ferdinando I «per l'erezione del privilegiato Stabilimento tipografico musicale attivato in Este», e il 31 dicembre 1840 ne ottiene la «voltura» in suo nome dal Governo di Milano. Con quel privilegio aveva acquistato: punzoni, forme, matrici, caratteri musicali e contratti per L. 12.000 austriache, nonché caratteri di stampa.

L'acquisto del materiale del Longo non segna però l'inizio dell'attività tipografica di Casa Ricordi. Già fin dal 1838, come vedremo dal catalogo pubblicato in quell'anno, la ditta aveva istituito una tipografia musicale. Probabilmente però Ricordi si era lasciato battere in velocità dal Longo nell'ottenere il privilegio imperiale, cosicché quello poteva siglare le sue edizioni (che comprendevano tra l'altro *Il Pesciolino* di Schubert, per soprano o tenore con pianoforte, nella traduzione italiana di Temistocle Solera): «In Este Dal Primo ed Unico I.R. Privilegiato Stabilimento Tipografico di Gaetano Longo».

La soluzione alla quale Ricordi ricorse per risolvere la spiacevole situazione fu anche allora l'assorbimento del più debole rivale.

A questo punto ad ogni modo, nel 1838, il Ricordi pubblicava un nuovo importante catalogo che riassumeva nuovamente la situazione della ditta. La casa aveva acquistato una nuova sede, il palazzetto in Contrada degli Omenoni, n. 1720. Qui aveva calcografia, copisteria e tipografia, nonché negozio e di qui lanciava il nuovo:

«CATALOGO - della Musica pubblicata - Nell'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato - Di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale - di Giovanni Ricordi - In Milano - Contrada degli Omenoni, N. 1720 - ove all'ingresso trovasi anche un locale a piano terreno per la vendita al dettaglio. Firenze, presso Giovanni Ricordi e S. Jouhaud. Milano, Tipografia di P. M. Visaj nei Tre Re, 1838 ».

Si trattava esattamente del catalogo « della Musica pubblicato a tutto il 31 dicembre 1837 da Giovanni Ricordi di Milano » e lo accompagnava l'interessante Avvertimento, scritto in prima persona dall'editore, dove è abilmente concentrata l'attività della ditta: più di 10.000 edizioni proprie, ivi comprese le opere complete dei tre maggiori autori dell'epoca, Rossini, Bellini, Donizetti; esclusività di edizione per le opere scritte per Milano e per Napoli; stabilimento litografico, copisteria con archivio di 1800 partiture autografe; negozio in Milano; succursale in Firenze.

Evidentemente la società col Grua si era sciolta, ed era stata chiusa la succursale londinese; quella fiorentina invece era stata mantenuta con un cambiamento di ragione, per la nuova società col Jouhaud.

Tuttavia il catalogo del 1838 è ancora un catalogo di una ditta in via di affermazione, un catalogo pubblicitario che ha bisogno di difendere i propri prodotti di fronte a quelli della concorrenza. Ma è anche l'ultimo del genere. Passano ancora pochissimi anni e nel 1844 Giovanni Ricordi pubblica finalmente il primo catalogo che lo dimostra ormai sicuro padrone del proprio campo di attività. Da questo è escluso ogni intento pubblicitario, ogni sguardo alla concorrenza. È il catalogo di una grande casa che non ha bisogno di cercare il favore dei compratori ma che a essi offre con orgoglio la propria produzione. Ed è fatto non più in forma effimera, ma in forma duratura, tale da rimanere come base per molti anni della produzione della casa, la quale segnalerà solamente di volta in volta, periodicamente, le nuove edizioni con supplementi trimestrali e bimestrali.

Questa pietra miliare della produzione della casa è il volume intitolato:

« Catalogo delle Opere pubblicate dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di Giovanni Ricordi. In Milano, Contrada degli Omenoni, N. 1720, con deposito per la vendita in dettaglio sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala.

Firenze, presso Giovanni Ricordi e S. Jouhaud sull'angolo della via de' Calzajoli presso la piazza del Duomo, 1844. »

Fra le molte cose che ci dice questo catalogo, risultano anzitutto l'apertura del negozio di fianco alla Scala, quello che si chiamerà per sempre il Casino Ricordi, e la nuova società stabilita con S. Jouhaud per la filiale di Firenze, che ha anche edizioni proprie.

Quanto alla produzione della ditta, che è ormai decisamente orientata al campo del melodramma, si devono notare anzitutto le due

collezioni di opere teatrali in partitura, in foglio grande, e in riduzione con accompagnamento di pianoforte, in piccolo formato.

Nell'interno del catalogo, a pag. 86, troveremo poi specificato che la collezione di riduzioni di opere teatrali per canto e pianoforte è fatta da Luigi Truzzi e che la parte di canto è pubblicata in chiave di Sol.

L'innovazione dell'uso della chiave di Sol era stata introdotta per la prima volta da Francesco Lucca, ma i Ricordi l'adottano a loro volta immediatamente, secondo l'abitudine di lasciar sperimentare agli altri le innovazioni, ma di adottarle non appena le vedano proficue. La collezione incomincia con due opere di Giuseppe Verdi: *Nabucodonosor* e *I Lombardi alla prima Crociata*.

Il catalogo segnala anche le condizioni di abbonamento a:

Lettura della Musica (per 5 lire austriache al mese gli abbonati possono « cambiare tre volte alla settimana quattro Pezzi » per volta a loro scelta); *Biblioteca di Musica Moderna*, raccolta di musica divisa in cinque categorie, « la cui origine rimonta fino al 1820 », di cui si è già detto; *Mille Melodie consacrate a Maria Immacolata per canto e suono*, di Vincenzo Pucitta;

e infine alla *Gazzetta Musicale di Milano*:

« Questo foglio tratta principalmente della esposizione ed applicazione severa delle dottrine critiche ed estetiche riguardanti la musica. - Imparziale moderazione nella critica e sobrietà nelle lodi; accuratezza nella scelta degli articoli riguardanti la parte storica, estetica e biografica dell'arte musicale; varietà ed abbondanza di notizie, quelle soltanto che riguardano i veri progressi dell'arte stessa; codeste norme sono la guida alla redazione della Gazzetta. »

È il primo annuncio pubblicitario della *Gazzetta*, il glorioso giornale che era stato fondato nel 1842, per iniziativa di Tito I come vuole la tradizione, e che continuerà fino al 1902 non per morire, ma per dar vita a una nuova serie di periodici della casa, ininterrotta fino ai giorni nostri. Ne riparleremo però più a lungo in seguito, nel capitolo dedicato all'attività di Tito I, poichè non troviamo ragioni per toglierli il merito dell'iniziativa.

Di questa prospera situazione, testimoniata dall'ultimo catalogo, di questo felice sviluppo della casa editoriale non ultima ragione era stato l'importante contributo recato dagli stessi Ricordi e i risultati raggiunti anche grazie a loro nel campo della salvaguardia dei diritti d'autore. Infatti la protezione degli autori si riverbera meccanicamente anche a vantaggio dell'editore, che, nella difesa dei diritti dei compositori, sostiene anche il proprio diritto di edizione.

Abbiamo già accennato alla caotica situazione editoriale del principio del secolo in Italia. L'assoluta carenza di una legislazione che tutelasse i diritti dei compositori nelle rappresentazioni delle loro opere e nella diffusione a mezzo della stampa, aveva permesso il

consolidarsi quasi a sistema dell'abuso da parte di editori-pirati, di copisti e di impresari che sfruttavano la produzione dell'ingegno altrui, senza corrispondere alcuna percentuale di guadagno agli autori o agli editori che avessero acquistato regolarmente i diritti di proprietà e di stampa. In Francia le opere musicali erano protette da privilegi che derivavano ancora da antichi brevetti reali, da decreti della Costituente o da leggi napoleoniche. In Italia la situazione era resa anche più caotica, dalla divisione del paese in molti Stati, ognuno con legislazione particolare, e dal turbamento politico e sociale e dall'instabilità conseguente dei governi che di tutto si preoccupavano ma non di legiferare sui diritti d'autore.

Per tentare di ovviare al caos e di proteggere insieme gli autori e il proprio diritto di editore, Giovanni Ricordi, che, pure in mancanza di alcuna norma scritta, individualmente già riconosceva onestamente i diritti degli autori, versando loro quote stabilite caso per caso dai singoli contratti, nel 1840 inviava un memoriale al Governo austriaco per sollecitare la conclusione di una convenzione con il Regno di Sardegna, per una più uniforme e costante protezione della proprietà intellettuale nei due Stati. Respinto una prima volta, Ricordi insiste e ricorre, finché ottiene, ancora nel 1840, che venga promulgata la famosa Convenzione Austriaca con il Re di Sardegna. Subito dopo gli altri Stati italiani vi aderivano. Così la casa Ricordi si afferma anche come benemerita nella lotta per la difesa dei diritti dei compositori e insieme si garantisce la serenità nel proprio lavoro e una specie di monopolio sulla produzione teatrale italiana, data la quantità di partiture delle quali è ormai proprietaria e la cui proprietà difenderà poi accanitamente, e a buon diritto, non esitando ad affrontare anche, dove occorra, il tribunale in processi contro case rivali, che rimarranno clamorosamente celebri (come quello contro Francesco Lucca), ma le cui sentenze serviranno a ribadire anche meglio e a perfezionare la legislazione sui diritti d'autore.

L'azione in questo senso è continua e instancabile. I Ricordi, aiutati da ottimi legali, fra i quali sarà da ricordare principalmente l'avv. Andrea Lissoni, studiano le migliori forme di contratto fra autore ed editore, prevengono spesso i trattati internazionali sulla salvaguardia della proprietà letteraria, applicandone le norme ancora prima che vengano sancite, partecipano attivamente ai congressi internazionali che studiano la materia, e contribuiscono validamente con il loro apporto a stabilire i fondamentali postulati di quello che diverrà il diritto d'autore. Importantissimo in questo senso è il memoriale presentato dalla Casa al Congresso Internazionale di Bruxelles del 1849, ma non è che la manifestazione ufficiale e pubblica di un'azione che continuerà in perfetto collegamento con tutti gli organi internazionali.

È da sottolineare però ancora che il problema interno, editoriale, era già stato risolto fin dagli inizi. Casa Ricordi, per sua tradizione, aveva sempre mantenuto i rapporti con i suoi autori su una tale linea di

rigida correttezza, da meravigliare gli autori stessi, non abituati a un comportamento del genere da parte degli editori italiani e stranieri.

Gli epistolari dei nostri maggiori compositori ne sono la più chiara dimostrazione. In tutti è evidente l'iniziale diffidenza generica verso l'editore come figura morale, che poi, nel rapporto consuetudinario con i Ricordi, si va mano a mano attenuando, fino a stabilire rapporti di completa fiducia fra autore ed editore, quasi sempre risolvendosi in rapporto di stretta amicizia o di buona cordialità. Tipico anche l'episodio ben noto dell'arrivo a Parigi dei due Ricordi, Tito I e Giulio, per versare a Rossini una somma inattesa dal compositore, come corresponsione dei diritti maturati a sua insaputa nei registri contabili della Casa.

Così l'opera del fondatore della ditta può considerarsi indubbiamente compiuta. La Casa si è affermata solidamente in campo nazionale e internazionale, la produzione è in continuo aumento, la ditta fiorisce, la tradizione si è costituita. Il fondatore può affidare ai successori una impresa solidissima materialmente e moralmente, che egli ha creato dal nulla. E può farlo tanto più serenamente in quanto nella ditta stessa egli si è creato e forgiato anche il successore nel proprio figlio prediletto, educato alla tradizione che anch'egli ha contribuito a creare.

Giovanni Ricordi muore il 15 marzo 1853 (nove giorni dopo la caduta clamorosa della *Traviata* a Venezia!), dopo aver istituito suo erede universale il figlio Tito I, nel testamento che aveva redatto pochi giorni prima, il 9 marzo:

«Milano li nove Marzo 1853.

Qualora io avessi da mancare desidero e voglio che la Marietta Ventura sia considerata come fosse mia legittima moglie, e perciò le sia assegnato un conveniente appannaggio; cioè austriache lire trecento al mese fino alla sua morte: ed oltre a ciò lascio a lei sola tutto quanto possiedo a Blevio, sia casa, darsena, e tutto quanto in esse si contiene presentemente, bene inteso però, che per le case, e fondi e giardino annesso non sarà che usufruttuaria sino alla sua morte, e dopo di ciò resterà di proprietà del mio figlio Tito Ricordi, le case cioè, i fondi e giardino.

Lego inoltre alla detta Marietta Ventura austr. lire cinquanta mille, da pagarsele entro anni dieci colla corresponsione degli interessi in ragione del 4 ½ %, esclusa ogni garanzia o prenotazione.

A mio fratello Carlo gli si continuerà a pagare lire austr. ventiquattro alla settimana fino alla sua morte, come egualmente gli si pagherà alla moglie di lui eguale somma sino alla morte di essa, premorendo il marito.

Nomino in mio erede universale il mio figlio Tito.

Ritengo ferma la rinuncia alla mia eredità già fattami dal figlio Innocente, volta che credesse attaccarla o fosse giudizialmente distrutta, limito il suo diritto ereditario alla sola legittima, coll'obbligo del conferimento ed imputazione di quanto ha già da me percepito.

Lascio alla mia figlia Giulietta austr. lire sessanta mille a tacitazione di ogni sua pretesa di legittima e successione alla mia eredità, compresa in

esse la dote assegnatale. In caso di non accettazione del d.to legato tacitativo limbo il di lei diritto ereditario alla pura legittima con obbligo del conferimento ed imputazione della dote.

Le dette austr. lire sessanta mille saranno da pagarsi alla med.a figlia Giulietta entro anni venti, colla corrisponsione dell'interesse annuo del 4% in due rate eguali di semestre in semestre partecipat. esclusa ogni garanzia o prenot.

Lego in proprietà alla Marietta Ventura tutti i mobili di mia ragione che assieme ai suoi si trovano nella di lei abitazione in Milano.

Dichiaro che la legittima che potesse spettare a mio figlio Innocente volta che fosse distrutta la rinuncia già fatta alla mia eredità, voglio sia ritenuta nella somma di austr. lire sessantamille coll'obbligo però sempre del conferimento ed imputazione di quanto ha già da me percepito.

Lego austriache lire cinquecento da distribuirsi fra i poveri della mia Parrocchia dal Parroco per tempo della Parrocchia stessa. »

Come si vede il fratello Carlo era ancora in vita, ma non aveva più dovuto far fortuna, se viveva della pensione settimanale di 24 lire versatagli da Giovanni. Quanto agli altri figli, di Innocente non si avrà più notizia; Giulietta invece, andata sposa a Pozzi, lo seguirà prima a Firenze, dove il marito regge per qualche anno la filiale Ricordi, poi a Mendrisio, dove il Pozzi aprirà una propria fortunata casa editrice che rimarrà sempre in collegamento con i Ricordi di Milano. E in collegamento non solamente di produzione editoriale, poichè i Pozzi saranno sempre pronti ad accogliere presso di loro gli esuli milanesi che sfuggono in quel periodo tormentato alle rappresaglie e repressioni politiche. È quanto avverrà a Giudici e Strada, gli incisori educati in casa Ricordi, che ripareranno prima in Svizzera e poi si stabiliranno come editori in Torino. Probabilmente la villa di Blevio dei Ricordi serviva di prima tappa ai fuggitivi, verso la salvezza svizzera. Ma altre memorie sono legate alla villa di Blevio: le scampagnate organizzate da Milano, le liete comitive in festa, dove i compositori non mancano mai, le improvvisazioni spiritose, tipo quella di Rossini, che (in verità per una gita a Paderno Dugnano), scrive una *Ouverture bacchica*, per casseruole, bicchieri, piatti e bottiglie, con a solo di clarinetto (a solo pubblicato poi da Ricordi).

E con questo lieto saluto Giovanni Ricordi esce di scena.

CLAUDIO SARTORI

A cento anni dalla nascita di Puccini

Divagazioni su *Madama Butterfly*

Non cadde alla sua prima esecuzione di Milano per essere riuscito ostico il linguaggio, ai più nuovo e di un nuovo inaccettabile, con cui si esprimeva, nè per l'esotismo del luogo e dei personaggi del dramma che l'aveva originato animandosene. Neanche per le cabale, secondo che s'intendono nel gergo teatrale, ordite a suo danno. Strano, per un uomo di teatro, oramai consumato com'era Puccini, strano e quasi da non crederci, se le correzioni e le modificazioni allo spartito apportate poi dall'autore non lo provassero: l'opera cadde per gravi difetti di costruzione teatrale. Sì. Anche taluni caratteri musicali nuovi del Puccini, un suo aggiornamento, per dirla col frasario oramai comune, grammaticale e lessicale, intonato allo spirito innovatore del secolo appena iniziato, influirono certamente al disorientamento mentale e spirituale del pubblico, già pucciniano a ragion veduta e per concordanza storica, senza dubbio. Non direi neppure, o lo direi sommestamente, che tale disorientamento sia dipeso da quell'esotismo di giapponeserie sceniche inerente alla vicenda drammatica.

Questa eventuale contrarietà, o questo fatto insueto, per le sue opere, era stato accettato da qualche anno con la mascagnana *Iris*, e, del resto, quanta mai acqua esotica non era passata sotto i ponti della musica melodrammatica? Le cabale? Forse ci furono ed ebbero il loro peso. Le gelosie e i contrastanti interessi nel teatro lirico, per competizioni d'ogni genere, in alto e in basso, a destra e a sinistra, ci sono sempre stati e ci saranno. Non tutti, qui, sanno guardare con sorriso socratico dall'alto delle legittime posizioni raggiunte, o con giudiziosa modestia dal basso di quelle inferiori non potute per fatalità superare.

Insomma, proprio principalmente per la gravezza del suo difetto organico, *Madama Butterfly* ebbe le accoglienze malevoli dei suoi primi giudici milanesi.

Tanto per l'aneddotica inedita che in tempo di celebrazione centenaria può aver il suo valore e la sua piacevolezza, soltanto Toscanini aveva scorto preventivamente il pericolo della sua inevitabile caduta teatrale. Me lo confidò Rosina Storchio, che, conosciuta oramai vecchia, mi onorò della sua amicizia, chissà mai per quale ragione di

contrasto, essendo io ben lontano da meritarmi tanto da una così grande artista, per giunta, in quei giorni, già terziaria francescana.

« Sai? — mi disse con quel suo modo di attaccar discorso — Dopo la prova generale dell'opera, che io interpretavo come protagonista, salì su in casa mia Lui (quasi sempre dovendo nominare Toscanini lo indicava con quel pronome d'allusione reverenziale, talvolta con amarezza, ma correggendosi tosto con ingenuità espressioni amorevoli, che commovevano). Salì e mi investì come sapeva fare: "Ma siete matti a mandare in scena quell'opera in due atti? È troppo lunga, troppo mal sagomata. Andrete al macello" ».

Parlava in Toscanini l'uomo musicale permeato e sostanziato di teatralità e sicuramente da credere, ma forse la sua giusta intuizione s'era resa più penetrante dallo stato di risentimento nel quale, come si disse e credette, si trovava per essere rimasto escluso dalla direzione dell'opera. Cosa umana, e appunto per questa sua ragione intrinseca o accessoria che si debba dire (accennarvi è irriverente e arbitrario?) da non considerarsi come una previsione interessata. L'occhio per qualche ragione mal disposto, il peggio lo vede sempre, al contrario di quello preparato e pronto ad ogni benevolenza che, quindi, non sa vedere che roseo.

Invero, la rinnegata creatura pucciniana, portata qualche mese dopo a Brescia, opportunamente divisa in tre atti, dai due che erano, e felicemente riveduta ed assestata, vi trionfò e prese l'avvio per i suoi mondiali trionfi, che continuamente ancora si rinnovano. Non è da credere però, all'inizio, senza avversioni e deprecazioni più o meno isolate e di qualche peso. Puccini, la sua musica e il suo teatro, avevano oramai il mondo per loro; quasi tutto quello delle folle teatrali e quello più folto, anonimo, dell'uomo della strada, come si dice, che prende il suo bene musicale dove lo trova e lo fa proprio. Taluni brani melodici della *Manon*, della *Bohème* e della *Tosca* erano oramai popolari anche nelle città dove le stesse opere non si erano mai eseguite. Non ci fu la Radio, è vero, a diffonderli per le sue miracolose vie aeree, ma, impressi negli appositi rulli, venivano portati in giro in ogni luogo echeggiati dagli organi a manovella, quando non ripresi da suonatori ambulanti, un violino o clarinetto e un violoncello, a far da musica della strada e per la strada, come fu detto con un tono di spregio. Non importa, tanto bastò. L'incontro e il dialogo fra Puccini e la stragrande maggioranza del pubblico del proprio tempo era sicuramente avviato e avrebbe continuato, come ancora continua.

Ma — è da ripetere — non tutto il mondo, se non vogliamo dire il suo tempo, era con lui. Effettivamente però, rappresentava l'uomo nuovo del teatro e della musica post verdiana e wagneriana. Non si allacciava né a Verdi, né a Wagner. Fu l'esponente più cospicuo e di più decisiva importanza della Giovane scuola italiana del melodramma: il punto saliente di una reazione evolutiva. Una reazione. Una, dico, poiché l'Italia musicale, al tempo delle stesse fortune di Puccini, sognava pure e promuoveva altri rivolgimenti artistici. Già



Madama Butterfly, atto I - Bozzetto originale di Rota (1904)

infatuata di wagnerianesimo, sia pure da parte di una esigua minoranza aristocratica, indirizzata allo studio del nostro glorioso passato polifonico e sinfonico, le orecchie attese alle voci di nuovi altri rivolgimenti stranieri, considerava Puccini con sopportazione, se non sempre con disprezzo. Questa Italia era di una nuova generazione: quella che, aiutando storici e critici, il Torchi soprattutto, con la *Rivista musicale* del Bocca si dette a studi di storia e di estetica musicale, quali, in genere, anche i più grandi musicisti del passato non coltivarono affatto, e preparò e promosse così il clima culturale da cui è sorta tutta la nostra musica moderna. Forse è proprio dal tempo e dalle opere di quella generazione che il colloquio fra musicisti e pubblico non fu più vicendevolmente comprensivo e di calda animazione come un tempo.

Le avversioni alla *Butterfly*, che ho detto, irose, ingiuste sino a dar luogo ad un libello di uno dei critici più in vista e combattivi, vennero dalla parte nuova che ho detto, e si manifestarono in modo particolare a Bologna. È da ricordarlo con un accenno aneddotico assai dimostrativo. Bologna wagneriana, martucciana, del Bossi e del Torchi — i luminari, in quel tempo, del Conservatorio — si considerava come depositaria e guardia armata del più alto verbo musicale: l'élite della sua popolazione e quella, naturalmente dei suoi musicisti, maestri e studenti di Conservatorio. Col wagnerianesimo si pretendeva il « dramma musicale », il soggetto epico, eroico, filosofico, magari, in ogni modo di levatura intellettuale superiore.

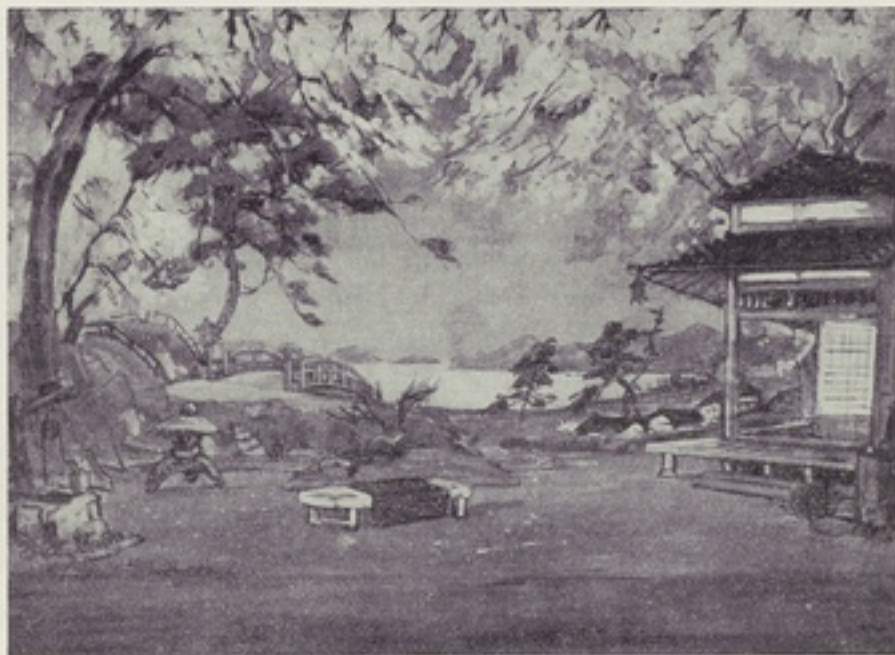
Col sinfonismo e l'attività umanistica che per esso veniva svolta a propiziare un ritorno e un rifiorire del nostro genio musicale in

quel campo, si pensava ad una musica della più severa ispirazione e del più dotto magistero.

Nel Conservatorio però non c'erano soltanto dei wagneriani e dei sinfonisti, ma anche dei pucciniani, maestri ed allievi. Questi sentivano nel canto del lucchese e nei suoi personaggi un fremito vitale che s'identificava nel sentimento artistico e umano del vivere di quel tempo; gli altri, appunto, per contrapposto, la meschinità del ristretto ambito espressivo. Questi ultimi dimenticavano che un mondo era tramontato e ne era sorto un altro, e, per tanto, che l'arte offriva quello che la vita dava, come la classica botte la quale non concede che le si spilli altro vino da quello che ha. Le due opposte correnti formarono alla «prima» bolognese della *Butterfly* due gruppi decisi a combattersi e si combatterono pro' e contro quest'opera: wagneriani e classicisti, dunque, per stare ad una classificazione approssimativa, e pucciniani l'un contro l'altro armati. Fra i primi c'era anche il sottoscritto, e trovammo subito d'arricciare il naso per l'impianto fugale dell'introduzione dell'opera, rigorosamente scolastico nelle «risposte» se non nella purezza dei contrappunti, tanto poco addicente, così ci parve, all'esotico ambiente cui voleva dar tono. Il primo atto si chiuse tra contrasti nostri e del pubblico. Io, però, ero stato preso dalla soave e calda amorosità (dovrei dire passionalità?) del duetto finale. Ne rimasi perplesso, e in questo stato d'animo ascoltai l'inizio del secondo atto sempre più sentendo qualcosa che s'insinuava in me non so con che suggestività.

All'interrogazione del baritono: «Ebbene, che fareste, *Madama Butterfly* s'ei non dovesse ritornar più mai?», quel *la* forte, secco, che colpisce direi il cuore come qualcosa che stordisce e toglie il fiato: quel *la* del timpano e degli archi, seguito da una pausa lunga, mi toccò profondamente. Ricordai un passo del monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*: «*la vide, la vide e la conobbe*» detto precipitosamente e troncato anch'esso da una pausa, cui a tratti segue: «*E restò senza... e voce... e moto*». Puccini, al colpo che ho detto, fa seguire, anch'egli a tratti, quegli accordi dei due clarinetti e del fagotto, accordi tronchi, appena soffiati, gravi: un lieve sussulto, il nulla di un ansito che avverte che il cuore ha ripreso a pulsare. Da allora non ebbi più nemmeno il più piccolo moto di avversione e di disprezzo. Sentii, intui che l'istinto teatrale e drammatico del Puccini ripeteva quello del Monteverdi: intuizione psicologica e modi espressivi si rivelavano in entrambi similari e presso a poco della stessa accentuazione artistica: certo un legame di razza li accomunava col filo evolutivo della consequenziale consanguineità. Fui con Puccini, quindi, per istinto e ho potuto scrivere e scrivo di lui apertamente come del più tipico musicista del suo tempo, del più largamente diffuso ed accettato nel mondo.

Un discorso esauriente sulla *Butterfly* potrebbe incominciare di qui, e subito contrastare e oppugnare la definizione di opera piccolo-borghese, com'è qualificata al pari di tutte le altre opere pucciniane. Ma che significa borghese, e chi lo è oggi in senso spirituale e sociale?



Madama Butterfly, atto I - Bozzetto di Tsugujū Fujita - Milano, T. alla Scala, Stagione lirica 1950-51

Inutile impiantare una discussione rigorosa. Qui basta dire che se l'arte del Puccini è piccolo-borghese, o meglio di un piccolo borghese e per piccoli borghesi, allora tutto il secolo di lui, intendo il periodo di propagazione e di dominio inoppugnabile di essa arte, è tutto piccolo-borghese. Tutte le classi sociali l'hanno accolta, e anche di lui si sono nutrite come del pane. Ha fatto breccia e fa breccia nelle persone della più varia cultura, anche dell'alta cultura. Poi, che età date alle eroine e agli eroi delle opere pucciniane, cioè in che età loro si svolgono le loro vicende, che sono esclusivamente amorose? Io dico vent'anni, o poco più su di lì, e allora come tacciare di piccolo-borghese l'amore che fiorisce e canta in quei beati anni primaverili? Cio Cio San confessa di averne quindici netti netti, ma si è sempre pensato e si pensa che è un numero giapponese proporzionato ai nostri che ho detto. È ella giapponese, per altro giusta l'impostazione ambientale esotica del suo dramma, può essere disegnata con tratti di fresca levità orientale, apparire idealizzata all'estremo del femminile poetico. Puccini, ad ogni modo, le ha conferito un'anima universale; l'ha fatta gioire e penare come penano e gioiscono d'amore tutte le giovani donne che l'amore divinamente illude e terribilmente delude in ogni tempo e luogo civile. Di più: se l'è creata secondo la sua partecipazione di uomo sensibile ai casi di lei, affascinante di dolcezza, lacrimevole pel dramma in cui precipita. Ne ha fatto la sua donna artistica, ch'è una sola è la donna

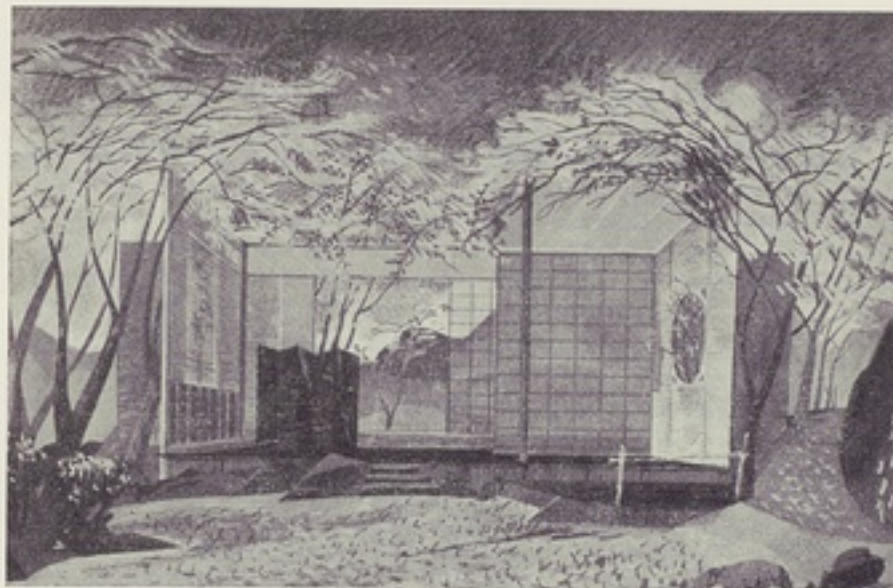
nelle opere pucciniane, in diverse sembianze, diversamente atteggiata; ma sempre abbandonata all'amore e per amore disposta al sacrificio e alla morte.

In *Butterfly*, Puccini trovò e riesprese un carattere del suo eterno femminile poetico; tipica, sì, ma come sorella a Manon, a Mimi, a Tosca e a Minnie e a Liù, che verranno poi. È più commovente di queste, perchè più fissa al suo impossibile sogno d'amore; più presa di esso, e la scossa tragica del suo risveglio non la trasporta a reazioni violente e a deprecazioni verbali enfatiche. Accetta la propria sorte col sacrificio della vita, angosciosamente, tragicamente, ma con stoico coraggio. La pagina che precede il suo suicidio è fra le più pure, le più toccanti e le più nuove della musica pucciniana.

Quelle viole che, in questo punto, cantano pianamente in discesa cromatica, su un pedale che scandisce il tempo con una sequenza di tonica e dominante regolare, da passo o da ritmo funereo, e quel reiterato, uguale si basso della tromba che le accompagna (quale altro strumento, in quella tessitura così bassa, così poco sfogata e così ardua, avrebbe potuto produrre un suono si può dire lagrimevole, proprio com'è, in *pianissimo* e *tristemente* secondo la tassativa indicazione di Puccini?): tutto questo non è arte di un grande musicista melodrammatico di genio? Raffinato, aggiornato, se vogliamo ripeterlo, che anche i musicisti delle generazioni d'oggi non dovrebbero sogguardarlo con la loro superba e presunta superiorità?



Madama Butterfly, atto I - Scena su bozzetto di P. L. Pizzi - Genova, T. Comunale, Stagione lirica 1955



Madama Butterfly, atto I - Bozzetto di Angelo M. Landi - Firenze, T. Comunale, Stagione lirica 1956

Proprio a questo punto e a tal riguardo, il discorso musicale sulla *Butterfly* andrebbe allargato ed esaurito, ma è cosa che va lasciata al futuro biografo di Puccini, non improvvisato, aneddotico e superficiale come il contrastato e rispettato ma glorioso maestro ne ha avuti tanti sinora. Qui dobbiamo restringerci all'approssimativo delle affermazioni generali. Importa dire, soprattutto, che con la *Butterfly* Puccini è in una sua nuova fioritura musicale: la prova delle molte vite che segnano l'ascesa del vero artista, il quale non ristà a battere il passo su un suo assunto programmatico ripetendosi invariabilmente, ma, pur essendo sempre se stesso, trova ogni giorno da arricchire il proprio genio col continuo arricchirsi dei mezzi d'espressione artistica.

Puccini, qui, è minuto, frammentario — si è detto — impressionista di colore, miniaturista e acquarellista in contrasto con la linearità dei pezzi a forma chiusa e con l'enfasi delle frasi di acceso scoppio romantico. Contrasto apparente, chè tutto è pucciniano d'espressione e di modi: tutto concorda sin nei minuti particolari col dramma e tutto s'addice a creare l'atmosfera che lo rende come pugno della sua inconfondibile espressività e a colorire i sogni e animare la passione della tenue farfalla giapponese. Qualunque volta ella si mostri e canti, ovunque sia, è il chimerico rapimento dell'amore primaverile che ti affascina e l'accoramento del disinganno tragico che ti appassiona: l'attrazione irresistibile di una forza artistica calamitata, la sua provata, lunga, intramontata potenza.

ALCEO TONI

Problemi di un direttore d'orchestra

Dopo la pubblicazione del mio primo articolo sul numero di febbraio 1957 di *Ricordiana* a proposito di incerte « lezioni » di passi in alcune partiture di opere celebri, pubblicazione ripetuta in lingua inglese sulla *Ricordiana* di Londra, avendo rilevato il grande interesse suscitato dalla discussione da me proposta segnatamente quella dei casi riguardanti il finale della 9ª Sinfonia, e dell'ormai famoso "corno inglese o clarinetto" del *Signor Bruschino* di Rosini, vorrei continuare il discorso oggi sulla partitura di un'altra opera di eterna grandezza, il nostro *Falstaff*. Anche di questa partitura, come da anni esisteva per alcune opere di Wagner, fu pubblicato anni or sono il fac-simile dell'autografo, una meraviglia di pubblicazione che ogni musicista dovrebbe avere nella sua biblioteca. L'esame accurato di questo autografo con il confronto analitico della partitura di studio stampata da Ricordi, è ricco di esperienze mentre suscita anche qualche dubbio. Più importante di tutti mi pare il caso del cicaluccio delle quattro comari di Windsor all'inizio della seconda scena del primo atto, subito dopo la lettera di Falstaff. Il difficilissimo quartetto vocale siamo abituati da più di mezzo secolo a sentirlo accompagnato dal gruppo degli strumentini (clarinetti e oboi) in orchestra. A me accadde anni or sono in un teatro all'estero un fatto strano e significativo. L'orchestra non era di prim'ordine, tanto che, malgrado le mie insistenti prove, non ero riuscito a far eseguire in modo corretto e accettabile il passo; però per ironia della sorte avevo a disposizione un magnifico quartetto vocale, formato da quattro tra le nostre migliori cantanti (Alice era Maria Caniglia, *Quickly* era Ebe Stignani... *tantis nominibus...*). E durante le prove al pianoforte per me era una delizia sentire il famoso "cicaluccio" uscir fuori in modo ideale; l'idea di sentirlo guastato dall'accompagnamento di un'orchestra non buona, mi era troppo dolorosa. Per disperazione decisi eroicamente di far tacere gli strumentini, domandando perdono mentalmente alla Grande Ombra di Verdi per l'audace mio gesto... Quando, alcuni anni più tardi divenni possessore del prezioso fac-simile, grande fu la mia emozione nel constatare che tutto il passo degli strumenti di legno era cancellato da un frego di penna, che non poteva verosimilmente esser attribuito che all'autore! Come interpretare tale co-

sa? È presumibile che Verdi si sia trovato durante le prove alla Scala, che precedettero la prima esecuzione del 1893, nelle condizioni analoghe alle mie, cioè che mentre il quartetto vocale era eccellente (e ne conosciamo i nomi ancor oggi) il quartetto dei legni non fosse all'altezza. Ad ogni modo mi pare pacifico che oggi un direttore d'orchestra che decida di eseguire (come io ho fatto recentemente in Inghilterra) il cicaluccio a cappella, non merita di essere accusato di infedeltà al testo. Mi sembra codesto un caso unico di "excusatio non petita" che pur essendo una "accusatio manifesta" può servire per lo meno a una utile discussione.

Nello stesso *Falstaff* ci si trova (a pag. 191 della Partitura da studio Ed. Ricordi) avanti a un caso dubbio. Siamo al momento della gelosia di Ford, al momento in cui egli con voce soffocata dalla collera canta « *Mastro Ford! dormi? Svègliati, su...* ».

Gli oboi sottolineano il passo dei violini con un *si* naturale basso (estrema nota nello strumento italiano, mentre il francese comporta il *si* bemolle, ambedue note di difficile emissione nel piano) che dura tre battute, poi c'è una battuta intera di pausa mentre il disegno negli archi va crescendo insieme con la voce e il sentimento della parola, e quindi gli oboi riprendono nel *forte*, insieme coi clarinetti, le armonie complete. Ora questa battuta di pausa costituisce un vero « vuoto d'aria » nel crescendo, vuoto che non è giustificato da niente, né da ragioni musicali, né da ragioni drammatiche; e dà un senso di pena, anche se brevissimo, dato che una battuta in 4 tempi, durante un movimento allegro dura poco; ma infine suona come un vero e proprio errore. Che cosa si può fare? Si tratta di una distrazione dell'Autore? Distrazioni del genere sono occorse a tutti, anche ai più grandi, compreso Riccardo Wagner (di cui mi occuperò in un altro articolo) oppure la pausa è intenzionale e non appar facile interpretarne il motivo? Se gli oboi — è un mio suggerimento — continuassero a suonare e crescere di intensità con un *do*, che è la nota susseguente necessaria all'armonia, per passare subito dopo all'accordo di quinta, io ritengo che l'effetto di vuoto sarebbe annullato con vantaggio sulla sonorità orchestrale, e sull'intensità drammatica della parola cantata.

Che cosa pensare poi di quel *re* bemolle nell'Allegro alla fine della seconda scena del primo atto, sulle parole di Alice « *Vo' ch'egli miàgoli* »? L'armonia generale non lo comporta affatto, che siamo decisamente in *mi* bemolle minore, dove il *re* è un vero intruso; siamo d'accordo che passa in un baleno ed è quasi impossibile percepirne l'esattezza, cosicché il senso di *mi* bemolle minore prevale comunque sulla nota cantata dal soprano; ma è proprio quella la nota pensata dall'Autore? Credo fermamente di no; l'esame del manoscritto mi dà una lieve autorizzazione oltre tutto a pensare al *mi* piuttosto che al *re*, non essendo il segno della mano, chiaro in maniera definitiva. Rimarrebbe da segnalare un altro caso dubbio, di minore importanza. A pag. 426 (ultima scena dell'ultimo atto) all'ultima battuta i violoncelli che

sono partiti con lo stesso disegno unitamente alle viole in ottava bassa coi violini e nel forte, interrompono improvvisamente di suonare. Perché? Si tratta anche qui di una comprensibile distrazione?

Questi casi che ho sottoposto all'attenzione dei lettori di *Musica d'Oggi*, e ai miei colleghi direttori d'orchestra, non sono da considerare « errori ». Posso aggiungere, sempre col massimo rispetto, che a pagina 374 il passo dell'arpa alla quinta battuta, come Verdi l'ha scritto è inesequibile? Se la mano sinistra suona il *mi* basso in ottava, come potrebbe la destra afferrare simultaneamente il *fa diesis* in chiave di basso quarto rigo, mentre deve suonare il tremolo di *si* in ottava nei sopracuti in chiave di violino? Si rimedia facilmente eliminando l'ottava bassa del *mi* nella sinistra. Problematici sono anche parecchi tra gli armonici dell'arpa in tutta la *Canzone delle fate* di Nannetta... Ma in tutta la *Tetralogia* di Wagner i passi dell'arpa praticamente inesequibili non si contano! E poiché stiamo parlando del grande capolavoro verdiano, sebbene quanto sto per dire non entri direttamente nella materia di questo scritto, non posso tacere del problema riguardante i tromboni, che oggi sono tutti a tiro e quindi impossibilitati a eseguire quasi tutti i trilli e i passi cromatici, mentre quando Verdi scriveva erano a cilindro.

Già dell'inizio del temporale che apre *Otello*, si presenta il problema della scala (non cromatica ma rapidissima) che un trombonista anche se bravissimo, col trombone a *coulisse* non eseguirà mai. Ma nel *Falstaff* le occasioni di inesequibilità sono assai più frequenti. Cito come più notevoli quella della discesa cromatica a pag. 131 (fine seconda scena del primo atto) alle parole delle quattro donne « *Poi crepa* ». Io quando ne ho la possibilità, faccio portare in orchestra da almeno uno dei suonatori di trombone una tromba bassa wagneriana, e se non basta aggiungo i corni che nella partitura originale sono lasciati in silenzio. Ma la questione del « *trillo che invade il mondo* » nel famoso soliloquio di Falstaff all'inizio della quinta scena atto terzo, è addirittura insolubile (pagina 322) se non c'è possibilità di procurarsi strumenti a cilindri.

E rimanendo in materia di ottoni, come si amalgama male il suono dell'usuale basso tuba con gli accordi dei tre tromboni! Codesti han suono metallico chiaro, il tuba è sempre cupo e un po' velato; il trombone basso dovrebbe essere il fondamento di tutta la famiglia degli ottoni; e Wagner aveva anche troppa ragione quando poneva il basso tuba a fondamento di tutto un gruppo di 4 tube tenori e baritoni, e il contrabbasso trombone a fondamento dei tre tromboni. Verdi certamente voleva un quarto trombone e non già un basso-tuba, tant'è vero che quando io ero ragazzo si sentiva ancora parlare tra suonatori di ottoni, di un cosiddetto « *trombone Verdi* ».

VITTORIO GUI

La vita musicale in Italia

Milano

La Stagione scaligera: Rossini - Thomas - Ravel - Piccinni - Puccini

Riapertura della Piccola Scala, il 12 gennaio, con un Rossini inedito o quasi per Milano: quello del *Conte Ory*. Melodramma che venne definito di gusto tipicamente francese; scritto su misura, fu detto, per il pubblico parigino e quindi troppo lontano dal nostro modo di intendere il teatro musicale. Noi non « sentiamo » gli Auber e Boïeldieu: come potremmo dunque entusiasmarci per il Rossini del 1828, che ha sostituito la sua larga risata con questo sorriso così elegante, un tantino distaccato, ricco di leggiadre venature patetiche?

Discorsetti con retroterra polemico. Che i francesi, che gli stessi Berlioz e Féty — di solito così poco teneri con Rossini — questa volta ne rimanessero affascinati, non fa meraviglia. E nemmeno sorprende che si attribuisse la finezza, il *bon ton* strumentale del *Conte Ory* all'aristocratico clima parigino. Non sorprende ma è difficile crederlo, conoscendo il tipo. La verità è che Rossini si era ormai distaccato (vogliamo dire: purtroppo?) dall'opera buffa. Dal tempo della *Cenerentola*, per oltre un decennio, melodrammi di mezzo carattere o addirittura seri, di grande impegno, avevano costituito per lui una specie di frattura. E adesso non gli riusciva più di « divertirsi con la schiettezza, la foga di un tempo: nemmeno in soggetti come questi che si sarebbero prestati al gioco,

alla farsa scoperta. D'altra parte, l'adattamento a un libretto nuovo di ben quattro pezzi della cantata celebrativa *Il Viaggio a Reims*, gli impedì forse di scrivere, com'era nella sua natura, di getto. Ne è risultato non diremo un vero squilibrio, ma indubbiamente una certa mancanza di unità. Tanto è vero che il secondo atto, uscito quasi indenne dal rimpasto, risulta musicalmente più fluido e più fuso. Un terzetto come quello finale, ad esempio, dove i voluttuosi inviti del seduttore e l'ansia, lo smarrimento delle due donne trovano un'espressione così incantata, sospesa in una atmosfera sonora di una purezza ineguagliabile, è da considerare come una delle pagine più straordinarie che Rossini abbia scritto. Nel vaghissimo disegno, dove le stesse snodature armoniche « fanno melodia », tutto si rivela perfetto, compiuto come nel Mozart degli appuntamenti supremi. Così, altro esempio, in quel portento di fantasia e di tecnica che è il concertato a quattordici voci che chiude il primo atto. Non fosse che per queste sue pagine (sono molte e basterebbero da sole a dar vita a due o tre opere) era giusto far conoscere *Il Conte Ory* al pubblico d'oggi.

Non, però, in un ambiente come quello della Piccola Scala. O almeno, non in questa forma. Troppe sonorità, a tratti, e troppa gente in scena per una sala di dimensioni, e acustica, così modeste. (A Parigi lo dettero all'Opéra, non all'Opéra-Comique: segno che si rendevano conto delle sue esigenze spettacolari). Direzione appassionata, intelligente, anche se non in tutto matura forse,

di Nino Sanzogno. Protagonista purtroppo mediocre il tenore Juan Oncina: alle prese, è vero, con molti, con troppi arcaismi preziosi. Ma una Sciutti straordinaria, in compenso, di una vocalità prodigiosa, di un senso poetico trascendente. E un contorno vivace, in cui faceva spicco la spagnola Teresa Berganza, giovane mezzosoprano di fastose risorse.

Alla Scala maggiore ritorno di *Mignon*, dopo una decina d'anni di assenza. Edizione fervida, brillante, che ha avuto i suoi punti di forza nell'orchestra di Gianandrea Gavazzeni e in Giulietta Simionato, protagonista di grande rilievo. A osservarla oggi, di lontano, questa musica scritta in un periodo che precedette di poco la *belle-époque* ci appare come un tenero, fragile compromesso tra l'antico genere *larmoyant* e, quasi, l'operetta che nei primi anni del Secondo Impero era in gestazione. Eppure, per un buon mezzo secolo il nome di Thomas fu accostato non solo a quello di Gounod e di Massenet (fin qui pazienza) ma persino a quello di Bizet: un po' troppo, veramente. Confusioni che avevano però, bisogna riconoscerlo, uno scopo comune: la difesa del sentimento in musica — e anche della *sensiblerie*, assai meno difendibile — contro gli assalti di certa dogmatica critica tedesca. (La *Mignon* è del 1868 e *Il Bello musicale* di Eduard Hanslick, cioè il codice estetico che intende estromettere dal mondo dei suoni « il vecchio fantasma dei sentimenti », porta la data del 1854).

Forse a compenso di questo Thomas sul declivio, ci siamo imbattuti, a pochi giorni di distanza in un Ravel addirittura « cresciuto ». Ci riferiamo al Ravel de *L'Enfant et les sortilèges*, collocato al centro di una serata celebrativa aperta con *L'Heure espagnole* e conclusa con *La Valse*. Dalla favola-*féerie* di Colette, infatti, un altro compositore anche eccellente — il Prokofiev di

Petia e il lupo ad esempio — avrebbe tratto pretesto per pungenti scorribande umoresche, mentre Ravel riesce a cavarne fuori uno dei saggi più irradianti della sua « musica verde » concepita come puro atto di fantasia. Qui nell'*Enfant* non si tratta solo di un tessuto orchestrale trapunto con maestria somma, ma proprio di un poetico volo che ha il suo punto di partenza nelle deliziose *Histoires naturelles* (scritte nel lontano 1906) e portato alle sue estreme, irresistibili conseguenze. Quanto all'*Heure espagnole*, se è vero che scenicamente il giochetto appare adesso un po' smontato, è anche certo che rimane saporoso il gusto ravelliano della satira ficcante, la malizia sottolineata dai timbri sottili, il vivido quadro di costume, quel brioso altalenare tra scintille sonore elegantissime e parole e atti di sapore brantómiano. Troppo insistito in una direzione unica? Può darsi, ma la sostanza musicale non è di sicuro ciò che disse al suo apparire, nel 1911, l'illustrissimo Lalo: « *Un mauvais démarquage de celle de Debussy* ». Il tempo, è proprio vero, s'incarica di dare a ciascuno il suo.

Esecuzione ammirevole, nel testo originale, con un ottimo complesso dell'Opéra-Comique guidato per l'occasione dal nostro Sanzogno. Al quale è anche toccato, giustamente, l'onore di riportare alla Piccola Scala quella finissima edizione della *Buona figliuola* del Piccini che l'anno scorso era stata molto ammirata. Piccini, non più spettacolo d'eccezione, ma immesso nella corrente viva del repertorio: ecco una specie di miracolo che dobbiamo per una parte al pubblico, cui l'educazione concertistica in questo dopoguerra ha indubbiamente giovato, e per l'altra alla tenacia ferrea di chi guida le due Scale, la maggiore e la minore.

Infine quella *Madama Butterfly* che nell'attuale edizione ha sorpreso molti che credevano di conoscerla

a memoria e non sapevano d'essere vittime di un inganno. Il fatto è che troppo spesso, in troppi teatri la *Butterfly* è stata considerata come un'opera-balocco, anzi come un'operetta da piangere ». Viceversa Puccini temeva molto qui il fragile trasognamento, il balbettio puerile suggerito dall'argomento, sicché nello spartito, denso di minuziose raccomandazioni, si trovano scarsi inviti ai sussurri dolciastri e molti energici comandi: « marcato », « deciso », « con franchezza », « poco allargando », « sostenuto e pesante », « cresce e incalza » eccetera. Insomma, dall'Allegro iniziale — quel 2/4 sottolineato con un « *ff* vigoroso » per i primi violini e rafforzato con un successivo perentorio « *ff* ruvidamente » per i secondi e le viole — fino all'Andante energico dell'epilogo, si può dire che la maggior preoccupazione di Puccini sia stata quella di non risultare un « Giacomo dai languori », così come c'era al tempo suo un « Edmondo dai languori », (nella definizione carducciana del De Amicis).

Gavazzeni ha sentito fortemente quest'esigenza e ci ha dato una *Butterfly* drammatica, bruciante, scavando nel vivo del melos pucciniano. Lo hanno assecondato con fervore la Frazzoni, che alterna frastegi superbi a scadimenti lirici improvvisi, e il tenore Raimondi, un Pinkerton di risorse vocali inattese, specie nel registro acuto. La deliziosa scenografia di Foujita, il giapponese di Parigi, ha aggiunto qui suggestione a suggestione.

EUGENIO GARA

Alla serata commemorativa di Grieg ha fatto seguito, alla Sala Ricordi, un concerto interamente dedicato a Domenico Scarlatti nel bicentenario della morte. Il programma allineava otto Sonate per clavicembalo e due inedite Cantate per voce e clavicembalo che hanno dato occasione di porre in luce la purezza interpre-

tativa del clavicembalista Bruno Canino e del mezzosoprano Maria Teresa Mandalari.

Si sono avuti in seguito *recitals* della flautista Marlaena Kessick — che coadiuvata dal pianista Antonio Beltrami ha sostenuto un programma assai vario, estendentesi dal Settecento al Novecento e del Duo vocale Fanny Colorni-Mignon Lollini, che con arte squisita ha riprodotto, giovandosi della collaborazione pianistica di Alberto Soresina, *Lieder* di Schumann, Schubert e Mendelssohn, oltre che canti popolari armonizzati dallo stesso Soresina (*Vieilles rondes enfantines* e 4 *Canti abruzzesi*).

Sul podio del Nuovo, per i Pomeriggi musicali, si sono susseguiti i maestri Herbert Albert; Franco Caracciolo (il quale, ha presentato in prima esecuzione un *Salmo funebre* del contemporaneo Gian Mario Martini); Francesco Molinari Pradelli che ha diretto la *Musica notturna* di Ghedini, e, coadiuvato dal nitido e puntuale pianista Luciano Bartolini, la *Ballata* di Fauré e *Africa*, una fantasia di Saint-Saëns; Ernesto Halffter, che ha presentato un programma dai toni vari e accesi delle musiche spagnole di Falla (tra cui 7 *Canzoni per voce e orchestra*), Felix Lavilla (4 *Canzoni basche*) e proprie (*Sonatina per orchestra e due brani vocali*), al cui successo contribuì in misura notevole la mirabile interpretazione della solista di canto Teresa Berganza.

All'Angelicum il giovanissimo e promettente Ferdinando Guarnieri si è cimentato con un impegnativo programma, spaziente da Vivaldi a Locatelli, Mozart, Ravel e Debussy. Dopo di lui, Pierre Colombo ha tra l'altro presentato la 2ª *Suite in si minore* per flauto e archi di Bach (solista Gastone Tassinari) e ha condotto al successo una novità assoluta di Viozzi, la *Ballata per orchestra*. È stato quindi il turno di Franco Gallini, che realizzava un

concerto di classica impostazione: la rossiniana sinfonia dell'Inganno felice precedeva infatti la Sinfonia in si bemolle K. 319 di Mozart e la Sinfonia in re di Cherubini. Riprendendo il comando della sua orchestra, Aladar Janes ha successivamente eseguito le *Deux mélodies hébraïques* di Ravel (solista Luisa Ciuffi-Ricagno), oltre ai brahmsiani *Salmo XIII* op. 27 e *Rapsodia* op. 53. Kurt Rapp, infine, ha svolto un programma tutto di musiche tedesche, ponendo piuttosto incautamente, accanto a Haendel, Mozart e Pfitzner, il compositore moderno Alfred Uhl.

Alla Polifonica Ambrosiana ha avuto luogo il terzo concerto dedicato all'Espressione musicale nel Medioevo. Don Giuseppe Biella ha fatto gustare una cernita di composizioni vocali e strumentali dei secoli XIII e XIV: un concerto allettante da cima a fondo al cui felice esito hanno validamente contribuito i solisti, il coro e gli strumentisti dell'Ambrosiana. Musiche polifoniche anche al Politecnico, dove per merito del sestetto vocale L. Marenzio è stato possibile ascoltare squisite composizioni madrigalistiche a cinque voci del Banchieri e a sei di Marenzio, Monteverdi e Vecchi.

Al centro culturale Pirelli, per gli Incontri coi musicisti, due concerti sono stati dedicati a Luciano Chailly e a Fiorenzo Carpi. Il pianista Armando Gatto e i Duo Caruana-Maffezoli e Ferraresi-Beltrami hanno eseguito varie composizioni del primo — tra esse 4 *Sonate tritematiche*, forma tipica dello strumentalismo del maestro ferrarese —, mentre il librettista Renato Prinzhofen, presentato da N. Castiglioni, ha brevemente parlato della *Riva delle Sirti*, la nuova opera di Chailly di cui egli è autore del testo. Del Carpi, presentato da Gino Negri, sono state riprodotte alcune musiche di scena, genere a lui particolarmente congeniale.

Roma

Concerti.

Per l'Accademia di Santa Cecilia il M° William Steinberg ha diretto all'Argentina la 4ª Sinfonia in mi bemolle maggiore, detta *Romantica*, di Anton Bruckner. In questi ultimi tempi si è scritto molto su Bruckner e sulla sua opera cui si vuol dare valore di precedenza sugli sviluppi che portarono alla moderna scuola viennese e per essa a Schoenberg. Comunque sia e a parte il valore di un mestiere compositivo e strumentativo notevolissimi resta il fatto della pesantezza di simili opere nate dalla dilatazione della forma e dell'orchestra. Le quali cose non si sa se possono avere valore di preparazione alle asciutte formule dodecafoniche; semmai queste ne sono la violenta reazione.

Sempre al teatro Argentina il Maestro Denes Marton ha diretto le note e belle *Danze di Galanta* di Zoltan Kodaly. Ne parliamo perché ci sembra che Kodaly sia stato decisamente messo in secondo piano rispetto al suo celebre conterraneo Bela Bartok. Senza volere diminuire l'alto valore di quest'ultimo, il forte carattere e la pungente originalità della sua musica, ci sembra che Kodaly meriti un posto non dietro ma al suo fianco. Lo merita per la sua natura musicale schietta e sincera, per quel suo modo di ricreare i canti della sua terra senza intellettualizzarli, per il ricco sapore della sua armonizzazione senza eccessi e per la vivacità del suo strumentale senza deliberate violenze; per quella sua musica insomma senza doppi fondi né enigmi.

All'Argentina una novità di Luciano Bettarini diretta dal M° Antal Dorati. Si tratta di una composizione in quattro brevi tempi intitolata *I Tre Mondi, Concerto per 12 violini, 12 ottoni e 12 strumenti a per-*

cussione. Se altro non ci fosse, l'organico strumentale potrebbe orientarci sul genere di musica; ma altro c'è; e cioè una lunga didascalia con la quale l'autore vuole spiegare il significato di questa sua composizione. Così: « Si trovano a sinistra, a destra e al centro questi tre mondi. I laterali sono ancora in fase di divenire... Il terzo è felicità della stasi fatta di niente ».

Tecnicamente il lavoro rivela una mano sicura di strumentatore. E talune tensioni sul filo delle note acute rendono abbastanza bene la lucidissima agonia del mondo centrale. Ma le parole sono troppe per quelle note che da sole non acquistano certo significati così profondi. Il pubblico non si è accorto del tramonto dei tre mondi e cioè della fine del pezzo e l'ha accolta in silenzio.

Per la Filarmonica Romana, concerto del pianista sedicenne Maurizio Pollini. Un ragazzo che sarebbe straordinario a notarlo solo dal punto di vista della sua ottima tecnica e della sua istintiva musicalità. Ma ciò che colpisce è che egli ha iniziato il programma con il *Preludio e Fuga in mi bemolle maggiore (St. Anna)* di G.S. Bach, seguito dalla *Sonata in do minore op. III* di Beethoven. Due opere enormi e che ci dispensano da qualsiasi critica bastando solo notare che i sedici anni di Pollini hanno retto bravamente sotto il peso di quei due colossi.

Paul Strauss, un direttore di notevolissime qualità, ha presentato, sempre nella stessa sede, due novità: *Billy the Kid*, suite del balletto di Aaron Copland e *Ballata* di Giulio Viozzi.

La suite di Copland rievoca senza crudeltà veristiche ed anzi con un che di gentilmente flabesco ed infantile un mondo violento e avventuroso. Una mano sapiente riveste di preziosità strumentali temi popolari di cow-boys, rielaborati e più spesso ricreati con suggestiva

efficacia. Se pure vi sono anche in questa composizione quegli accostamenti di stile di cui tanto si parla a proposito di Copland, il risultato è più che piacevole.

La *Ballata* di Giulio Viozzi, scritta nell'autunno del 1956, pur nel suo carattere rapsodico ha una continuità drammatica attuata attraverso una costante variazione di impulsi, che sembrano farsi luce ed affermarsi via via con crescente intensità. Dalle misteriose e translucide sonorità dell'inizio essi acquistano gradatamente un significato più intenso e più angoscioso fino a giungere al ritmo martellante del *Mosso agitato*. La veste strumentale è ricca e moderna ma mai soverchianta: tra le sue maglie così sapientemente intessute di timbri traspare un calore sensibilmente romantico. Ispirata alle *Ballate* di Bürger, questa schietta e bella pagina musicale di Viozzi si colora anche di una gentile fantasia weberiana.

Ancora all'Argentina, il M° Fernando Previtoli ha presentato una novità di Mario Zafred: la *Sinfonia breve* per archi. Nella copiosa e interessante produzione del compositore triestino, ormai affermato, queste brevi pagine si inseriscono senza eccessive pretese. Ma riconfermano ancora una volta oltre che la sapienza, la sincerità di un musicista saggiamente moderno e dedicatamente ispirato.

FERNANDO L. LUNGI

Napoli

Riconferma di un operista:
Il *Vortice* di Renzo Rossellini.

La sera dell'8 febbraio è andata in scena, sul palcoscenico del S. Carlo, l'unica « novità assoluta » della Stagione: *Il Vortice*, dramma in tre atti e cinque quadri, parole e musica di Renzo Rossellini. Ma una « quasi novità » era da considerare

anche la rappresentazione della pucciniana *Rondine*, mai più riapparsa su queste scene dopo il lieto battesimo del '18, ed ora riapplaudita con significativo calore.

La seconda opera teatrale di Rossellini è stata accolta dal pubblico del S. Carlo, ormai rotto a tutte le esperienze e tuttavia esigente, con favore uguale a quello testimoniato a suo tempo per *La Guerra*, l'opera in un atto che di qui iniziò

il suo lieto cammino. Anche *Il Vortice*, a quanto è dato immaginare, andrà lontano.

L'esecuzione napoletana, perfetta nei particolari e nel complesso, ha avuto la sua brava parte sul risultato della rappresentazione, concretatosi in almeno venti chiamate all'Autore e agli interpreti. Si dia atto di ciò, in primo luogo, al Sovrintendente Di Costanzo che, in tempi di magra, non ha lesinato i

8 febbraio 1958 TEATRO DI SAN CARLO / NAPOLI

1ª rappresentazione assoluta **IL VORTICE**. Dramma in 3 atti e 5 quadri
Parole e musica di **Renzo Rossellini**
Edizione Ricordi / Milano

Personaggi e interpreti	Anna	Clara Petrella
	Renato	Ferrando Ferrari
	La Signora Giulia	Pia Tassinari
	Mario	Piero De Palma
	L'operaio	Antonio Sacchetti
	La moglie del guardiano	Palmira Vitali Marini
	Un uomo	Giuseppe Diani
	Un altro uomo	Massimo Bison
	Un avventore	Mario Cioffi
	Un marinaio	Oswaldo Petricciolo
	La donnina allegra	Olga Costanzo
	Un vecchio	Gianni Avolanti
	Il poliziotto	Giulio Mastrangelo
	Il padrone	Giovanni Omodeo
	Primo giovane	Enzo Bianchi
	Secondo giovane	Massimo Bison
	Una donna	Anna Di Stasio
	Il piantone	Silvio Santarelli
	Altro poliziotto	Nino Valentini
	Altra donna	Laura Macario
Thommy	Leo Coleman	

Ballerini solisti **Sonia Lo Giudice**
Tony Ferrante

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Oliviero De Fabritiis

Regia di Margherita Wallmann
Bozzetti e figurini di Veniero Colasanti
e John Moore

mezzi materiali e, più generalmente parlando, la solidale assistenza di tutta l'organizzazione; subito dopo al maestro Oliviero De Fabritiis, che ha tenuto in pugno le fila musicali della rappresentazione con autorità pari all'affettuosa e convinta partecipazione, con plastica eleganza che non a caso (con allusione alla più scoperta ascendenza della partitura) qualificheremo pucciniana; infine alla regista Margherita Wallmann, che ha sollevato più in alto possibile il crudo realismo del soggetto, assumendolo in un'aura pittorica per se stessa (nei limiti, ripetiamo, delle possibilità interpretative) trasfigurante. Accanto ai due maggiori artefici del memorabile spettacolo scriveremo a lettere ben maiuscole i nomi di Clara Petrella — interprete di possibilità praticamente illimitate, interamente calata nel personaggio (Anna) per lei espresso in pienezza di vibrazione — e dei bozzettisti Veniero Colasanti e John Moore (degnamente secondati dal realizzatore e direttore dell'allestimento C. M. Cristini), ideatori di spazi scenici, o di siparietti, di intensa e drammatica suggestione.

Il cast dei cantanti era degnamente integrato, nelle parti di maggior rilievo, dal tenore Ferrando Ferrari (Renato), da Pia Tassinari (la Signora Giulia) e da Piero De Palma (Il Marinaio): tutti e tre, e ciascuno, in piena efficienza vocale, e bene stretti ai relativi personaggi. Ottimi il coro istruito da Michele Lauro e l'orchestra.

Il dramma, ricco di « situazioni » efficacemente abili, ha inizio nel perimetro di una fabbrica occupata da operai per protesta contro il Governo. La Polizia intima lo sgombero immediato della fabbrica, minacciando il ricorso alle armi se gli occupanti, capitanati da Stefano, non avranno capitolato fra un'ora. Anna, la moglie di Stefano, vorrebbe dissuadere il marito da una resistenza che giudica disperata, an-

corchè eroica nella sua giustizia. Ma è troppo tardi: la lotta divamperà improvvisa, e Stefano sarà travolto, piombando nella disperazione la giovane sposa, madre di due bambini. Questa dovrà ormai sgomberare la modesta abitazione di servizio concessale nella fabbrica, e trasferirsi nel quartiere portuale di una vicina città, inserviente in un locale notturno. Una pietosa creatura, la Signora Giulia, avrà intanto provveduto a far ricoverare in un collegio statale i due orfanelli.

Al secondo atto siamo nell'interno del locale notturno, popolato di adescatrici e in genere di figure equivoche. Irruzione infruttuosa della onnipotente Polizia (siamo evidentemente in un Paese autoritario), che lascerà la solita scia di terrore. Arriva un marinaio cante-rino che intona una canzone, e poco dopo ecco apparire Renato, vecchio amico di Stefano e segretamente innamorato di Anna, anch'egli implicato nella occupazione della fabbrica e perciò fuggiasco e braccato dalle guardie. In un drammatico colloquio con Anna, che intanto lo avrà nascosto, le confesserà il suo segreto amore. Ora tenterà un espatrio clandestino; ripromettendosi di aiutarla di lontano, in attesa di poter quanto prima ricongiungersi a lei.

Al terz'atto Anna, investita dalla fiamma di un amore insperato, sarà sul viale che mena al porto, per salutare l'amato la notte dell'imbarco. Questi farà appena in tempo a fuggire all'agguato tesogli dalla Polizia, ma la povera Anna, trovata senza documenti, sarà condotta, insieme a un nugolo di ragazze equivoche, nello squallido stanzone del Commissariato, proprio all'ora in cui avrebbe dovuto prendere il treno per l'attesissima visita mensile ai bambini in collegio. Disperata per il crudele contrattempo, tenterà una impossibile fuga: colpita a morte dall'imprudenza di una guardia, sarà trasportata nello stan-

zone, dove vaneggerà di riabbracciare i bambini, spirando poco dopo fra le braccia, finalmente pietose, delle prostitute.

La stesura del libretto, sempre pro-sastica nel senso letterale della parola, rimane intenzionalmente (e veristicamente) tale in tutte le situazioni (il dramma abbonda di « situazioni », o quanto meno, di « proposte », psicologicamente toc-canti) dell'intera opera. Con innegabile abilità e, più esplicitamente, con sicurissimo intuito delle reazioni dell'ascoltatore, Rossellini gradua gli effetti scenici e musicali, componendoli in atti (e quadri) di giustissimo taglio, di discretissima misura. Vien voglia di accreditare tali risultati, oltre che al nativo temperamento dell'Autore, alla sua lunga frequentazione e diretta esperienza del linguaggio cinematografico. Che la salvezza del teatro lirico, almeno per quanto sia attuabile nel sospirato recupero dell'interesse delle cosiddette « masse », stia per venire da quella parte? (è un interrogativo semplice e semplicistico, lo sappiamo; ma le occasioni e gli incontri hanno pure, ancorché mediamente, la loro non trascurabile importanza). La scorrevolezza, la discorsività, diciamo pure la piacevolezza della partitura di Rossellini (che non si pone problemi intellettualistici, e non ne pone all'ascoltatore), costituiscono uno dei dati positivi di essa. Non c'è una pagina, nell'intera partitura del *Vortice*, di cui si possa dire che « stoni », o strida, o sia di troppo; ce n'è più d'una estremamente funzionale, o genericamente suggestiva (un esempio: l'arrivo della Polizia nel locale notturno); qualcuna che si solleva sulla media, incidendo sulla memore sensibilità dell'ascoltatore. Una di queste — ancorché non essenziale all'azione, che tuttavia si è innestata con consumata abilità — è la Canzone del Marinaio al second'atto, esalante un delicato e nostalgico profumo.

La Rondine di Puccini

Abbiamo sopra accennato al caldissimo successo decretato dal pubblico del S. Carlo alla opportunissima ripresa della pucciniana *Rondine*, con la quale, uscendo dai comodi binari dell'abitudine, l'Ente napoletano ha voluto rendere omaggio al Musicista lucchese nel centenario della sua nascita. Considerando nel suo complesso questa partitura, non riusciamo davvero a spiegarci perché praticamente essa sia uscita dal repertorio: nel quale, a nostro avviso, ha tutti i numeri per rientrare definitivamente (ma saranno sufficienti le tre recite napoletane?).

Scrivendo per i viennesi dopo i vari Strauss (i minori e il maggiore) ed anche — perché no? — dopo Léhár, il popolare cantore di Mimi non aveva creduto (avendo tra le mani quel soggetto) di sottrarsi alla suggestione del Valzer, innalzato fin quasi al delirio sinfonico dal secondo Riccardo. Troppo signore per sottrarsi al tacito invito, troppo intelligente e troppo toscano per non abbandonare i limiti dell'innata discrezione, aveva usato di quell'elemento senza propriamente abusarne, istintivamente respingendo il barocco straussiano e inclinando piuttosto verso le eleganze raveliane (*La Rondine* doveva essere in origine un'operetta. Naturalmente non facciamo questione di « generi », ma solo ci permettiamo di ipotizzare sulle « fonti » cui l'Autore avrà potuto, istintivamente e con personalissima reazione, attingere). All'elemento « leggero », vagheggiato con tanto gusto e signorilità, non sempre felicemente si mescola, o si innesta, quello sentimentale, e meno ancora quello drammatico. Le angosce di *Magda*, la « rondine » che all'ultimo atto si sente in obbligo di abbandonare l'amante giovane, non senza essersi assicurata la ritirata presso il ricco protettore di ieri, anche se umanamente credibili, non sembrano accordarsi al to-

no generale della commedia, in prevalenza appunto « leggero », sia pure sotto il segno di una raffinata eleganza. Ma la colpa di tale squilibrio, se proprio di squilibrio si vuol parlare, ricade in buona parte, secondo noi, sul libretto, del quale non siamo propriamente entusiasti...

Concertata e diretta con affettuosa penetrazione, con scorrevole gusto e con autentico timbro da Vincenzo Bellezza, l'opera è stata cantata e « giocata » da un complesso di voci e di attori efficientissimi, da Rosanna Carteri (*Magda*), protagonista sensibilissima e vocalmente provvedutissima, a Giuseppe Gismondo (*Ruggero*), un giovane tenore dalla voce generosa e pastosa, providenzialmente impacciato nei panni del provinciale innamorato; da Ornella Rovero, vocalmente e scenicamente elegantissima nel personaggio di *Lisetta*, al suo degno « partner », il tenore Sinimberghi, e al baritono Valdengo, un *Rambaldo* di lusso; a tutti gli altri, altrettanto bravi che numerosi. Anche il coro si è disimpegnato lodevolmente, come del resto l'orchestra. Una lode apertissima e piena meritano le magnifiche, varie, fastose e festose scene di Cristini, entro le quali si è disimpegnata elegante e lieve di tocco, fluidamente logica e quasi immune dalle forzature di moda, la regia di Colosimo.

GIACOMO SAPONARO

Si è costituito in Napoli, presso il Conservatorio di Musica di S. Pietro a Maiella, un Centro di Cultura Musicale che si propone la coordinazione e la messa in valore delle varie attività comunque riferentisi alla Scuola Napoletana (non solo quella storica), attraverso revisioni, pubblicazioni, esecuzioni, mostre bibliografiche, conferenze, corsi di lezioni in lingue straniere, registrazioni di musiche.

Venezia

La stagione lirica alla Fenice

La stagione invernale del Teatro La Fenice si è svolta con un programma di interesse notevole e vario, sia cioè nel senso della esumazione (*I Due Foscari* di Verdi) che in quelli della novità per l'Italia (*Rusalka* di Dvorák) e della presentazione di capolavori la cui esecuzione non è frequente (*Don Giovanni*, *Tristano e Isotta*), al che si è aggiunto in certi casi (*Rusalka*, *Tristano e Isotta*) il contributo interpretativo di complessi stranieri; in quanto all'unica novità assoluta (*Vergili Aeneis* di G. F. Malipiero) se n'è parlato a parte nel fascicolo precedente di *Musica d'Oggi*; e non è mancato l'angolo riservato a opere o di repertorio corrente (*Tosca*) o comunque non nuove, particolarmente al pubblico veneziano (*Il Campiello* di Wolf Ferrari).

I Due Foscari con cui la stagione si è inaugurata la sera di S. Stefano, ha rivelato elementi di potente vitalità, come ormai vien da dire di quasi ogni opera verdiana riportata in luce dopo lungo oblio o quasi oblio. S'intende poi che per il pubblico veneziano, che non sentiva l'opera da lunghissimo tempo, una particolare attrattiva era costituita dallo sfondo storico ambientale, trattandosi d'una delle poche opere ove riviva la Venezia del periodo glorioso — anche se di una gloria, come si sa, offuscata da tragiche ombre, come pur si vede da questo dramma: ma tutta la storia è così fatta — e ove si senta qualcosa sia della sua drammatica vita civile che dell'incanto lagunare; e si sa, ma forse non è stato abbastanza messo in rilievo, quanto grande fosse Verdi in tal genere di rievocazioni. L'opera è stata diretta da Tullio Serafin: interpreti vocali principali Leyla Gencer (*Lucrezia*) Mirto Picchi (*Jacopo Foscari*) Gian Giacomo Guelfi (*Il Doge Foscari*) Alessandro Mad-

dalena (Jacopo Loredano); regia di Franco Enriquez, scenografia di Veniero Colasanti e John Moore.

In quanto a *Don Giovanni*, ogni volta che l'opera si rappresenta in una città italiana è quasi come si trattasse di una novità; perchè nonostante il secolo e mezzo e più di vita di questo miracolo del teatro musicale e nonostante che esso abbia fatto dal tempo della sua nascita periodiche apparizioni — ma purtroppo a periodi troppo lunghi — nei vari importanti teatri italiani, e talvolta con interpreti di prim'ordine, tuttavia non si può certo ancora dire che sia divenuto familiare al pubblico, che par che attenda sempre di doverlo riscoprire; e anche la critica — questo non soltanto in Italia — quasi ogni volta è tratta a costruirvi sopra dei problemi, come quello del «satanismo» del protagonista. Tuttavia questa volta abbiamo avuto l'impressione d'un aumentato interesse e stupore del pubblico, quasi che vadano maturando i tempi in cui simili opere abbiano a toccare i cuori di tutte le genti, e particolarmente fra noi tutti giungano a sentire quanto vi sia e quanto sublimato lo spirito del canto italiano. L'opera è stata diretta da Vittorio Gui — il quale per la prima volta nella sua lunga carriera direttoriale ha voluto affrontare tale compito da lui sentito come particolarmente delicato — e ha avuto ad interpreti vocali Orietta Moscucci (*Donna Anna*), Ilva Ligabue (*Donna Elvira*), Mariella Adani (*Zerlina*), Nicola Rossi Lemeni (*Don Giovanni*), Luigi Alva (*Don Ottavio*), Sesto Bruscantini (*Leporello*), Giorgio Tadeo (*Il Commendatore*), Leonardo Monreale (*Masetto*); regia di Frank de Quell, scenografia di Halner Hill. L'opera di Dvorák era quella che in certo senso costituiva il punto di convergenza dell'attenzione generale, in quanto che, pur essendo stata composta oltre mezzo secolo fa (ebbe la prima rappresentazione

a Praga nel 1900), era ignota alla generalità — o probabilmente totalità — degli italiani, musicisti e non musicisti, ciò che del resto crediamo si possa dire di tutto il teatro musicale boemo, salvo *La sposa venduta* di Smetana e un'opera di Janacek (*Jenufa*); questa limitazione culturale, dovuta a rapporti ancora troppo scarsi con certe nazioni pur anco europee, impedisce di integrare il giudizio sull'opera con adeguati riferimenti storici, e d'altronde un commento particolareggiato del lavoro sarebbe possibile solo in uno studio a parte: comunque si può senz'altro affermare che *Rusalka* è opera di considerevole valore, la conoscenza della quale aggiunge un valore essenziale alla visione dell'arte di Dvorák nel suo insieme; ed abbiamo ritrovato qua e là in essa quel tono di dolce nostalgica intimità che conoscevamo dalla *Sinfonia dal nuovo mondo* e che qui in *Rusalka* affiora in alcuni temi fondamentali — già contenuti sostanzialmente nella breve ma fondamentale introduzione orchestrale — e in brani vocali sparsi un po' ovunque, anche se ciò poi non di rado si altera per un certo ibridismo, per una tendenza alla sdolcinatura, per la prolissità dell'insieme dei tre atti. Vivono, in complesso, le figure dell'ondina protagonista, del principe — anche se questi due personaggi ricordino tipi un po' generici del melodramma nordico e slavo di tipo fiabesco —, della strega, dell'uomo del lago; specialmente diremmo quest'ultimo, che solo un'impostazione poco felice della prima scena fa sembrare una imitazione di Alberico alle prese con le Ondine, mentre di Alberico in realtà non ha proprio nulla, ovvero «ondino» che da cima a fondo partecipa con cuore paterno al dramma di *Rusalka* e alla fine ne piange la triste sorte con delle esclamazioni dolorose («*Bieda, bieda!*») dai toni veramente patetici.

L'esecuzione dell'opera è stata affi-

data al complesso artistico dell'Opera di Praga, ad eccezione dell'orchestra e del coro ch'eran sempre quelli della Fenice. Direttore d'orchestra Zdenek Chalabala: interpreti vocali dei ruoli principali Milada Subrtova (protagonista), Ivo Zidev (*Il Principe*), Eduard Haken (*l'Uomo del lago*). Scenografia di Joseph Svoboda e Marcel Pokorny, coreografia di Jiri Nemecek.

Alla esecuzione di *Tristano e Isotta* si è inteso dare anche un carattere commemorativo, facendo cadere la prima rappresentazione nel giorno del settantacinquesimo anniversario della morte di Wagner a Venezia (13 febbraio); alla commemorazione poi veniva un senso in certo modo più intimo, una nota di particolare legame affettivo della città con lo spirito del compositore, dal fatto che una parte di quest'opera, precisamente il secondo atto, venne composta proprio a Venezia, e Wagner stesso lasciò scritto — in una lettera a Liszt — quanto gli sia stato propizio all'ispirazione «il malinconico silenzio del Canal Grande».

Anche qui per il direttore d'orchestra, i cantanti e l'allestimento scenico, si è ricorso al complesso del più importante centro di tradizione interpretativa delle opere dell'autore, ossia, come è ben noto, il Teatro di Bayreuth: direttore d'orchestra Wolfgang Sawallisch, protagonisti vocali la soprano Birgit Nilsson e il tenore Wolfgang Windgassen, negli altri ruoli importanti Grace Hoffman (*Brangana*), Gustav Neidlinger (*Kurvenaldo*), Josef Greindl (*Re Marco*); regia e scene dei fratelli Wolfgang e Wieland Wagner.

Dalle due opere di cartellone di cui ancora resta da parlare, *Tosca* è stata diretta da Armando La Rosa Parodi e cantata nei ruoli primari da Anna de Cavalieri, Gianni Poggi, Gian Giacomo Guelfi; *Il Campiello*, diretto da Ettore Gracis, ha avuto Elena Rizzieri a interpre-

te del ruolo che si può dire di protagonista (*Gasparina*); altre voci femminili: Malatrasi, Gatta, Palombini; maschili: Andreolli, Messina, Pontiggia, Bruscantini, Maddalena. Direttore dei cori, come di consueto, Sante Zanon.

FABIO FANO

Trieste

Al Verdi, una accurata *Bohème* (5 dicembre, direttore De Fabritiis, regia Piccinato, interpreti Carteri, Zanolli, Tagliavini, Sordello, Maddalena, Muchiuti) ha ricordato il centenario pucciniano. Seguiva *Il Pipistrello* di Giovanni Strauss (14 dicembre, direttore Anton Paulik, registi Alexander Pichler e Luciano Ramo, interpreti Ballinari, Rethy, Artioli, Franzini, Scarlini, Cesari, Cortis, Dezan), primo caso triestino di inclusione di un'operetta nella stagione lirica principale. Lo esperimento è stato d'altronde felicissimo, e il lavoro stesso è stato ripreso dalla TV (8 gennaio).

Dopo un buon *Tristano e Isotta* (4 gennaio, direttore Rudolf Moralt, regia August Schneider, interpreti Helene Wert, Bernd Aldehnoff, Georgine Milin Rovich) una serata con *I Pagliacci* di Leoncavallo (direttore Rapalo, regia Lanfranchi, interpreti Zanolli, Guichandut, Savarese, Mazzini) comprendeva pure una novità per Trieste: *Carmina Burana* di Carlo Orff (direttore Rapalo, direttore del coro Fanfani, regia e coreografia di Nives Poli) che è vivamente piaciuta per la sua diretta semplicità, per l'affabilità di una musica chiara e comunicante, cui la coreografia indovinatissima di Nives Poli ha donato grazia e varietà, in una felice stilizzazione dell'ambiente medievale dei «clerici». Al dittico Leoncavallo-Orff sono seguite le quattro serate di balletto (23 gennaio) offerte dalla sperimentata compagnia di Cuevas. Ecco i balletti interpretati: *Bianco e nero*, fan-

tasia coreografica di Serge Lifar sulla musica di Lalo, *Il Cigno nero*, che è il « passo a due » del *Lago dei cigni* di Ciaikovski per la coreografia di Petipa, *La Sonnambula* di Balanchine, sulla musica di Vittorio Rieti che rifà a modo suo i principali spunti della omonima opera belliniana. E infine, *Il Prigioniero del Caucaso*, coreografia di Skibine, musica di Aran Kaciaturian desunta dal balletto *Gajaneh*.

Alla Società dei Concerti, buone serate col soprano Gloria Davy, che tra l'altro ha fatto conoscere il saporoso *Poema in forma de canciones* di Joaquin Turina, composto di cinque brani, compreso un introduttivo *Dedicator* per pianoforte solo; col giovane pianista triestino Claudio Gherbitz, interprete di una scorrevole e ben costruita *Sonata n. 3* di Dimitri Kabalevski; e infine con il Duo violino e pianoforte di Franco Gulli e Enrica Cavallo, che hanno magistralmente eseguito la *Sonata in fa minore op. 80* di Sergio Prokofiev, lavoro ragguardevole e denso di idee robuste e piacevoli.

Al C.U.M., concerti del pianista Adam Harasiewicz, vincitore di un Concorso Chopin a Varsavia, e del duo pianistico Conter, che ha presentato un programma tutto contemporaneo, con l'arduo e complesso *Concerto per due pianoforti* di Stravinski, i *Pupazzetti* di Alfredo Casella, la spiritosa *Sonata* di Francis Poulenc, e finalmente, l'allucinante *Concerto per due pianoforti e percussioni* di Bela Bartok, alla cui esecuzione hanno collaborato gli eccellenti batteristi Selmi Strari, Regolo e Cervi.

Per la stessa associazione il complesso polifonico Marenzio ha eccellentemente eseguito *La Barca di Venezia per Padova*, geniale « commedia harmonica » di Adriano Banchieri, e il complesso dei fiati dei Wiener Simphoniker ha tra l'altro presentato *Tre pezzi brevi per quartetto a fiati* di Jacques

Ibert, ben costruiti, vivi e scorrevoli.

Nuova iniziativa in campo cameristico è stata quella dei Venerdì musicali all'Auditorium, indetti dal Sindacato musicisti. Val la pena a proposito citare i nomi del violinista Olinto Barbetti, che ha eseguito pure la *Sonata per violino solo* di Paul Hindemith. Sempre di Hindemith, l'oboista Figuera, in unione col pianista Bidussi, ha suonato la *Sonata per oboe e pianoforte*. Degne pure le prove delle pianiste Scannavino e Giuliana Marchi, che hanno fatto conoscere una ispirata *Pastorale elegiaca* di Ghedini, una estrosa *Burlesca* di Montani e *Tre fantasie* di propria composizione, fresche ed efficaci. La serata più interessante del ciclo è stata offerta dalla soprano Benetti Trevisani, con una serie di liriche. Tra quelle contemporanee, l'artista ne ha cantato alcune di Sibelius, Kilpinen e Guarnieri. Hanno chiuso la serie il violinista Carlo Pacchiori e la pianista Gigliola Rizzuto.

All'U.S.I.S., in edizione registrata, è stata presentata la recente « favola madrigale » di Giancarlo Menotti: *L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora*, che ha destato vivo interesse per la vivezza della trattazione corale, che ricorda quella dei madrigali drammatici del Cinquecento. Sempre all'U.S.I.S., il critico musicale del *New York Herald Tribune*, Allen Hughes, ha svolto un esauriente quadro dell'attività musicale contemporanea negli Stati Uniti.

Al C.C.A., la pianista Mizi Brusotti ha eseguito un programma di musiche clavicembalistiche, talune inedite.

GIULIO VIOZZI

Forlì

La sera del 28 dicembre scorso nel Salone dell'Auditorium Comunale, gremito, è stata eseguita una Cantata per voce e orchestra, inedita, di Donizetti intitolata *Cerere*. Il ma-

noscritto è stato acquistato a peso insieme ad altra vecchia musica da un allievo del nostro Liceo Musicale, Flavio Angius, in una bancarella a Bologna.

La Cantata è stata composta nel 1817, quando Donizetti aveva venti anni e frequentava l'ultimo anno del Liceo Martini di Bologna. Il soggetto è il lamento di Cerere per il ratto di sua figlia Proserpina. I versi sono ampollati, secondo lo stile del tempo; la musica è tipicamente rossiniana, se si eccettua un preludetto originale — delizioso — in cui si sente l'impronta del genio in formazione. La Cantata dura intorno ai 15 minuti.

È stata presentata, illustrata e commentata dal dott. Eolo Camporesi, presidente della Società Amici dell'Arte, ed è stata interpretata dal soprano Anna Maria Vallin e da una orchestra diretta dal giovane maestro Norberto Noferini, ed accolta da molti applausi.

Alla Radio

Hypatia di Roffredo Caetani

Di Roffredo Caetani si conosceva in Italia l'opera *L'Isola del sole*, messa in scena all'Opera di Roma una ventina di anni or sono; una « novella musicale », secondo la definizione dell'autore, ambientata nel tardo Medio Evo e fatta svolgere in una immaginaria contrada del Principato di Salerno.

Imperniata su di un amore contrastato, e sotto l'aspetto musicale non disdegnante le forme chiuse e avvicinate, al prevalente fondo sentimentale, elementi folclorici e, a volte, persino grotteschi e orienteggianti, aveva indicato nel compositore romano un musicista nutrito di tradizione melodrammatica e alieno da preconcetti estetici di sorta.

Ora, questa *Hypatia*, già rappresentata a Weimar nel 1926 e dalla RAI recentemente proposta al giudizio degli ascoltatori italiani, sembra

confermare l'accennato « profilo » del musicista. Ne attesta, inoltre, l'indirizzo germanizzante della formazione culturale. Di fatto, la materia sonora — che riveste una vicenda forse lievemente astratta, tutta impregnata di spiriti filosofici — si sostanzia di stilemi di vaga impronta wagneriana e si innerva di un tessuto sinfonico e polifonico in cui non è difficile riconoscere l'ascendente del muscoloso linguaggio straussiano. Tali fattori, peraltro, si sposano ad una vocalità tersa e lineare, di stampo nettamente italiano.

Una trasmissione domenicale, interamente dedicata a Franco Alfano e messa in onda per Casa Ricordi, ha opportunamente rievocato due aspetti della fertile attività creativa del maestro partenopeo, riproponendo musiche sue di stretta ispirazione sinfonica (*2ª Sinfonia* e *Una Danza*) e di originaria destinazione teatrale (*Danza* e *Finale da Sakuntala*).

Sul III Programma, per la rubrica *Piccola antologia musicale*, un'interessante seduta è stata riservata a giovani compositori d'oggi: l'italiano Aldo Clementi, il francese Alain Weber (vincitore di un Prix de Rome e attualmente nella capitale italiana) e l'inglese Reginald Smith Brindle.

Dei tre, il Weber — presente con un *Concertino* per corno e orchestra d'archi che denota la sua spiccata tendenza verso l'intonazione lirica — ha manifestato maggiore logica costruttiva e maggiore equilibrio nella scelta dei mezzi espressivi. Agli antipodi della sua sta la concezione estetica del post-weberiano Clementi, autore di 3 *Studi* per orchestra da camera cui non si può disconoscere il gusto delle sonorità diradate e delle immagini astratte. Più circospetto e comunicativo il compositore inglese: il suo *Epitafio per Alban Berg* risulta steso con buon gusto in una inoffensiva scrittura dodecafonica spoglia di ogni

rigore dogmatico, filtrata, come appare, attraverso l'esperienza dalla-piccoliana.

Un programma scambio con la RTF ha dato occasione ai radioascoltatori italiani di riudire *Symphonie de Numance* di Barraud e di apprezzare le strumentali eleganze della

Symphonie d'archets di Françaix. Di un altro giovane compositore francese, Serge Nigg, è stato successivamente diffuso un lirico ed arioso *Concerto* per pianoforte e orchestra, composto su di un tema popolare del Périgord.

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

Stati Uniti

Vanessa di Barber al Metropolitan

Fra i tanti problemi di cui l'umanità contemporanea si compiace gratificarsi, c'è dunque anche il nuovissimo problema di un'« opera americana »?

A sentire i commenti suscitati da *Vanessa*, quattro atti di Samuel Barber su libretto di Gian Carlo Menotti, potremmo dire di sì. Il comportamento degli americani di fronte alla musica è molto complesso. Questo popolo così singolare, composto di europei che sono andati a colonizzare e ad europeizzare una terra non europea; che, a un certo punto, ha trasferito nella sua nuova sede masse di altre genti non europee (i negri), si è sempre domandato, con inquietudine, quale dovrebbe e potrebbe essere la sua musica. Mentre è inutile nascondersi che la sola musica americana a tutt'oggi valevole, la sola musica americana che distinguendosi da quella di ogni altra nazione sia riuscita a interessare ogni nazione del mondo, la sola musica americana piena di effettivo carattere, resta la musica jazzistica (ossia una musica di schietta provenienza e ideazione negra); l'intelligentia degli Stati Uniti aspira a qualcosa'altro senza saper ben figurarsi i lineamenti di una diversa alternativa. Compositori come Aaron Copland hanno pensato di rivolgersi al folklore degli indiani pellerossa, ma le loro iniziative sono state accolte da diffidenza poco meno profonda di quanta non accolse le iniziative di Gershwin e relativo *Porgy and Bess*. Qualcun altro pensò di ispirarsi ai *traditional songs* dei cercatori d'oro, *pioneers*, *cow-boys*, ecc.; ma si constatò facilmente (e lo constatammo ancor noi poche sere addietro ascoltando un concerto vocale) che quelle melodie e quei ritmi si assomigliano troppo alle melodie ed ai ritmi irlandesi. Senza volere intrometterci negli affari degli altri, noi non crediamo che la soluzione del « problema musicale » americano possa trovarsi seguendo strade sul genere di quelle accennate; ma che dipenda unicamente dal sorgere di una personalità eccezionale la quale sappia esprimere attraverso i suoni, oltre che se stessa, il fatto, concreto e innegabile, costituito dall'America così com'è. Viste le cose sotto questo punto di vista, che gli odierni compositori americani si abbandonino in massima parte a correnti europee facilmente identificabili non significa niente. Il concetto di musica come rappresentazione precisa di uno spirito razziale, ancor meno di uno spirito nazionale, ci ha lasciato sempre un poco perplessi.

Gli americani, dunque, i quali non hanno mai ammesso *Porgy and Bess* agli onori dei grandi teatri d'opera e, conseguentemente, non appaiono molto ansiosi di esser ricordati nella storia della musica come inventori del jazz, per quanto concerne il problema di un'opera americana si astengono da manifesti o discussioni programmatiche e si limitano ad accettare come americano qualsiasi melodramma composto da americani. Che un concetto simile sia da

respingere o da riguardare con disprezzo non saremo certo noi a sostenere, seguaci come siamo, in arte, del più rigido empirismo. I figli dello zio Sam aspettano con fiducia più o meno profonda che un loro connazionale venga fuori a scrivere un capolavoro, e, quando ciò fosse per accadere, si guarderebbero bene dall'andare a conteggiare, giustissimamente, le percentuali di americanismo contenute nel suddetto capolavoro.

Fatto sta che, sinora, la produzione operistica americana non ha avuto neanche il successo di stima o di compiacenza che penseremmo facile ottenere in un paese nuovo alle competizioni artistiche e fornito di un simpatico orgoglio nazionale.

Dato che il teatro in musica degli Stati Uniti è tutto concentrato nel Metropolitan di New York, è al Metropolitan che noi dobbiamo riferirci per avere un'idea della storia melodrammatica americana. Ora, la lista delle opere americane presentate in questo grande istituto risulta alquanto concisa e non registra nemmeno un esito che possa dirsi veramente felice.

Si incominciò nel 1910 con *The Pipe of desire* di Charles Converse e si continuò nel 1912 con *Mona* di Horatio Parker; nel '13 e nel '37, rispettivamente, s'ebbero *Cirano de Bergerac* e *The Man without a Country* di Walter Damrosch. Sotto l'amministrazione di Gatti Casazza, si diedero *Madeleine* di Victor Herbert, *Canterbury Pilgrims* di Reginald De Kowen e *Shanewis* di Charles Cadman, che sortì la ventura di esser ripetuta anche nella successiva stagione. Nel 1919 si registrò l'apparizione sporadica di due atti unici, *Legend* di Joseph Breil e *Tempre Dancer* di John Hugo. L'anno seguente incontriamo due opere di Deem Taylor, ossia *The King's Henchman* e *Peter Ibbetson*; poco dopo, ancor diretta da Tullio Serafin, *Emperor Jones* di Louis Gruenberg e *Merry Mount* di Howard Hanson. Il 1935 vide comparire *In a Pasha's Garden* di John Seymour; il 1937 *Caponsacchi* di Richard Hageman. Dopo le nominate opere, non ci furono più che *Amelia al ballo* di Menotti nel 1933 e, ancora di Menotti, nel '42 *The Island God* (consideriamo qui Menotti un musicista americano benchè la sua nazionalità sia quella italiana): infine, nel 1947, *The Warrior* di Bernard Roger.

Vanessa è dunque arrivata dopo che, per dieci anni, i reggitori del Metropolitan non han trovato (o non han voluto cercare), un'opera nuova di un loro compatriota che apparisse degna di accedere a quelle scene.

A questo punto, sarà bene spiegare ai nostri lettori come qui in America, nei riguardi delle « novità » musicali, esistano una indifferenza ed una diffidenza ancor maggiori di quelle esistenti in Italia. Il Metropolitan, in special modo, è il tempio delle cose consacrate e storiografate. Per questo illustre teatro, ad esempio, la presentazione di *Arabella* di Strauss ha costituito, in un passato recentissimo, una grossa avventura. Poco prima anche l'introduzione di *Andrea Chénier* era stata preceduta da un vero e proprio senso di rischio. Fuori del Metropolitan, presso gli innumerevoli enti sinfonici che s'incontrano in tutti gli Stati Uniti, le « novità » spesseggiano; ma, anche lì, la loro comparsa vien quasi espiata dall'esecuzione di musiche che, in Europa, sono state addirittura eliminate per il loro abuso e per la loro mediocrità. Così stando le cose, noi non siamo ben certi che i dirigenti del Metropolitan avrebbero affrontato l'azzardo di dare *Vanessa* senza l'intervento di un mecenate che offri i diversi milioni necessari alla messa in scena. Anche un fatto del genere (lodevolissimo ed esemplare, secondo la nostra opinione) dimostra quanta differenza di abitudini, di costumi, di norme e

di impostazioni concettuali separi il mondo teatrale americano da quello italiano.

Vanessa affrontò dunque il giudizio del pubblico e della critica la sera del 15 gennaio u.s. e risultò vittoriosa dell'uno e dell'altra. Taluno scrisse che « dai giorni del miglior Strauss » non s'era più creato un melodramma tanto importante; qualche altro, in evidente contraddizione col primo, aggiunse che *Vanessa* era paragonabile a *Wozzeck*: in genere si notò una soddisfazione diffusa dovunque e si sottolineò che l'America, finalmente, poteva mettere anche lei in linea un'opera lirica di carattere universale.

Noi non conosciamo le opere di autori statunitensi precedentemente rappresentate al Metropolitan o altrove: quindi non possiamo dir nulla circa uno stato d'animo che ha tutta l'aria di esplicitarsi con un raffronto fra l'oggi e l'ieri. Conosciamo però alcune musiche di Samuel Barber composte prima di *Vanessa* e dobbiamo dire che anche noi restammo sorpresi nel rilevare la decisa metamorfosi compiuta dal quarantenne maestro. A parte quell'*Andante per archi* che si suona anche dalle orchestre italiane e che è poco più di una pagina d'album, la *Sonata per pianoforte* e una *Sinfonia* denotavano in Barber orientamenti marcati verso il politonalismo e il contrappuntismo a incontri e scontri duri; un atteggiamento intermedio fra Hindemith e Bartok. *Vanessa* incomincia anch'essa con una di quelle catastrofi strumentali che ormai non fanno più paura a nessuno: ma poi, tranne il costante attaccamento all'uso delle imitazioni, delle risposte canoniche, ecc. (che restano pure fra le sigle di certi stili modernissimi), tutto si convoglia verso un impasto di Puccini, di Strauss (Strauss di Cavaliere, specialmente, negli episodi pittoreschi) di Ciaikovski e dell'inevitabile Prokofiev. Lo sforzo di « chercher le motif » (come diceva Georges Bizet) è evidentissimo; non meno che lo sforzo di far cantare i personaggi secondo i tipi vocalistici del verismo e del wagnerismo, cioè a dire con equanime distribuzione di legati melodici e di impennate sulle note acute; di « recitativo alla parola » e di ariosi concepiti in relazione armonica con il tessuto orchestrale. Il qual tessuto orchestrale cerca, a sua volta, di costruirsi lodevolmente, o seguendo le strade della « variazione tematica », ora tendendo verso la delineazione di pezzi chiusi. Se le nostre impressioni son giuste i primi caratteri di *Vanessa* sono l'ecletticità, l'impurità e disuguaglianza stilistiche. Ora, proprio per questo, ci sembra errato ogni paragone con *Wozzeck*, il quale potrà piacere o non piacere, ma indubbiamente possiede una grande unità di linguaggio, di orientamenti estetici e di concezioni architettoniche. La stessa situazione un poco babelica si riscontra anche nella tavolozza armonica, che non ha, tanto per citare due esempi, nè i chiarismi costanti dei *Dialoghi delle Carmelitane*, nè i toni oscuri e volumetrici, quasi inderogabili, dell'*Angelo di fuoco*. Si direbbe Samuel Barber un passivo, che procede per analogismi e che, a seconda dei ricordi deitati in lui dalle varie situazioni sceniche, sceglie il modo di armonia e, non di rado, il modo orchestrale. A questo proposito bisogna pur aggiungere che la vicenda immaginata da Gian Carlo Menotti, pur avendo indubbe qualità di buon mestiere teatrale, è piena di richiami e di collegamenti. Quella *Vanessa* che, ormai maturata, si fa amante volitiva e autorevole, quasi per compensare i complessi d'inferiorità patiti da giovane, e ruba l'uomo alla fragile, debole nipote, specchio riprodotto della fanciulla che lei fu in passato: quella *Vanessa* assomiglia molto a troppe donne di Cecov e Andreiev. Così come Erika, la nipote, nel quadro in cui sembra star per morire in conseguenza di una gravidanza illegittima, finisce con l'assomigliare addirittura alla Melisande di Maeterlinck - Debussy; mentre il caro vecchio dottore, stretto amico della famiglia baronale cui *Vanessa*

ed Erika appartengono, quando ha bevuto poche coppe di champagne si comporta in modo identico a quello dei più celebri ubriachi di Mussorgski, Borodin e compagni.

Con tutto questo, noi non vogliamo togliere a Samuel Barber il merito di aver composto un'opera dignitosissima e di averla scritta con evidente senso della grammatica, della sintassi e, come si diceva un tempo, della retorica.

Anzi, noi troviamo che, in molti luoghi, è stato proprio lui a ravvivare le stasi dell'azione scenica. Ma crediamo che, in Europa, opere come *Vanessa* ne vengano in luce ogni anno a decine, mentre altre decine vengono messe in carta dai relativi autori e rimangono poi chiuse nei cassetti. Comunque, Samuel Barber ha avuto la fortuna di vedersi accaparrato il suo lavoro, per la prossima stagione di Salzburg, prima ancora che fosse conosciuto l'esito di New York. Si avrà così modo di avere altri giudizi. Chiudiamo col dire che la messa in scena e l'esecuzione di *Vanessa* fanno molto onore al Teatro Metropolitan. I bozzetti di Ceal Beaton, la coreografia di Zachary Solov, la regia di Gian Carlo Menotti sono apparsi come il risultato di seri studi, di molto innato buon gusto e di felice intuizione teatrale. Eleanor Steber nella parte della protagonista, Rosalind Elias in quella di Erika, il tenore Nicolai Gedda come amante delle due, e Giorgio Tozzi come « vecchio dottore », hanno cantato con grande sicurezza, taluno con bel timbro vocale, ed hanno agito con signorile spigliatezza. La concertazione e la direzione orchestrale, affidate ad un artista come Dimitri Mitropoulos, non potevano se non risultare piene di fuoco interiore e di splendide coloriture timbriche.

GIULIO CONFALONIERI

Austria

L'inizio della stagione musicale

La Stagione musicale a Vienna, incomincia particolarmente presto. Tutta la città si ridesta, si può dire, a suon di musica. I parchi fioriscono ancora intorno ai monumenti imperiali quando, il primo di settembre, l'Opera di Stato riapre i suoi portali. Questo evento, pur non essendo sottolineato con alcuno sfarzo che ricordi le serate di gala alla Scala, segna la ripresa di tutte le attività culturali e non solo musicali della città: qualche giorno più tardi si riaprono infatti a mo' di eco e quasi in coro i portali della Università e dei licei, del Konzerthaus e del Musikverein, del tradizionale Burgtheater e del barocco

Josephstädtertheater, della Volksooper — quest'anno in veste nuova per andare di pari passo col suo cartellone, che offre ormai accanto alle classiche operette viennesi i musicals di marca americana — e del teatrino di corte, cofanetto prezioso tappezzato di antichi gobelins, il Redoutensaal, riservato a Mozart. Sembra quasi che la città voglia rifarsi dei due lunghi mesi di sonno estivo, mesi in cui i Viennesi si danno al turismo costringendo i turisti stranieri ad affollare la festosa Salisburgo per sentir della musica. Vienna in luglio e agosto, a parte alcuni buoni concerti da camera tenuti nei suoi bei palazzi barocchi, si riposa. E ne ha ben donde. Per dieci mesi consecutivi all'anno l'Opera di Stato offre uno spettacolo ogni sera e così pure le sale da concerto e gli altri teatri. La vita mu-

sicale è qui estesa su una scala quanto mai vasta. I prezzi moderatissimi, le facilitazioni di abbonamento, gli ottimi programmi della Jeunesse Musicale favoriscono l'afflusso del gran pubblico, sicché parlando di intenditori non si può sottintendere in tal caso una élite. A voler ricordare gli avvenimenti musicali più salienti dello scorso autunno, una selezione si impone.

Opere e balletti

L'Opera ha continuato a seguire l'indirizzo preso la stagione scorsa, da quando cioè Herbert von Karajan ne è divenuto direttore artistico, offrendo al pubblico entusiasta opere italiane con artisti della Scala. Dopo un apprezzato *Falstaff* (E. Schwarzkopf, G. Simionato, A. Moffo, A. Canali, T. Gobbi, R. Parnal, M. Petri, L. Alva: direttore Karajan, scene di Bartolini-Salimbeni), eredità di Salisburgo, l'avvenimento principale è stato una *Madama Butterfly* la cui nuova messa in scena (Tsugouhara Fougita) e la scelta di due grandi artisti quali Sena Jurinac e Dimitri Mitropoulos ne fecero uno spettacolo di indimenticabile maestria. Il grande direttore seppe trarre da una partitura così nota sensazioni nuove. Sena Jurinac cantò con drammatico slancio il commovente destino di Cio Cio San, pur conservando al personaggio tutta la fragile grazia che gli è propria. Suzuki, Hilde Rössel-Majdan, promettente giovane voce, e gli italiani Rolando Parnal, Giuseppe Zampieri (già apprezzato come *Florestano* a Salisburgo) e Renato Ercolani, meritano vivi applausi.

Interessante la ripresa della *Carmen* in francese sotto la direzione di Herbert von Karajan, che è un sostenitore delle esecuzioni in lingua originale, e Nicola Filacuridi come Don José. Il pubblico viennese apprezzò molto le sue doti sce-

niche come pure quelle vocali. Jean Madeira fu la focosa interprete del personaggio femminile e Hilde Guden una limpida e perfetta Micaela. Molto discussa fu invece la nuova edizione (Otto Maag e Hans Haug) dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach (messa in scena di R. Kautzky, regia di A. Rott). Pubblico e stampa riconobbero tuttavia i meriti dei cantanti, che offrirono interessanti varianti dei personaggi in doppia esecuzione. La direzione musicale dell'opera fu affidata ad un direttore italiano, che non l'aveva mai diretta in precedenza, Antonino Votto. Egli sottolineò le parti liriche dell'opera, che meglio si addicevano al suo temperamento meridionale.

Il mese di novembre fece coincidere una tournée di concerti di Herbert von Karajan in Giappone con una stagione internazionale di balletto.

Una novità di Einem

Il Corpo di ballo dell'Opera di Vienna portò accanto ad un classico secondo atto del *Lago dei cigni*, la prima mondiale di un balletto di Gottfried von Einem (16 novembre 1957), *Medusa*, su libretto dell'americano Gale Hoffmann, che si lasciò ispirare dal famoso Cellini di Piazza della Signoria a Firenze ad una nuova interpretazione del mito della Gorgona. Mentre le sorelle godono a pietrificare i viandanti col loro sguardo, Medusa, l'unica mortale delle tre, nasconde sotto la sua indifferenza di sfinge una disperata ansia d'amore più che di piacere. Spera di avvincere il naufrago cieco che sfugge però al contatto delle serpi sul suo capo, ed infine il guerriero Perseo, il cui solo scopo è di ucciderla. La musica di Einem, come sempre colta e senz'altro «bella», qui più melodica che ritmica, esprime il dramma assai moderno di una volontà d'amore misconosciuta e uccisa dalla diffidenza.

Il balletto è tutto un inno allo stile neoclassico, sia per i costumi sia per la coreografia, con un gran cielo limpido ed indifferente, un vero cielo da mitologia greca, e rupi contorte in primo piano ad assecondare le convulsioni di Medusa, che odia se stessa perchè non può amare. La giovanissima Christl Zimmerl fu una rivelazione.

Pure *Il Mandarin* meraviglioso, un Bela Bartok nuovo per l'Austria, ebbe grande successo (direttore M. Gielen). La coreografia di tutti e tre i balletti era di Erika Hanka, le scene di Georges Wakhevitch.

Il Grand Ballet du Marquis de Cuevas portò a Vienna una ottima troupe ed una coreografia raffinata e regale (Serge Lifar) che molto piacque, anche se l'adattamento a balletto di una *Patetica* (Ciaikovski), di musiche di Bach, Scarlatti e Verdi non trovarono consenso unanime. Antonio ed il balletto spagnolo impressionarono per la novità e vivacità del programma: una superba coreografia dell'*Amore stregone* di Falla, alcune Sonate del '700 ad illustrare la storia di Spagna, e tutte le danze folcloristiche, dal *flamenco* al *zapateado*.

L'attività sinfonica

Dopo la prima Conferenza Atomica Internazionale che occupò per due mesi le sale del Konzerthaus, ed anche durante quest'ultima al Musikverein, i più noti direttori d'orchestra si alternarono a dirigere le due orchestre viennesi, la Filarmonica e la Sinfonica.

Mitropoulos diresse la 6ª Sinfonia di Gustav Mahler e la Sinfonia della Riforma di Mendelssohn, avvenimento di una creatività e vastità spirituale grandiose. Karajan diresse di nuovo dopo molti anni la Sinfonia del nuovo mondo di Dvorak ed un Concerto per pianoforte ed orchestra di Gottfried von Einem; tutto il fascino magnetico della sua

personalità meravigliosa si rivelò sia nella parte contemporanea, sia in quella romantica del programma. Carlo Maria Giulini giunse a comunicarci con una *Patetica* di Ciaikovski molto « Sturm und Drang », la sua nota di slancio e vitalità giovanile. Una impressionazione quasi di museo destò la Royal Philharmonic Orchestra sotto la direzione del suo fondatore, Sir Thomas Beecham, uno stilista di pretta marca vittoriana, per cui la musica si fa « bon ton », si impreziosisce fino a divenire divertimento nel senso inutile della parola. E ciò sia detto in particolare della rielaborazione di *Love in Bath* (Haendel) a cura di Beecham stesso.

A distanza di pochi giorni si poté sentire la *Settima* di Schubert diretta da Josef Krips con i « Sinfonici » e da Knappertsbusch con i « Filarmonici »: un interessante raffronto. Krips ha pure inaugurato le celebrazioni per il Centenario del Singverein degli Amici della Musica con la *Creazione* di Haydn (I. Seefried, J. Patzak, G. Frick e W. Berry come solisti, e un coro meraviglioso). Pure in occasione del Centenario del Coro del Singverein fu eseguita il 3 dicembre la prima mondiale di un oratorio del compositore austriaco Alfred Uhl, dedicato appunto al Singverein e da questo cantato: *Gilgamesch*, su testi degli antichi Sumeri, rielaborati da Andreas Liess.

La musica fu composta in due anni (1954-56) ben otto volte! Essa ci dà una traduzione sincera, dotata di grande tensione drammatica e di marcati contrasti, dell'antica polarità tra divino e demoniaco e dell'atavica angoscia dinanzi alla morte. Se si volesse fare un nome che lo inquadrò nella cerchia dei compositori contemporanei, quello di Hindemith sarebbe ancora il più vicino. Dirigevo Michael Gielen. Due serate brillanti e perfette offri l'esecuzione completa dell'*Estro*

armonico di Vivaldi a cura dei Virtuosi di Roma, diretti da Renato Fasano. Tra i concerti di musica da camera, particolarmente interessante quello del Trio di Trieste che confermò ancora una volta, con un programma che andava da Beethoven a Ravel e Schubert, l'eccellenza degli artisti che lo compongono.

MONCECON

Il Padiglione Austriaco dell'Esposizione Universale di Bruxelles sarà dotato di una Accademia Musicale Internazionale, destinata ad insegnare ai musicisti stranieri lo stile della musica austriaca (Mozart, Haydn, Brahms, Schubert, Beethoven, Bruckner, Mahler, ecc.) e comprendente corsi per pianoforte, musica da camera, violino, interpretazione operistica, canto, corno e strumenti a fiato, direzione d'orchestra, clavicembalo, oltre ad un corso dedicato alla scuola dodecafonica viennese (Schönberg, Berg e Webern). Essi saranno tenuti da studiosi ed accademici di Vienna e Salisburgo, fra cui Isolde Ahlgrimm, Elisabeth Höngen, Ferdinand Grossman e Bernhard Paumgartner. I corsi dureranno 21 giorni. Lingue ufficiali: inglese, francese, tedesco.

Il 28 settembre scorso è morto il Consigliere ministeriale Ernst Marboe, capo dei teatri dello Stato a Vienna. Alla sua intensa e geniale attività si devono la riapertura dell'Opera e del Burgtheater, l'avvento di von Karajan all'Opera di Vienna ed alla Direzione artistica del Festival di Salisburgo, ed i contatti culturali con l'estero, in particolare con gli Stati Uniti. Egli favorì la diffusione della cultura musicale austriaca oltre i confini del suo paese e fu il primo « diplomatico della cultura » in Austria. La sua carica è tuttora vacante, data la difficoltà di trovare una persona all'altezza del compito.

Ha festeggiato il 70° compleanno il Prof. Dr. Bernhard Paumgartner, presidente del Mozarteum di Salisburgo, fondatore della Camerata Accademica, insigne studioso di Mozart, dal '45 membro del Curatorium per il Festival di Salisburgo, compositore (*La grotta di Salamanca*, 1923; *Rossini a Napoli*, 1930) e direttore d'orchestra, una delle maggiori personalità del mondo culturale contemporaneo.

Germania occidentale

I Fidanzati di San Domingo, opera radiofonica di Winfrid Zilling

Lo stesso giorno in cui veniva ufficialmente conferito a Winfrid Zilling il premio cinematografico della Repubblica Federale per la sua ultima musica per il film *Jonas*, il compositore, che è stato allievo di Arnold Schönberg, dirige ad Amburgo la prima esecuzione da concerto della sua opera radiofonica *Die Verlobung von St. Domingo* (I fidanzati di San Domingo) dalla novella omonima di Heinrich Kleist, che il musicista stesso ha adattato e abbreviato, provvedendola di dialoghi in sostituzione del discorso indiretto dell'originale. Si tratta di una rivolta di negri ad Haiti al tempo della Rivoluzione francese con una relazione amorosa tra una negra e un bianco che si conclude tragicamente. La drammaticità della azione e l'alternarsi di palpitanti dialoghi con la narrazione a carattere epico rende il libretto assai adatto ad un'opera radiofonica. L'opera è strumentata per 12 archi, 12 fiati e 12 strumenti a percussione, ed ha lo scopo di far intendere simbolicamente i due elementi su cui si basa la trama: la lotta tra il bianco e il negro. Il compositore contrappone in tal modo a una serie dodecafonica, che contiene con evi-

denza citazioni di canti rivoluzionari, un'altra serie ritmica e aggressiva originaria del folclore hawaiano, intonata su tamburi negri. Nell'opera si susseguono scene epiche parlate e arie, in cui lo Zillig, da esperto compositore di musica per commedie radiofoniche, sa inserire un interessante sfondo sonoro.

La parte del dicatore era stata affidata a Bernhard Minetti e i cantanti erano Marie von Ilosvay, Toni Blankenheim, Helga Pilarczyk e Kurt Rusche della Volksoper di Amburgo, e Arnold von Mill di Bayreuth. Tutto il contenuto drammatico dell'opera culmina in questa affermazione: «Le barriere tra il bianco e il negro sono erette soltanto dalla incomprendenza tra gli uomini».

La piccola città di F. X. Lehner a Norimberga

Il programma della Settimana del teatro contemporaneo a Norimberga segue una sua via ben definita, ed è stata inaugurata con *Die kleine Stadt* (La piccola città), commedia musicale di Franz Xaver Lehner. Il libretto è tratto da un romanzo di Heinrich Mann: la ricchezza di immagini è dovuta alla descrizione di una troupe d'opera ambulante, che infonde alla piccola città un'appassionata gioia di vivere, — un buon punto di partenza per la musica colorita e scorrevole del Lehner, che fluisce con una freschezza tutta meridionale, anche se il compositore non ha saputo evitare una certa disuguaglianza stilistica. Le scene variopinte e spiritose di Frank Schulte ben rispecchiano la vita delle piccole città italiane di provincia, e così pure la regia di Horst Reday. Quanto al nuovo direttore stabile della città, Erich Riede, già scolaro di Toscanini, egli ha guidato i cantanti (R. Lieha, A. Stein, K. Mikorey) con un sanguigno temperamento teatrale.

Novità sinfoniche di H. Reutter e di P. Boulez

A Wiesbaden il direttore della Hochschule di Stoccarda Hermann Reutter ha assistito alla prima esecuzione della sua *Processione*: è un dialogo per cello e orchestra che si rifà a una processione spagnola del Venerdì Santo ed è dedicato al celebre violoncellista Gaspar Cassadó, che ha anche sostenuto la parte solistica in questa prima esecuzione diretta da Karl Maria Zwissler. Intorno a un *Crucifixus* centrale si dispongono due Intermezzi sciolti e dialoganti oltre a un Preludio e a un Inno. L'autore introduce gustosi elementi spagnoli, con ritmi sincopati che ricordano le nacchere, ed imita anche il monotono corteo della processione con un'oscura scrittura dei fiati. La *Processione* ha ottenuto un buon successo di pubblico. Vasta è stata nella Germania occidentale l'eco risvegliata dalla prima esecuzione assoluta di *Le Visage nuptial* di Pierre Boulez, per orchestra da camera e due voci, che ha avuto luogo alla radio di Colonia sotto la direzione dell'autore; vi si possono distinguere influssi del *Pierrot lunaire* di Schönberg, della vocalità di Messiaen e qualche parte si basa addirittura sul sistema per quarti di tono.

G. SCHWEITZER

Il 9 dicembre è morto Fred Hamel, noto musicologo, direttore del dipartimento musicale alla radio di Amburgo e della rivista *Musica*.

Due orchestre stanno festeggiando il cinquantesimo anniversario: l'orchestra comunale di Bonn, che è attualmente sotto la direzione di Volker Wangerheim e comprende 58 elementi, e l'orchestra comunale di Hagen, già diretta per parecchi anni da Hans Weissbach, e che oggi ha posto i suoi 52 elementi sotto la direzione di Berthold Lehmann.

La Folkwangschule di Essen, ha fondato una Società degli Amici e dei Sostenitori della Scuola.

Il Südwestfunk ha bandito un concorso di composizioni per nuova musica religiosa, per il quale sono in palio due premi per un totale di

800 marchi (120.000 lire).

Wolfgang Sawallisch, il giovane e già ben noto direttore d'orchestra di Aquisgrana, abbandonerà l'attività stabile per dirigere a Londra, a Edimburgo, alla Scala di Milano e in America.

Notizie in breve

Il Festival dei due mondi

* Nel corso di una conferenza stampa, tenuta a New York il 7 gennaio u.s., Gian Carlo Menotti ha delineato il contenuto della prima edizione del Festival dei due Mondi: il progetto da lui a lungo perfezionato che si attuerà a Spoleto dal 5 al 29 giugno 1958. Quale promotore e presidente della Festival Foundation Inc. il M^o Menotti ha illustrato i caratteri originali di questa iniziativa non commerciale, la quale si distingue dalle altre congeneri per essere stata concepita come il portato d'incontro tra esponenti delle nuove generazioni artistiche d'Europa e d'America. Divisa in quattro sezioni, quanti sono i campi che include, essa vede a capo della sezione musica il ventisettenne Maestro Thomas Schippers, affermatosi tra i migliori direttori d'orchestra apparsi in questi ultimi anni sul podio del Metropolitan Opera e delle maggiori orchestre statunitensi. La sezione teatro ha quale direttore il regista José Quintero, già largamente apprezzato per la sua direzione del Circle-in-the-Square Theatre di New York; la sezione danza è stata affidata a John Butler, l'efficace coreografo del newyorkese City Center Th.; mentre la sezione arti figurative è diretta da un italiano: il dott. Giovanni Urbani, critico e storico d'arte assai stimato anche per la sua attività all'Istituto del Restauro in Roma. L'inaugurazione avverrà con il *Macbeth* di Verdi. Diretto da Thomas Schippers ed eseguito da un com-

plesso internazionale di giovani cantanti prevalentemente americani e italiani, il melodramma verdiano si avvarrà della regia e dell'allestimento scenico di Luchino Visconti, il quale, durante quest'anno, soltanto per quest'occasione tornerà in Italia alla regia lirica. Stati Uniti, Italia e Francia parteciperanno al settore prosa. Quintero, che conta tra le sue migliori riuscite la regia di *Long Day's Journey Into Night* di Eugene O' Neill, ha assicurato al Festival la prima mondiale di un'altra produzione postuma dell'illustre drammaturgo americano: *Hughie*, l'ultima portata a termine prima di morire. Trattandosi di un atto unico, verrà accompagnato da due altre novità in un atto di due commediografi viventi degli Stati Uniti, sempre con la regia del Quintero.

Da Parigi il regista Raymond Rouleau porterà una compagnia di giovani attori francesi per allestire *L'Arlesienne*: il capolavoro di Alphonse Daudet che verrà presentato con le musiche di scena scritte da Bizet per la « prima » del 1872 e oggi conosciute unicamente attraverso le suites da concerto. Sono in corso trattative con una delle migliori compagnie italiane.

La parte musicale oltre al *Macbeth*, includerà uno spettacolo di novità costituito da due opere in un atto di due giovani compositori, l'uno americano, l'altro italiano. In più si avranno concerti di nuovi cantanti e strumentisti.

Nel campo del balletto Jerome Robbins sta preparando la coreografia di uno spettacolo di particolare rilievo; vi figureranno due lavori americani di prima esecuzione e una nuova edizione coreografica delle *Noes* di Stravinski. A sua volta John Butler, che curerà la parte coreografica sia del *Macbeth* che dell'*Arlesienne*, allestirà uno spettacolo di balletti da camera.

Parallelamente agli spettacoli e ai concerti, si terranno in giugno a Spoleto diverse mostre figurative.

Quanto infine alla scelta di Spoleto quale sede del Festival, il M^o Menotti ha voluto lumeggiare nuovamente le ragioni d'ordine vario che l'hanno motivata. E le ha indicate innanzitutto nel fascino sia artistico sia naturale del luogo, nell'altitudine che ne garantisce la freschezza del clima durante il giugno, nella facilità con cui vi si accede da Roma, Firenze, Perugia, nonostante che le grandi correnti di viaggi non abbiano ancora scoperta la silente cittadina umbra. Ma ragione non secondaria di tale scelta è stata anche la presenza di due ottimi teatri: una sala ottocentesca per l'opera lirica capace di circa 1.000 posti a sedere e un delizioso piccolo teatro di più antica origine appositamente ripristinato.

A riprova dell'importanza assunta dal Festival dei Due Mondi, il Maestro Menotti ha inoltre segnalato che due spettacoli si realizzeranno sotto il patrocinio di due grandi enti: la Società Montecatini per il *Macbeth* e la Catherwood Foundation di Filadelfia per lo spettacolo di balletti diretto da Jerome Robbins.

* Il Maestro Orazio Fiume è stato recentemente ricevuto al Quirinale dal Presidente della Repubblica, on. Gronchi, il quale si è compiaciuto vivamente con lui per la brillante affermazione al Grand Prix International Reine Elisabeth de Belgique nel quale la sua *Suite per or-*

chestra si è aggiudicato il primo premio.

* A San Francisco e a Berkeley di California è stato eseguito il 2 e 3 novembre 1957 il nuovissimo *Concerto* per violino ed orchestra del giovane compositore fiorentino Bruno Bartolozzi. È stato diretto da Piero Bellugi ed interprete solista è stato Nathan Rubin. Unanime è risultato il consenso del pubblico e della critica.

* A Liegi, il Concorso Internazionale di liuteria, svoltosi nello scorso settembre e vinto da Pierre Gaggini (Nizza), ha segnato una brillante affermazione della rappresentanza italiana che si è aggiudicata il 2°, 3°, 4° e 5° premio, oltre ad altri attestati e riconoscimenti di vario genere. Il 2° e il 3° premio sono stati assegnati a Giuseppe Lucci di Roma, il 4° a Ferdinando Garimberti di Milano il 5° a Cesto Rocchi di Reggio Emilia.

* A Parigi, le Editions Ventadour annunciano imminente la pubblicazione d'una collana dedicata ai musicisti contemporanei d'ogni nazionalità e tendenza. Ogni monografia offrirà al lettore un breve excursus biografico del musicista, presentandone l'opera e la personalità. I primi volumi di questa collana, intitolata *Paroles sans musique*, saranno consacrati a Olivier Messiaen, Maurice Thiriet e Marcel Delannoy; i numeri successivi a Ibert, Jolivet, Auric e Menotti. Il programma editoriale proseguirà quindi molto probabilmente con i nomi di Landowski, Poulenc, Boulez, Britten, Dallapiccola, Dutilleul, Lesur, Barraud, Milhaud, Sauguet, Schmitt, Stravinski, Villa Lobos, Loucheur, Françaix.

* A Buenos Aires, l'Associazione dei critici musicali argentini ha comunicato l'assegnazione delle seguenti menzioni particolari, relative

al 1956; a Juan José Castro, per la sua opera *Bodas de Sangre* (migliore lavoro nell'anno di un compositore argentino), a Ernest Bloch, per il suo *Concerto* per violino e orchestra (il migliore lavoro di un compositore straniero); al Quartetto di archi della Associazione Wagneriana di Buenos Aires (il migliore complesso argentino); al Quartetto di Budapest (il migliore complesso straniero); a Juan José Castro, (il migliore direttore d'orchestra argentino); a Lorin Maazel, (il miglior direttore d'orchestra straniero); al pianista Jorge Fontenla, (il migliore concertista argentino), al violinista Isaac Stern, (il migliore concertista straniero); ad Angel Mattiello, (il migliore cantante argentino); a Boris Christoff, (il migliore cantante straniero); alla Editorial Ricordi Americana, per le sue edizioni delle *Escenas argentinas* di Carlos López Buchardo e dei *Lieder* di Mozart; a Ernesto de la Guardia, per il suo libro *Mozart, su vida y su obra* (ed. Ricordi Americana).

* In Francia, la Radio Televisione ha posto in onda, durante il 1956, 26 opere teatrali d'autori italiani per complessive 40 trasmissioni. Fra i contemporanei, G. F. Ghedini con *Le Baccanti*. Altre 8 trasmissioni sono state dedicate, nello stesso periodo, a selezioni di brani operistici italiani; tre ai « Cori nell'opera italiana »; due alla storia dell'opera italiana e due alla celebrazione degli anniversari di nascita di Rossini e Busoni. Particolare interesse hanno suscitato le tre trasmissioni dedicate al Teatro alla Scala e le due dedicate rispettivamente a Palestrina e Scarlatti.

Sempre nel 1956, nella attività concertistica francese la produzione musicale italiana ha sommato complessive 384 esecuzioni. È al primo posto Vivaldi con 77 esecuzioni; seguono Scarlatti con 67, Paganini con 29, Verdi con 18, Boccherini con 14, Pergolesi con 12, Respighi con

11. Vengono poi, Corelli e Rossini (9), Tartini (8), Frescobaldi e Monteverdi (7), Paisiello (6), Carissimi e Donizetti (4), Torelli e Gabrieli (3), Albinoni, Casella, Dallapiccola, Durante, Caldara, Gasparini, Galuppi, Geminiani, Giordani, Cimarosa, Nardini, Martucci, Petracchi, Piccini, Puccini, Pugnani e Stradella con 2 esecuzioni ciascuno.

* A Buenos Aires, durante la stagione concertistica 1956, 9 orchestre sinfoniche hanno tenuto complessivamente 120 concerti; un esame particolareggiato indica inoltre nei programmi stessi l'esecuzione di 322 composizioni di 129 compositori e la partecipazione di 91 solisti e 5 gruppi corali. Fra i 31 direttori d'orchestra alternatisi sul podio segnaliamo i nomi di Juan José Castro (23 concerti), Gilbert Schuchter (8), Paul Kleck e Jean Matinon (7), Mariano Drago e Lorin Maazel (6); inoltre Hans von Benda, C. F. Cillario e Camargo Guarnieri. Fra i solisti, i pianisti A. Foldes, F. Gulda, il violinista I. Stern, il violoncellista H. Honegger, la chitarrista M. L. Anido. Fra gli autori, in ordine quantitativo d'esecuzione, Mozart (76), Beethoven (23), Ciaikovski (17), Brahms (16), Schumann (13), J. S. Bach, Ravel e Stravinski (9), Honegger, Bartók, Haendel, Vivaldi, Debussy e De Falla (8), Wagner, R. Strauss e Castro (7), Haydn, Liszt, Mendelssohn, Sciostakovic, Franck e Respighi (5), Schubert, Berlioz, Sibelius (4), Ginastera, Prokofiev, Roussel, Britten, Weber e Mussorgski con 3 esecuzioni ciascuno.

Fra le composizioni di autori italiani segnaliamo, oltre a Casella e Respighi, le prime esecuzioni in Argentina dei *Pezzi per orchestra* di Dallapiccola, del *Concerto* detto *La Alderina* di Ghedini, del 4° *Concerto per orchestra d'archi* di Petracchi e dell'*Ouverture della Farsa amorosa* di Zandonai.

* Le secolari vicende di Casa Ricordi, dei suoi artefici e dei suoi musicisti, saranno raccontate in una serie di sei trasmissioni radiofoniche, accompagnate da riproduzioni musicali, nel ciclo *Civiltà Musicale d'Italia*, del Programma Nazionale. Esse verranno messe in onda settimanalmente alle ore 17,30 a partire da mercoledì 2 aprile. La preparazione del programma è stata affidata a Riccardo Allorto.

* Si è spento il 19 febbraio a Venezia, dopo breve malattia, Ales-

sandro Piovesan, bibliotecario del Conservatorio B. Marcello, Direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea e consulente per i Programmi Nazionali della RAI.

Nato a Venezia il 25 aprile 1908, studiò ivi pianoforte con Tagliapietra, composizione con lo stesso e con G. F. Malipiero.

Fra le sue pubblicazioni si ricordano una monografia sullo Stravinski in collaborazione con Craft e Vlad, e una sulla Messa; ora attendeva a un Dizionario di musicisti contemporanei.

Festival musicali in Europa: previsioni e date

Germania:

Wiesbaden, 8 maggio - 1 giugno, Festival internazionale allo Staatstheater;

Bayreuth, 23 luglio - 25 agosto, Festival wagneriano (*Lohengrin*, *Maestri cantori*, *Tristano*, *Parsifal*, *Tetralogia*);

Monaco, 10 agosto - 9 settembre, Festival dell'opera (opere di R. Strauss, Mozart, Wagner);

Berlino, 1 settembre - 7 ottobre, *Berliner Festwochen*.

Italia:

Firenze, 8 maggio - 30 giugno, Maggio musicale fiorentino;

Venezia, 11 - 22 settembre, Festival internazionale di musica;

Perugia, 20 settembre - 5 ottobre, Sagra musicale umbra.

Austria:

Festival di Salisburgo, 26 luglio, fine agosto (*Don Carlos*, *Arabella* di R. Strauss; *Nozze di Figaro*, *Fidelio*, *Così fan tutte*; il 16 agosto in prima esecuzione europea *Vanessa* di Samuel Barber, diretta da Dimitri Mitropoulos).

Francia:

Bordeaux, 10 - 25 maggio;

Aix-en-Provence, 10-31 luglio, Festival teatrale (*Flauto magico*, *Don Giovanni*, *Barbiere di Siviglia*).

Jugoslavia:

Festival di Dubrovnik, 1 luglio - 31 agosto.

Contributi bibliografici

Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° gennaio al 31 dicembre 1957

Abbado Marcello. *Variazioni sopra un tema di Mozart.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 2 febbraio 1957. - Direttore: Kenneth Schermerhorn.
1° Esecuzione assoluta.

Absil Jean. *3 Arie* dalla « féerie » *Peau d'âne.*

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 7 maggio 1957. - Direttore: Edgar Doneux.
1° Esecuzione in Italia.

Alderighi Dante. *Omaggi.*

Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 4 dicembre 1957. - Direttore: John Barbirolli.
1° Esecuzione assoluta.

Barber Samuel. *Meditazione di Medea e Danza della vendetta op. 23a.*

Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica d'autunno, 2 novembre 1957. - Direttore: Alfred Wallenstein.
1° Esecuzione in Italia.

Benvenuti Arrigo. *Toccata e Fuga.*

RAI, Terzo Programma, 13 luglio 1957. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione assoluta.

Berio Luciano. *Scat Rag - Rhumba Ramble.*

Roma, Auditorium del Foro Italico per l'Accademia Filarmonica Romana, 2 dicembre 1957. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione assoluta.

Bianchi Gabriele. *Canzone e Finale* per orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1957. - Direttore: Jascha Horenstein.
1° Esecuzione assoluta.

Brero Cesare. *2° Concerto* per archi.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 2 marzo 1957. - Direttore: Ennio Gerelli.
1° Esecuzione assoluta.

Britten Benjamin. *Four British Folksongs* su testi popolari, per tenore e orchestra.

RAI, Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, 16 novembre 1957. - Direttore: John Barbirolli. Solista: Herbert Handt.
1° Esecuzione in Italia.

Bucchi Valentino. *Concerto in rondò* per pianoforte e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1957. - Direttore: Jascha Horenstein. Solista: Vera Franceschi.
1° Esecuzione assoluta.

Castelnuovo Tedesco Mario. *Romancero Gitano op. 152.* Sette poemi da F. Garcia Lorca, per baritono, coro e chitarra.

RAI, Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, 9 novembre 1957. - Direttore: Fulvio Vernizzi. Solisti: Renato Capecchi (baritono), Siegfried Behrend (chitarra).
1° Esecuzione in Italia.

Castiglioni Niccolò. *Elegia* per soprano e 19 strumenti.

Milano, Stagione dell'Angelicum, 25 novembre 1957. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Irma Bozzi Lucca.
1° Esecuzione assoluta.

Castiglioni Niccolò. *2° Sinfonia.*

RAI, Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, 23 novembre 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Chailly Luciano. *Sonata tritematica n. 7* per orchestra d'archi.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 19 gennaio 1957. - Direttore: Ettore Gracis.
1° Esecuzione assoluta.

Cocchia Fausto. *Sinfonia breve.*

Firenze, Cortile di Palazzo Pitti, Concerti dell'AIDEM, 13 agosto 1957. - Direttore: Aldo Faldi.
1° Esecuzione assoluta.

Costantini Costantino. *Divertimento sopra un tema di Casella.*

RAI, Programma Nazionale, 6 settembre 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Dallapiccola Luigi. *An Mathilde.* Cantata su testi di H. Heine, per voce femminile e orchestra.

RAI, Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, 19 ottobre 1957. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Ilona Steingruber-Wildgans.
1° Esecuzione in Italia.

Dallapiccola Luigi. *Canti di liberazione* per coro misto e orchestra.

RAI, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 5 gennaio 1957. - Direttore: Hermann Scherchen.
1° Esecuzione in Italia.

Dallapiccola Luigi. Tartiniana II per violino e orchestra.

Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 15 marzo 1957. - Direttore: Sergio Celibidache. Solista: Ida Haendel.
1° Esecuzione assoluta.

De Bellis Enzo. I Due Pierrots, ouverture.

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 17 marzo 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Denser Robert. Sinfonia romantica.

Firenze, Cortile di Palazzo Pitti, Concerti dell'AIDEM, 21 agosto 1957. - Direttore: Robert Denser.
1° Esecuzione in Italia.

Egk Werner. La Tentation de Saint Antoine per quartetto d'archi, voce e orchestra d'archi.

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 7 dicembre 1957. - Direttore: Dean Dixon. Solista: Luisa Ribacchi.
1° Esecuzione in Italia.

Fiume Orazio. Sinfonia in tre tempi (1° Premio Martucci).

Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 13 dicembre 1957. - Direttore: Mario Rossi.
1° Esecuzione assoluta.

Foss Lukas. La Parabola della morte, su testi di R. M. Rilke, per tenore, recitante, coro e orchestra.

RAI, Stagione sinfonica d'autunno del III Programma, 23 novembre 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solisti: Herbert Handt (tenore), Rolf Tasna (recitante).
1° Esecuzione in Italia.

Gargiulo Terenzio. 2° Sinfonia.

Napoli, Stagione sinfonica pubblica dell'Associazione A. Scarlatti in collaborazione con la RAI, 14 maggio 1957. - Direttore: Franco Caracciolo.
1° Esecuzione assoluta.

Gervasio Raffaele. 2° Sinfonia.

RAI, Programma Nazionale, 20 gennaio 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Ghedini Giorgio Federico. Concerto per violino e orchestra (Concentus Basiliensis).

RAI, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 12 gennaio 1957. - Direttore: Artur Rodzinski. Solista: Franco Gulli.
1° Esecuzione in Italia.

Halffter Ernest. Canciones españolas per mezzosoprano e orchestra.

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 26 novembre 1957. - Direttore: Ernest Halffter. Solista: Teresa Berganza.
1° Esecuzione in Italia.

Halffter Ernest. I° Suite dal balletto « Sonatina ».

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 26 novembre 1957. - Direttore: Ernest Halffter.
1° Esecuzione in Italia.

Hindemith Paul. Konzertmusik per viola e orchestra da camera.

Roma, Teatro Argentina, Stagione dell'Accademia di Santa Cecilia, 17 novembre 1957. Direttore: George Georgescu.
1° Esecuzione in Italia.

Kelemen Milko. Tre Danze per viola e archi.

Venezia, Isola di San Giorgio, Sala del Noviziato, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 19 settembre 1957. - Direttore: Antonio Janigro. Solista: Stefano Passaggio.
1° Esecuzione assoluta.

Leskovic Bogo. Partita per orchestra da camera (Omaggio a Bach).

Milano, Stagione dei Pomeriggi musicali, 9 febbraio 1957. - Direttore: Carlo Zecchi.
1° Esecuzione in Italia.

Liviabella Lino. Poema per pianoforte e orchestra.

RAI, Programma Nazionale, 20 settembre 1957. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Lya De Barberis.
1° Esecuzione assoluta.

Macchi Egisto. Due Variazioni per orchestra da camera.

RAI, Programma Nazionale, 12 novembre 1957. - Direttore: Massimo Pradella.
1° Esecuzione assoluta.

Maderna Bruno. Dark Rapture Crawl.

Roma, Auditorium del Foro Italico per l'Accademia Filarmonica Romana, 2 dicembre 1957. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione assoluta.

Maldere (Van) Pierre. Sinfonia in la maggiore.

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 7 maggio 1957. - Direttore: Edgar Doneux.
1° Esecuzione in Italia.

Malipiero Gian Francesco. VI Dialogo per clavicembalo e orchestra (quasi concerto).

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1957. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Isabelle Nef.
1° Esecuzione in Italia.

Malipiero Gian Francesco. VIII Dialogo « La morte di Socrate » (dal Fedone) per baritono e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1957. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Heinz Rehfuss.
1° Esecuzione assoluta.

Malipiero Gian Francesco. *Notturmo di canti e balli per orchestra.*

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1957. - Direttore: Nino Sanzogno.
1° Esecuzione assoluta.

Manzoni Giacomo. *Fantasia, recitativo e finale.*

Milano, Stagione dell'Angelicum, 21 gennaio 1957. - Direttore: Franco Gallini.
1° Esecuzione assoluta.

Margola Franco. *Fantasia per violoncello e orchestra d'archi.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 2 febbraio 1957. - Direttore: Kenneth Schermerhorn. Solista: Attilio Ranzato.
1° Esecuzione assoluta.

Mieg Peter. *Concerto da camera per archi, pianoforte e timpani.*

Milano, Stagione dell'Angelicum, 18 marzo 1957. - Direttore: Edmond De Stoutz.
1° Esecuzione in Italia.

Mortari Virgilio. *Arioso e Toccata (La Strage degli Innocenti).*

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1957. - Direttore: Jascha Horenstein.
1° Esecuzione assoluta.

Novak Vitezlav. *Serenata.*

Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 3 dicembre 1957. - Direttore: Frieder Weissmann.
1° Esecuzione in Italia.

Nussio Otmar. *Danze dalmate.*

Firenze, Cortile di Palazzo Pitti, Concerti dell'AIDEM, 18 agosto 1957. - Direttore: Otmar Nussio.
1° Esecuzione assoluta.

Petrassi Goffredo. *5° Concerto per orchestra.*

Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 18 gennaio 1957. - Direttore: Paul Kleckl.
1° Esecuzione in Italia.

Petrassi Goffredo. *Invenzione concertata per archi, ottoni e percussioni.*

Venezia, Teatro La Fenice, XX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1957. - Direttore: Jascha Horenstein.
1° Esecuzione in Italia.

Profeta Rubino. *Preludio epico.*

Napoli, Teatro San Carlo, Stagione sinfonica d'autunno, 13 novembre 1957. - Direttore: Rudolf Albert.
1° Esecuzione assoluta.

Prokofiev Sergej. *Sinfonia-concerto op. 125, per violoncello e orchestra.*

Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica d'autunno, 13 novembre 1957. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Mstislav Rostropovic.
1° Esecuzione in Italia.

Prosperi Carlo. *Cinque strofe dal greco per soprano e orchestra.*

Firenze, Cortile di Palazzo Pitti, Concerti dell'AIDEM, 21 luglio 1957. - Direttore: Dante Ullu. Solista: Liliana Poli.
1° Esecuzione assoluta.

Reidy John. *Hercules Dux Ferrariae, otto variazioni per archi su un tema di Josquin Desprès.*

Milano, Stagione dell'Angelicum, 5 novembre 1957. - Direttore: Carlo Franci.
1° Esecuzione assoluta.

Rota Nino. *3° Sinfonia.*

Roma, Auditorium del Foro Italico per l'Accademia Filarmonica Romana, 4 aprile 1957. - Direttore: Nino Rota.
1° Esecuzione assoluta.

Saponaro Giacomo. *4 Canti Popolari Napolitani per soprano e orchestra.*

Napoli, Teatro San Carlo, Stagione sinfonica di primavera, 18 maggio 1957. - Direttore: Francesco Molinari-Pradelli. Solista: Ester Orell.
1° Esecuzione assoluta.

Schoeck Othmar. *Sommer Nacht.*

Firenze, Cortile di Palazzo Pitti, Concerti dell'AIDEM, 21 agosto 1957. - Direttore: Robert Denser.
1° Esecuzione in Italia.

Schoenberg Arnold. *Musica d'accompagnamento per una scena di film op. 34.*

Roma, Teatro Eliseo, Stagione dell'Accademia Filarmonica Romana, 21 ottobre 1957. - Direttore: Robert Craft.
1° Esecuzione in Italia.

Sciostakovic Dimitri. *Concerto per violino e orchestra.*

Napoli, Teatro San Carlo, Stagione sinfonica d'autunno, 3 novembre 1957. - Direttore: Alberto Erede. Solista: Aldo Ferraresi.
1° Esecuzione in Italia.

Stravinski Igor. *Agon, musica di balletto.*

Roma, Teatro Eliseo, Stagione dell'Accademia Filarmonica Romana, 21 ottobre 1957. - Direttore: Robert Craft.
1° Esecuzione in Italia.

Viozzi Giulio. *Concerto per violino e orchestra.*

RAI, Programma Nazionale, 6 settembre 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Franco Gulli.
1° Esecuzione assoluta.

Vlad Roman. *Cinque elegie su testi biblici per voce e orchestra d'archi.*

RAI, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 23 marzo 1957. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Magda Laszlo.
1° Esecuzione assoluta.

Vogel Wladimir. *Arpiade cantata per soprano, coro parlato e piccola orchestra.*

Milano, Stagione dell'Angelicum, 26 novembre 1956. - Direttore: Richard Schumacher. Solista: Ilse Wallestein.
1° Esecuzione in Italia.

Vogel Wladimir. Concerto per violoncello e orchestra.

RAI, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 23 febbraio 1957. - Direttore: Lorin Maazel. Solista: Gaspar Cassadó.
1° Esecuzione in Italia.

Vogel Wladimir. *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*, oratorio per soli, coro, cinque saxofoni e clarinetto.

Roma, Auditorium del Foro Italico, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 28 dicembre 1957. - Direttore: Nino Antonellini. Solisti: Lucille Udovich, Genia Las, Renato Capechi. Recitanti: Lia Curci, Renato Cominetti.
1° Esecuzione in Italia.

Webern Anton. Cinque pezzi per orchestra op. 10.

Milano, Stagione dell'Angelicum, 25 novembre 1957. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione in Italia.

Zafred Mario. Concerto per viola e orchestra (Premio Marzotto 1956).

Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica di primavera, 6 giugno 1957. - Direttore: Carlo Maria Giulini. Solista: Bruno Giuranna.
1° Esecuzione assoluta.

Modulazioni

L'avvocato Fernando Cartini è il presidente della Società degli Amici della Musica. È ormai un uomo anziano, avrà forse sessant'anni ed è assai noto nella sua città, od almeno nel mondo musicale cittadino; dato però che lui ignora che esistono nell'ambito urbano altri mondi gravitanti intorno ad altri interessi, si ritiene un uomo di rilievo. E per quel particolare mondo di cui fa parte lo è di fatto.

L'avvocato Cartini dirige da trent'anni le sorti della Società degli Amici della Musica, di cui formula di anno in anno i programmi di attività e cura, stagione per stagione, la situazione amministrativa. Non ne decide invece l'indirizzo programmatico e non certo perchè i consiglieri impongano le loro vedute, ma perchè non c'è niente da decidere; la tradizione degli Amici della Musica non ammette nè colpi di testa, nè velleitarismi rivoluzionari. In trent'anni l'avvocato Cartini ha messo in programma otto volte il ciclo completo delle sonate beethoveniane, ha fatto eseguire diciassette volte la Sonata in si minore di Chopin, ha commissionato ben ventun volte la Toccata e fuga in re minore. Per non parlare dei Quartetti op. 59 di Beethoven (quattordici esecuzioni) e delle Sonate per

violino e pianoforte di Brahms (undici esecuzioni).

Quando l'avv. Cartini gira per le vie della città, almeno nelle zone centrali, molti lo indicano agli amici ignari, illustrandone la personalità e l'esperienza e garantendo di averlo conosciuto, proprio personalmente, a Salisburgo, dove si era recato per prendere parte ai lavori del congresso dell'Associazione internazionale delle Associazioni nazionali delle Associazioni Amici della Musica.

Quando passa dalle parti del Liceo Musicale i giovanetti, con l'astuccio del violino sotto il braccio, lo salutano pieni di deferenza perchè sanno bene che un certo giorno il suo giudizio autorevole potrà condizionare le loro possibilità di carriera. Quando si reca al Teatro dell'Opera per assistere alla prova gli strumentisti dell'orchestra lo ossequiano, mentre lo stesso Soprintendente, subito avvertito dalla portineria, scende in teatro per porgergli il benvenuto. Talora il direttore d'orchestra è un suo amico (caso frequente) ed allora la prova viene addirittura interrotta per consentire adeguate strette di mano. Il più giovane dei violini di fila si sorprende, ma i colleghi gli spiegano che si tratta dell'avvocato Cartini, il presidente degli Amici della Musica.

Occorre dire che una volta, forse nel 1934, gli fu offerta la soprintendenza del teatro, come all'unico che avesse saputo dimostrare la possibilità di far quagliare l'amore per la musica e la validità amministrativa. Ma l'avvocato Cartini preferì rinunciare a tanto incarico, perché se è vero che anche il teatro lo attrae, è pur vero che egli antepone la musica cosiddetta « pura » ed in particolare la musica da camera. Ne spiegava lui stesso le ragioni, affermando, frequentemente, che in un quartetto ci sono i quattro elementi fondamentali di tutta l'orchestra, il primo e il secondo violino, la viola e il violoncello. Tutto il resto, aggiungeva, è sovrastruttura e quindi confusione.

Quando c'è il concerto agli Amici della Musica l'avvocato Cartini si siede nella sua barcaccia dove appare come un pilota saggio ed esperto: sotto il suo sguardo pieno di protezione, lo strumentista svolge il suo programma.

Nell'intervallo il presidente risponde cordiale ai molti che gli chiedono le sue impressioni, si trattiene coi consiglieri più fidati, traccia acuti paralleli tra la arte violinistica di Stern e quella pianistica di Gilels concludendo che enorme importanza ha, nella formazione dello strumentista, la solida impostazione scolastica. Gli chiedono, talune giovinette, se abbia conosciuto Rachmaninov; risponde che sì, lo ha conosciuto, e racconta, a questo proposito, un aneddoto, breve ed efficace.

Non è che non sia a giorno della musica moderna, ma non ritiene che Stravinski e Milhaud siano adatti ad una società seria come la sua. Tuttavia qualche pianista ha avuto la ventura di sonare i tre movimenti da Petruska anche in quella società: suscitando reazioni disuguali, variabili da una confusa ammirazione ad un più chiaro sbalordimento. Tentativi, dice l'avvocato Cartini, che bisogna tuttavia fare (ma con misura) perché anche i compositori moderni devono farsi ascoltare (almeno una volta, aggiunge).

Dopo il concerto si tira a casa sua gli esecutori ed i consiglieri e, se è di passaggio, qualche bravo musicofilo straniero. Ancora a tarda notte parlano di Brahms e di Schumann; la serata si conclude in genere con una Sonata a quattro mani.

L'avvocato Cartini si sente centralissimo nel mondo della musica. Talora per la verità lo assale un dubbio sottile: che il suo prestigio, peraltro indiscutibile, non si basi su solidi presupposti razionali. Ma sono preoccupazioni che durano poco; basta la telefonata di un pianista che chiede un consiglio prima di intraprendere un viaggio in Portogallo, a togliergli ogni dubbio. Si sente, ed è di fatto, un uomo rilevante nel mondo della musica.

Felix Battaglia si è ormai affermato come uno dei più dotati compositori di musica elettronica; il suo nome è già assai noto negli ambienti musicali più

aggiornati, non soltanto in Italia, ma anche all'estero, particolarmente nel Belgio ed in Germania; occorre dire che in una città tedesca egli tiene annualmente un corso (due settimane in tutto) di musica elettronica.

Felix Battaglia è giovane (non più di trentadue anni), ma ha già avuto modo di dare prova del suo ingegno; dopo aver trascorso qualche mese a Parigi, in affettuosa intimità con René Leibowitz, è rientrato in Italia collaborando alle riviste musicali d'avanguardia; alcuni articoli, come quelli intitolati rispettivamente: Una legge nuova per un nuovo costume; No alla cosiddetta tradizione; Dalla cadenza al voltaggio, lo hanno messo in vista come uno dei più puntuali sostenitori della nuova prassi musicale; taluno lo ha definito il Willy Reich italiano.

Ma ancora più importante è la sua figura di compositore. Rinnegate le opere giovanili come il ciclo Abruzzo in marcia (1940), la cantata Rinasce Stalingrado (1945) e la Sinfonia detta dell'Anno Santo (1950), ha scelto, appunto dopo l'esperienza parigina, la via della dodecafonia, giungendo ben presto alle posizioni postweberniane (le chiama consequenziali) ed alla pratica elettronica.

Alcune sue recenti composizioni elettroniche sono state eseguite con successo anche in Danimarca, a cura di quell'ente di radiodiffusione; particolarmente apprezzata è stata, in quella occasione, la composizione intitolata (chissà perché in france-

se) Le Mystère de l'ampère, in virtù di certe oculte « riverberazioni » che hanno sorpreso ed entusiasmato i critici più esigenti. Ma il suo capolavoro è, a giudizio dei più, New Plastics, una composizione in cui l'impatto sonoro elettronico viene arricchito da una nuova, inconsueta e pur mirabile suggestione: la voce di un mezzo-soprano.

Battaglia è un musicista aggiornato; per lui l'utilizzazione di nuovi mezzi espressivi non è soltanto un problema di stile: è un problema di moralità e di civiltà. La musica deve infatti inserirsi storicamente in questo nostro mondo ormai assediato da una parte dall'automation e dall'altra dalla fusione dei nuclei degli atomi leggeri; talché non è né giusto né civile cercare facili evasioni in un altro mondo, ormai scomparso, che peraltro non può più offrire alcuna suggestione valida.

Felix Battaglia viene ormai indicato da molti come il più rappresentativo esponente della corrente postweberniana in Italia; e questo gli dà un certo prestigio. Si sente centralissimo nel mondo della musica. Talora per la verità lo assale un dubbio sottile... Ma basta la lettera del direttore di Electromusic che gli chiede un articolo a togliergli ogni dubbio. Si sente ed è di fatto un uomo rilevante nel mondo della musica.

Un'utilitaria urta, in via del Corso, una vettura vecchiotta ma ancora in ordine. Scende dalla macchina investitrice un

giovannotto, dall'altra un signore anziano, assai distinto. I due non imprecano, non litigano; si accordano immediatamente, scambiano i nomi. Cartini, Battaglia, piacere, piacere... penserà l'assicurazione, buona sera.

Ciascuno risale nella sua vettura e se ne va per i fatti suoi. Pensa l'uno... chi sarà mai questo Battaglia? Pensa l'altro... chi sarà mai questo Cartini?

PANFILO

Libri di interesse musicale

Presentazioni

Alceo Toni. *Studi critici d'interpretazione*. Milano, Ricordi, 1955.

La ristampa del presente volume — apparso nel 1925 nella serie *I fascicoli musicali della Bottega di Poesia* — si rivela quanto mai opportuna non essendo punto scemato, in questi ultimi decenni, l'appassionato interesse umanistico per l'antica musica — sulla quale gli *Studi critici* vertono — nè, d'altro canto, avendo perso d'attualità l'assunto che mosse inizialmente l'autore: « di schiarire, cioè, le idee intorno alle capacità espressive dell'antica musica ed alla natura ed all'importanza del suo dettato grafico ».

Rispetto alla precedente edizione sono qui rilevabili aggiunte e modificazioni atte a ribadire talune asserzioni o a chiarire i concetti espressi, non ad alterare le conclusioni critiche, che rimangono immutate.

Nell'introduzione l'autore precisa come lo studio dell'interpretazione musicale non sia stato realizzato sinora « se non attraverso a suggerimenti verbali, pratici ed estemporanei, in sede scolastica, o per via di mimetismo e di emulazione, ossia seguendo e ripetendo i modi e subendo le influenze artistiche dei grandi e più celebrati interpreti ». Tuttavia non ha inteso, nel suo opuscolo enunciare una teoria dell'una e dell'altro potendo rappresentare gli studi una introduzione, bensì offrire liberi appunti critici, sviluppati senza alcun criterio scolastico. Sottolineati l'aspetto del tutto differente dall'attuale e le incompiutezze della scrit-

tura dei secoli passati, l'autore esamina i problemi di natura tecnica ed estetica che ne derivano; pone l'accento sul valore puramente esteriore riguardante « la sola modalità pratica non la sostanza o l'intimità dello spirito musicale » delle citate lacune che non devono in alcun caso far pensare ad una artistica imperfezione delle antiche espressioni musicali, lacune di carattere strettamente grafico cui ovviavano la perspicacia e l'esperienza dell'interprete.

Lamentata l'inesistenza di veri e propri trattati in tema d'interpretazione espressiva, cita alcune norme fondamentali tratte dalle illuminanti prefazioni che arricchivano le composizioni d'un tempo. E le eloquenti testimonianze di un Caccini, di un Peri, di un Banchieri, di un Frescobaldi e di un Giovanni Scipione, delucidanti sull'arte esecutiva del tempo, confermano l'esistenza di precise nozioni sull'interpretazione, aventi anche carattere didattico, e ribadiscono il concetto del Toni riguardo la profonda emotività delle antiche musiche e l'indispensabilità di convenientemente tradurla.

Date le chiare indicazioni offerte dai citati documenti, lo scrittore sostiene che « nessuno, oramai, dovrebbe rimanere perplesso davanti ad una stampa o ad un manoscritto musicale dei secoli passati, la lettura dei quali non è più da considerarsi un problema di incerta soluzione ». Nel capitolo riservato al carattere e alla funzione del basso continuo

L'autore accenna ai dubbi e ai problemi che tormentarono i primi studiosi cimentatisi nella realizzazione del basso continuo e nota l'quanto falsa condotta tecnica ed estetica che informava le prime moderne elaborazioni del continuo; afferma che l'enigma non era così inestricabile come sembrò in un primo tempo; insiste sulla necessità che la fantasia dell'interprete debba presiedere all'artistica traduzione del continuo e traccia i confini tecnici ed estetici di detta facoltà improvvisatrice; giustamente nota l'errata impostazione estetica di quanti riducono il problema ad un arido e meccanico lavoro di erudizione; e constata i mediocri risultati per lo più ottenuti in questo campo sino a non molto tempo fa. Dopo aver indagato i caratteri storici e teorico-tecnici del basso continuo, suggerisce la risoluzione di questo nella moderna pratica mu-

Massimo Bogianckino. *L'arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti.* Roma, De Santis, 1956. In-16, pp. 84, 45 esempi musicali.

M. Bogianckino ci era sino a qualche tempo fa noto solo per le sue qualità di pianista: il saggio su Domenico Scarlatti, da lui steso per il conseguimento della laurea in lettere nell'Ateneo romano, costituisce pertanto una sorpresa ben gradita. Il breve lavoro si articola in quattro parti, delle quali la prima ci sembra discutibile, perchè la vecchia e travagliata questione del barocco in essa è ripresa e riproposta con intenzioni polemiche e con risultati, a parer nostro, manchevoli: infatti, il Bogianckino ci ha dato l'impressione di essere partito, nell'esaminarla, da una posizione, più che personale, personalistica — sia pure a suo modo legittima — e di aver voluto essere fin troppo coerente e fedele ai suoi principi non solo estetici ma ideologici. Il che, per i risultati, sor-

siciale, e accenna alle peculiarità del clavicembalo, lo strumento di uso più comune nel Seicento-Settecento. Offre quindi utili testimonianze di antichi autori e di trattatisti; infine, nell'ultimo capitolo *Censure e raffronti*, con intento insegnativo, rileva improprietà armoniche e stilistiche in cui sarebbero incorsi, nelle loro trascrizioni di antichi testi, illustri musicisti e musicologi. Quest'ultima parte del lavoro, densa di esemplificazioni musicali, si rileva ricca d'interesse e stimola proficue considerazioni.

Ma tutto il volume del resto è seminato di spunti e riflessioni felici. Auspichiamo dunque che la fatica del Toni giovi all'arte quanto mai ardua dell'elaborazione e con essa agli interessi dell'antica musica cui è indissolubilmente vincolata.

STO

prende e dispiace essendo l'impostazione critica tutt'altro che frettolosa e la condotta dell'intero saggio nient'affatto smembrata ed episodica: nè d'altra parte al Bogianckino può imputarsi assenza di autocontrollo, sia come pianista sia nelle restanti parti del libro. Tuttavia, egli è squisito ed intelligente interprete musicale, e, poiché in taluni momenti ed entro i propri limiti, la critica musicale è, a suo modo e con i suoi strumenti, « interpretazione », quando Bogianckino può palesare queste qualità, dà il meglio di sé e delle sue possibilità di musicista e di scrittore. Anche nella prima parte del saggio, dove ciò che ci sembra veramente apprezzabile e, per ciò stesso salvabile, è tutto quanto scritto sulla musica e sull'arte di Domenico Scarlatti, indipendentemente dalle premesse e dai pregiu-

dizi formalistici, stilistici ed ideologici.

L'esame e l'interpretazione musicale — specialmente della sonata scarlattiana — si rivelano il dono migliore e più accetto che lo studioso ci offra; e ne va dato ampiamente atto, perchè se può costituire adeguato aiuto per un critico musicale l'essere sufficientemente musicista, non è certo facile per un esecutore spostare l'interpretazione nel campo della critica: occorre cioè che egli dia nuova anima alla materia, mostrando di avere capacità di pensiero particolari e cultura non unicamente musicale, e sia parimente abituato ad accoppiare ai fattori semplicemente

Leopold Stokovski. *La Musica per tutti* (traduz. di Clemente Porrino). Con prefazione di Ennio Porrino. Milano, Mondadori, 1957.

Quale lacuna riempia un libro come *La Musica per tutti* di Leopold Stokovski, si capisce subito appena se ne scorra l'indice. Dalle considerazioni sull'« universalità della musica », sulla « natura della musica » o sull'« intelletto e la musica », si passa ad argomenti più particolari che toccano, si può dire, ogni aspetto e momento del mondo musicale e dei suoi problemi. Così sono affrontate le « basi matematiche della musica », il suono, il ritmo, la melodia, l'armonia, nonché le forme, i sistemi, gli strumenti, la acustica, l'interpretazione, i rapporti fra musica e colore o fra musica e danza. Insomma nelle duecentocinquanta pagine che compongono il volumetto, viene data risposta, con semplicità e chiarezza d'espressione onde poter raggiungere anche il lettore inesperto di cose musicali, a un elenco così lungo di interrogativi e di questioni, per cui si può senz'altro affermare che lo orizzonte tecnico, se non proprio quello estetico, della musica è esaminato e spiegato in maniera esauriente.

tecniche e puramente strumentali quelli riflessi.

In ciò Massimo Bogianckino rivela se stesso, manifestando gusto personale, capacità sicura di esegesi e di ricreazione, nei limiti del possibile, sulla pagina scritta della pagina musicale, con giudizi sottili e felici anche nella adeguata espressione formale, altrove manchevole, e fornendo indicazioni e spunti che da soli possono dare origine, in seguito, a nuovi capitoli di critica sull'arte di Domenico Scarlatti. Tutto in clima di una cultura che sfiora l'erudizione e di un civismo che, per essere tanto frequentemente riscontrabile, va segnalato anch'esso. MANLIO LA MORGIA

Il nome stesso di Stokovski offre la dovuta garanzia sulla competenza e la serietà con cui la materia è trattata. Una forma piana e di facile comprensione aggiunge oltre tutto il piacere di una lettura che procede senza ostacoli per nessuno, e nello stesso tempo costantemente alimentata da osservazioni acute, argomenti convincenti, esemplificazioni chiarificatrici. Come giustamente osserva Ennio Porrino in una bella pagina introduttiva, che presenta a dovere l'autore oltre che il libro « *La musica per tutti* è in realtà un libro serio e intelligente che analizza la musica, sia nei suoi aspetti spirituali e psicologici, sia in quelli materiali e scientifici. Leopold Stokovski, avvalendosi di tutti i suoi studi non solo musicali, ma anche letterari, scientifici e religiosi, ha creato un volume di vasta indagine, utile ai musicisti e anche a tutti coloro che, pur non conoscendo la musica, aspirano a penetrarne il fascino e il mistero ». Al padre di Ennio Porrino, Clemente Porrino, si deve la traduzione, condotta con rigorosa e convincente sobrietà. E. L.

Howard Taubman. *Il Maestro*. La Vita di Arturo Toscanini. Traduzione di Guido Gentili. Roma, Carlo Corvo Editore, 1954. In 8°, pp. 269 con illustrazioni.

Questa biografia dell'insigne Maestro recentemente scomparso — diffusissima negli Stati Uniti e qui presentata nell'edizione italiana che si giova dell'encomiabile traduzione di Guido Gentili — si fa notare per la considerevole ricchezza delle notizie biografiche e per la valutazione perspicua ed equanime della figura di Toscanini.

È una biografia seriamente documentata, forse soverchiamente minuziosa, ma dalla quale risulta espunto ogni accento eccessivamente apologetico, con indubbio vantaggio dell'obiettività. Tuttavia, una più attenta cernita dell'abbondante materiale sarebbe stata desiderabile. La generosa profusione di aneddoti, e la eccedenza di fatti curiosi e pittoreschi, costantemente mescolati alla narrazione di vicende propriamente artistiche, se da un lato rendono la lettura piacevole e riposante, dall'altro tendono ad alterare il tono generalmente serio e dignitoso del lavoro. Così la descrizione

dei numerosi incidenti provocati dal Maestro e i frequenti accenni alle sue proverbiali esplosioni d'ira non sembra rechino un prezioso servizio alla memoria di Toscanini.

È soprattutto nei punti in cui il linguaggio si fa essenziale che il lavoro acquista particolare pregio. Sono i punti ove l'autore lumeggia con evidenza l'alta visione di arte del Maestro, l'eccezionale operosità, tutta volta al conseguimento di un sovrano ideale di perfezione artistica, e, sul piano etico e politico, la cristallina integrità e la rara coerenza degli atteggiamenti.

Il volume si divide in due parti: la prima, massimamente riservata alle vicende, è la più estesa e densa di particolari; la seconda, che tratteggia alcuni aspetti del musicista e dell'uomo, getta nuova luce su Toscanini e, pur non assumendo sapore critico, desta vivo interesse e favorisce giovevoli considerazioni.

STO

Libri ricevuti

M. BRION. *Schumann e l'anima romantica*. (Traduz. di C. Sartori). Milano, Ugo Mursia & C. Edizioni Corticelli, 1958.

J. S. WEISSMANN. *Goffredo Petrassi* (in inglese). Milano, Suvini Zerboni, 1957.

R. VLAD. *Luigi Dallapiccola* (in inglese). Milano, Suvini Zerboni, 1957.

C. SARTORI. *Riccardo Malipiero* (in inglese). Milano, Suvini Zerboni, 1957.

H. F. REDLICH. *Alban Berg*. Vienna, Universal, 1957.

I. SUPICIC. *La Musique expressive*. Parigi, Presses Universitaires de France, 1957.

Dischi:

Presentazioni

Umberto Giordano. *Andrea Chénier* (opera completa).

Mario Del Monaco, t. Renata Tebaldi, s. Ettore Bastianini, br. Orchestra e cori dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma diretti da Gianandrea Gavazzeni. Maestro del coro: Bonaventura Somma. Decca, 2 dischi LXT da 30 cm. ms. 5411/12

Fra le iniziative discografiche di particolare impegno nell'ambito del melodramma ve n'ha taluna la cui portata trascende l'interesse di cronaca per assumere un carattere distintivo nel senso della puntualizzazione estetica, per ambire ad un significato di ulteriore riproposta dietro la quale sia possibile ravvivare il lume di un'idea nuova, il valore musicologico di un riesame e le risultanze del medesimo come si sono venute configurando alla sensibilità critica dell'interprete. Altre, riferite all'opera lirica, si affiancano a quelle sollecitate nel campo degli studi musicali e delle realizzazioni pratiche in teatro dal ricorrere di un'occasione commemorativa secondo quel costume che da un appiglio cronistico vuol ricondotte intorno ad una personalità artistica attenzioni meno distaccate dell'ordinario, così che il contributo discografico s'inquadri opportunamente tra le manifestazioni prevedibili per la circostanza, o addirittura venga a sopperire col proprio apporto realistico ad una sino ad allora mancata impresa rivalutativa.

È il duplice caso dell'*Andrea Chénier* di Giordano che appare in coincidenza con il decennio della scomparsa del suo autore musicale e sullo scendere del centenario di Luigi Illica (1857-1919), per la cui

versione in microsolco la Decca si è valsa di un cast d'interpreti di eccezionale statura artistica e dell'appassionata competenza, anche in vista di un approfondimento critico della partitura, di quel restauratore del melodramma che sempre più autorevolmente si afferma essere Gianandrea Gavazzeni.

A parte la generosa, impegnante disposizione dell'illustre direttore per l'operistica postverdiana, ne giustificava la scelta il suo recente operato intorno al prodotto della Giovane Scuola ai fini di una maggior resa artistica e di una più esatta valutazione. Quale sia in quel quadro storico, e rispetto alla somma dei valori estetici ricavabili dal cosiddetto verismo operistico, la più autentica dimensione lirica e drammatica dello *Chénier*, e quale l'attendibile suo contenuto morale, Gavazzeni ci aiuta ora ad intendere chiarendo le ragioni della vitalità del fortunato (ma anche consunto per abuso) melodramma giordaniano. Serrando e contenendo l'accentuazione drammatica, indicando il raccordo stilistico e la compostezza formale che il compositore seppe imporre a certa sua canorità estemporanea, illuminando gli episodi lirici senza gonfiarne l'impeto e la passione Gavazzeni, ha forse voluto assolvere il presunto enfatismo dell'opera e del-

l'eroe giordaniano quasi a dimostrare come per vivere e configurarsi esso tragga le ragioni della propria « verità » dalla verità storica dell'ambiente, il quale ambiente solo attraverso il personaggio si esprime e si effonde in canorità. Agli accenti di Chénier Mario Del Monaco ha dato la doviziosa latinità del suo canto. Il robusto frangimento, la bellezza del timbro vocale, il nitore della dizione e lo stesso eroico svettare fan perdonare ad abbondanza l'indugio declamatorio che potrebbe rischiare di far apparire il poeta sotto l'aspetto di quel tribuno che egli non poteva né volere essere.

Renata Tebaldi, Maddalena di Coigny, ha offerto probabilmente la prova più alta e più matura della

Modesto Mussorgski (rev. Scebalin). La Fiera di Sorocinski. Solisti, coro e orchestra dell'Opera Nazionale Slovena di Lubiana; Direttore Samo Hubad.

Philips, 2 dischi LP da 30 cm., A 00329 L.

La Fiera di Sorocinski è l'opera mussorgskiana che più ha avuto a subire rifacimenti e revisioni nel nome di una sempre più fedele interpretazione di quelli che sarebbero stati gli intendimenti dell'Autore. Ma per forza di cose tutti codesti tentativi furono sempre e comunque di una legittimità e di una esattezza alquanto problematiche; possiamo anzi dire che i vari lavori di integrazione e strumentazione che vennero compiuti su essa furono proprio il frutto di quella moda attorno al nome di Mussorgski che venne proposta decenni addietro. La qual cosa fu tutt'altro che deleteria, ma appunto a causa di essa le varie versioni che si sono avvicinate, da allora ai nostri giorni, nell'interpretazione integrativa di questa come di altre opere, hanno troppo spesso travisato lo spirito e quindi lo stile stesso del compositore.

sua arte fattasi gravida di trasalimenti interpretativi, di patetiche vibrazioni interiori, di soppesamenti della parola detta e cantata. Et-tore Bastianini, Gerard, ha riproposto lo stampo del grande baritono tradizionale per nitore e vigore di timbro, per generosità di slancio lirico e di volume, per perentorietà di accento. Ma tutti gli interpreti, anche i minori, vi fanno ottima prova. Musicalissima, poi, la resa dei cori e dell'orchestra di Santa Cecilia.

Edizione pregevole, anche per gli accorgimenti studiati dai tecnici in accordo con il direttore perché la esecuzione risultasse come sul teatro, con tutte le sue precise prospettive sonore.

MARIO MORINI

Ciò premesso, come enunciazione di un limite generico, noi consentiamo tuttavia e naturalmente nel riconoscere alla Fiera di Sorocinski quel valore che generalmente le si attribuisce, anche e proprio perché alla versione di Scebalin, che è quella della presente edizione fonografica, noi preferiamo l'antieriore revisione che operò Cerepnin, perché in quella ci pare fosse meno presente quel certo gusto melodrammatico che serpeggia invece nel lavoro di Scebalin, nonostante tutte le migliori intenzioni che in esso sono evidentemente profuse. Ma veniamo propriamente al fatto discografico che qui ci interessa. E l'orchestra e il coro che ad esso partecipano, dell'Opera Nazionale Slovena di Lubiana, si presentano o si confermano, all'attento ascoltatore, come complessi artistici di dignitoso livello e di larghe possibilità interpretative. Il coro, in particolare, riesce sempre e tuttavia a

dare chiara e inequivocabile codesta sensazione, la massa strumentale, ci pare sia stata guidata dal direttore Samo Hubad, in un'interpretazione che, pur essendo felicemente rispondente alla partitura, così come è stata revisionata da Scebalin indulge a compiacenze sonore qualche volta eccessive. Fatta però questa osservazione di debita e rigorosa critica, ben volentieri riconosciamo all'esecuzione dell'ope-

ra in esame una complessiva bellezza, in specie facendo riferimento ai risultati raggiunti dai solisti vocali, veramente eccezionali nelle loro prestazioni e per le capacità caratteristicamente musicali (impostazione e agilità di voce) e per quelle di attinenza all'esecuzione specificamente recitativa (chiarezza e portato di espressività della sillabazione e sua duttilità).

ALBERTO CESARE AMBESI

W. A. Mozart. Quintetto in mi bem. maggiore K. V. 452.
L. v. Beethoven. Quintetto in mi bem. maggiore, op. 16.

Quartetto a fiati Philharmonia (S. Sutcliffe, oboe; B. Walton, clarinetto; D. Brain, corno; C. James, fagotto) con Walter Gieseking al pianoforte. Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10248.

Nell'epoca ormai storica in cui si usava far musica in famiglia (il disco microscolto, fra tanti meriti, ha pur il torto di aver contribuito a distruggere una bella e utile tradizione) non v'era quartettista dilettante che non avesse almeno una volta suonato il *Quartetto col pianoforte* op. 16 di Beethoven, forse ignorando come esso altro non fosse che la trascrizione da parte dello stesso Beethoven, per violino, viola, cello e pianoforte, di un suo *Quintetto* op. 16 per oboe, clarinetto, corno, fagotto e pianoforte, composto sui 25 anni, tra il 1794 e il 1797, eseguito in una delle « accademie » di Schuppanzigh il 6 aprile 1797 e pubblicato nel 1807 contemporaneamente alla trascrizione. Si è parlato di un forse intenzionale omaggio a Mozart del Beethoven di questo *Quintetto*, tanto esso si adagia, anche nella tonalità, sul modello del *Quintetto K. V. 452* di Mozart, con spunti operistici mozartiani per i temi di ciascuno dei suoi tre tempi. Sta di fatto che nel confronto tra le due composizioni, reso possibile da questo eccellente microscolto inciso a Londra nel 1955, Beethoven ha nettamente la peggio ma occorre tener presente che la sua è un'ope-

ra giovanile, immatura, forse occasionale che, tuttavia, in fatto di ritmi e di struttura, fa già presagire il Beethoven futuro, per un vigore, una virilità, un dinamismo, nel primo tempo soprattutto, che superano decisamente i confini dell'epoca in cui venne creata.

Ben altra l'atmosfera del *Quintetto K. V. 452* che Mozart compose a 28 anni, nel 1784, a Vienna, da considerarsi come una delle sue più perfette creazioni. Egli stesso, non avendo composto sino a quel momento alcuna delle sue opere più grandi, scrivendone al padre dopo la prima esecuzione, definiva questo *Quintetto* come quanto di meglio avesse creato nella sua vita. Questa incisione perpetua un evento artistico di singolare risonanza: la collaborazione del grandissimo, compianto Gieseking ad un quartetto di fiati composto dalle prime parti dell'ormai famosissima orchestra londinese Philharmonia, ed è motivo di altro rimpianto il fatto che l'ancor molto giovane rinomatissimo virtuoso di corno Dennis Brain, figlio di Aubrey, figlio a sua volta di un cornista e fratello di altri due, sia da poco tragicamente scomparso. Da un assieme siffatto

non potevano derivare che esecuzioni offrenti ben modesti appigli alla critica, dal momento che l'equilibrio tra i vari strumenti è perfetto e eccellente è la qualità del suono. La lievità e la chiarezza del tocco di Giesecking e il suo senso dello stile conferiscono a questo microscolco un'importanza documen-

CONTEMPORARY MUSIC FOR STRINGS

Frank Martin. Passacaglia per orchestra d'archi; Paul Hindemith. Cinque pezzi per orchestra d'archi; Lennox Berkeley. Serenata per archi; Samuel Barber. Adagio per archi.

Orchestra da camera di Stoccarda diretta da Karl Münchinger
Decca, 1 disco ms. 30 cm. LXT 5153

Nel decennio circa dalla sua fondazione, l'Orchestra da Camera di Stoccarda si è fatta conoscere dapprima attraverso una serie di rilevanti esecuzioni durante le tournées nei maggiori centri musicali europei, e poi per l'attività svolta in Germania come uno dei complessi cameristici di più sensibile preparazione ed affiatamento esistenti oggi nel paese dove il culto della Kammermusik ha tradizioni la cui stessa autorità accentua esigenze di ascolto e rigore di vaglio. Le cospicue incisioni effettuate per la Decca hanno da tempo familiarizzato con il celebre complesso anche il pubblico italiano. L'ormai classica esecuzione del ciclo dei concerti brandeburghesi di Bach e delle Stagioni nell'originale vivaldiano meritò l'attenzione e il consentimento di Toscanini e di Bruno Walter, attestati che risultano più persuasivi d'ogni altro attributo.

Allievo di Herman Abendroth, il suo fondatore e direttore Karl Münchinger, che ne prescelse gli elementi selezionandoli tra i migliori esecutori tedeschi, ha ereditato dal maestro il gusto delle imprese musicologiche ottenendo dai suoi strumentisti la sensibilizzazione più desta e anche più elaborata

taria. Si potrebbe forse far rilevare che lo stacco del ritmo, nel 1° tempo di Mozart e nel finale di Beethoven, è un po' troppo comodo il che, per quanto si riferisce a Beethoven, toglie mordente ad una composizione che ne possiede già poco.

PIETRO BERRI

in senso critico del dato tradizionale, quello per l'appunto della nativa disposizione per la musica da camera. Musicista aperto alle espressioni dell'arte contemporanea Münchinger si è però nel contempo adoperato seriamente per la diffusione presso i suoi connazionali del prodotto cameristico moderno. Chiunque abbia coscienza della diffidenza e della tardività con la quale il pubblico germanico accoglie la musica moderna può comprendere l'importanza delle esecuzioni curate dal Münchinger. L'attuale antologia di musiche per archi non si può dire però che rappresenti un'audacia in questo senso, specie per il fatto di accogliere il già celebre Adagio del Barber, desunto dal Quartetto per archi (1936), entrato senza dissensi nel repertorio contemporaneo e la Serenata del Berkeley (1939) di delicata fattura e di originale respiro melodico. Più interessante, dal lato tecnico, per il trattamento degli archi in rapporto a problemi di equilibrio fonico e di contesto, la Passacaglia del Martin (1952), adattamento di un « pezzo » per organo composto nel '44 e dedicato al Münchinger « e alla sua meravigliosa orchestra ». I Cinque pezzi di Hindemith sono del 1927, composti co-

me parte finale del suo Educational Music for Instrumental Ensembles, ed entrano nel proposito di offrire alla famiglia degli esecu-

tori « dilettanti », dalla tecnica necessariamente limitata, un contesto di nobile portata per stile ed espressione. MARIO MORINI

Lorenzo Perosi. Natalitia. Cantata per tenore, coro e orchestra. Tenore Gino Sinimberghi, Coro dei Madrigalisti della Polifonica Romana diretto da Mons. L. Virgili, Orchestra S. Gabriele diretta da Alberico Vitalini. Fono Film Ricordi, 1 disco LP da 25 cm. FR 1001

In miniatura, la Cantata sacra Natalitia conserva le proporzioni spirituali degli Oratori perosiani. La stessa cordialità attiva nel canto, lo stesso candore cristallino nella scelta dei timbri, la stessa abilità nella assimilazione dei linguaggi: il gregoriano e Wagner, attraverso la polifonia palestriniana e Bach. Arte immobile — è stato scritto — che ignora le successive maturazioni. Come si presentò nell'ultimo decennio dell'Ottocento, tale si conservò, fra silenzi ed operosità alterni, nelle ulteriori tappe creative.

Si riaffaccia, quindi in Natalitia, la religiosità che fece grande, tra i primi oratori, Il Natale del Redentore. Purezza estatica di fede ed attesa di fiabe raffiguravano là il levarsi della stella e la nascita nella grotta e le visite dei pastori e dei re magi; riprospettano qui la storia intima del Mistero, l'invoca-

zione e le profezie. Qui e là, l'ispirazione si muove come per la più colorata di tutte le avventure. Con un senso di magia, con l'innocenza di quell'infanzia che Perosi non aveva mai perduta.

Tutto ciò si legge nelle due vaste pagine corali, svolte su due celebri antifone, che incorniciano le profezie di Isaia, il centro spirituale ed estetico della composizione affidato al canto solista. Gli interventi orchestrali, numerosi ed estesi, mostrano la volontà dell'autore di porsi in linea con le moderne conquiste linguistiche.

Il disco si vale di una registrazione esemplare della Radio Vaticana (timbri chiari, cori e solista vigorosi ed espressivi). Per le sue qualità artistiche e per i pregi tecnici esso sarà accolto con grande favore dai devoti del canto e della pietà perosiani. RI. AL.

Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nel marzo 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BARTOK Bela

Sonata per 2 pianoforti e percussioni. Pian. Joy e Jouve. Percuss. Nandin, Tavernier, Mamblanc dir. da A. Jouve. Divertimento per orchestra d'archi. Orch. dell'Opera di Stoccarda dir. da A. Jouve. Ducretet Thomson 33 g. 1 disco da 30 cm. 320 C 116

BEETHOVEN (van) Ludwig

Quartetto op. 18 in fa magg. Quartetto op. 18 in sol magg. Quartetto di Budapest. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 01194 L

9ª Sinfonia in re min. op. 125 « Corale ». Gueden, s.; Wagner, c.; Dermota, t.; Weber, b. Orch. Fil. di Vienna e Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde dir. da E. Kleiber. 1ª Sinfonia in do magg. op. 21. Orch. Fil. di Vienna dir. da C. Schuricht. Decca 33 g. 2 dischi da 30 cm. LXT 5362-63

BOCCHERINI Luigi

Quintetto in re magg. op. 18 n. 5. - Andante sostenuto (dal Quintetto in mi magg. op. 13 n. 2). - Minuetto (dal Quintetto in si bem. magg. op. 28 n. 2) - Quintetto in re magg. op. 40 n. 2, detto del Fandango. - Minuetto a modo di Seguidilla spagnola (dal Quintetto op. 50). Quintetto Boccherini.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10193

BOEZI Ernesto

Missa Solemnis. Coro della Cappella Giulia in San Pietro, Roma dir. dall'Autore. Incisione effettuata nella Chiesa di S. Maria degli Angeli. (Ricostr. tecnica 1958). Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 25 cm. QBLP 5651

BRAHMS Johannes

2° Concerto in re min. op. 15. Pian. W. Backhaus e Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Boehm.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5364

2° Sinfonia in re magg. op. 73. Orch. Phil. di Londra dir. da H. von Karajan. Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10290

CHERUBINI Luigi Maria

Ouverture dell'Anacreonte (con Mozart. Sinfonia n. 40 in sol min. K 550. - Sere-nata in sol magg. K 525). Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Furtwängler.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10195

CHOPIN Federico

Impromptu in fa diesis magg. op. 36 - Impromptu in do diesis min. (Fantasia impromptu). Pian. N. Malagoff.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. VD 528

I Notturmi. Volume 2°: dal n. 11 al n. 20. Pian. P. Katin.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5328

Valzer in mi bem. magg. op. 18 (Grande valzer brillante). - Fantasia in fa min. op. 49 - Mazurca in la min. op. 27 n. 4 - Studio in sol bem. magg. op. 25 n. 9. - Notturmo in re bem. magg. op. 24 n. 2. - Valzer in la bem. magg. op. 49 n. 1. (L'Addio). - Scherzo in do diesis min. op. 39. Pian. Uninsky.
Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. G 05310 R

CIAIKOVSKI Peter Ilie

2° Sinfonia in mi min. op. 64. Orch. Phil. di Londra dir. da C. Silvestri.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10194

CORELLI Arcangelo

Concerto grosso in do min. op. 6 n. 8. Collegium Musicum di Parigi dir. da R. Douatte.
Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 148

DVORAK Anton

Danza slava n. 2 in mi min. e n. 16 in la bem. magg. Orch. Sinf. della N.W.D.R. di Amburgo dir. H. Schmidt Isserstedt.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. VD 547

GRIEG Edward

Peer Gynt. Suite. Orch. Fil. di Stato di Amburgo dir. da J. Kellberth.
Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 154

HAYDN Joseph

Quartetto d'archi in fa magg. op. 3 n. 5. Quartetto Kalki.
Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 153

Sinfonia n. 85 in si bem. « La Reine ». - Sinfonia n. 101 in re magg. « La Pendola ». Orch. Sinf. di Bamberg dir. da J. Kellberth.
Telefunken 33 g. 1 disco da 30 cm. LT 6615

LISZT Franz

1° Concerto in mi bem. magg. - 2° Concerto in la magg. Pian. J. Katchen e London Phil. Orch. dir. da A. Argenta.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5330

MASCAGNI Pietro

Cavalleria Rusticana: « Tu qui Santuzza » - « No, no Turiddu... ». Di Stefano, t.; Callas, s.; Canali, ms. e Orch. del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 170

Cavalleria Rusticana: « Tu qui Santuzza » - « No, no Turiddu ». Gigli, t.; Giannini, s. e Orch. Proff. Teatro alla Scala dir. da C. Sabajno. (Ricostr. tecnica 1958).
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3065

Isabeau: « Non colombelle » (canzone di Folco) - « E passerà la tua creatura ». Gigli, t. e Orch. Proff. Teatro alla Scala dir. da U. Berrettoni. (Ricostr. tecnica 1958).

Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3066

MOZART Wolfgang Amadeus

Quartetto d'archi in re magg. K. 575. - Quartetto d'archi in re min. K 421. Quartetto Tatral di Budapest.
Telefunken 33 g. 1 disco da 30 cm. LT 6630

Sinfonia n. 40 in sol min. K 550. - Sere-nata in sol magg. K. 525 (Eine Kleine Nachtmusik). (con Cherubini. Ouverture dall'Anacreonte). Orch. Fil. di Vienna dir. da W. Furtwängler.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10195

Sinfonia n. 41 in do magg. K 551 « Jupiter » - Sinfonia n. 35 in re magg. K. 385 « Hoffner ». The Israel Phil. Orch. dir. da J. Krips.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5414

PALESTRINA G. Pierluigi

Missa Papae Marcelli. Les Chanteurs de Saint Eustache dir. dal R. P. Emile Martin.
Pathé 33 g. 1 disco da 30 cm. QTX 213

Missa Papae Marcelli. - Missa Brevis. - Missa ad Fugam. Coro da Camera Olandese dir. da F. De Nobel.
Monumenta Italicae Musicae
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 60272 L

PONCHIELLI Amilcare

La Gioconda. (opera completa). Cerquetti, s.; Del Monaco, t.; Simionato, ms.; Bastianini, br.; Siepi, b. Orch. e Cori del Maggio Musicale Fiorentino dir. da G. Gavazzeni.
Decca 33 g. 3 dischi da 30 cm. LXT 5460/62

PUCCINI Giacomo

La Bohème: « Mi chiamano Mimi » - « Quando men vò » - « Addio di Mimi » - « Addio dolce svegliar ». Tebaldi, s.; Gudden, s.; Prandelli, t.; Luise, b. Orch. dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 512

Madama Butterfly: « Viene la sera (duetto d'amore) » - « Un bel di vedremo » - « Scuoti quella fronda » - Intermezzo - « Tu? tu? Piccolo Iddio! ». Tebaldi, s.; Campora, t.; Rankin, ms. Orch. e Cori dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5384

RAVEL Maurice

Concerto per la mano sinistra. - Concerto in sol. Pian. Wayesberg e Orch. du Théâtre des Champs Elis(e dir. da E. Bour. Ducretet Thomson 33 g. 1 disco da 30 cm. 320 C 119

RESPIGHI Ottorino

Pini di Roma. - Fontane di Roma. Orch. Sinf. della Radiodiff. Naz. Belga di Bruxelles dir. da F. André.
Telefunken 33 g. 1 disco da 30 cm. BLE 14668

STRAVINSKI Igor

Le Sacre du Printemps. Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5388

VERDI Giuseppe

Otello: « Tu indietro fuggi » - « Ora e per sempre addio » - « Era la notte... » - « Si pel ciel » - « Dio mi potevi scagliar » - « Niun mi tema ». Del Monaco, t.; Protti, br. Orch. dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 514

La Traviata: « Un di felice, eterea » - Parigi o cara noi lasceremo ». Gigli, t.; Caniglia, s. e Orch. dir. da L. Collingwood.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3064 (Ricostr. tecnica 1958)

VIVALDI Antonio

Concerti per 4 violini e orchestra, in fa magg. op. 3 n. 7 - in re magg. op. 3 n. 1 - Concerto per violino e orchestra in si bem. magg. op. 9. Orch. Pro Musica dir. da L. Sagber.
Ducretet Thomson 33 g. 1 disco da 30 cm. LAG 1014

WAGNER Richard

Lohengrin: « Solo nei miei primi anni » - « Aurette, a cui si spesso ». Pobbe, s. e Orch. Sinf. Rai Tv di Torino dir. da U. Cattini.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. SPO 1011 - SP 0209

Les Primitifs français

Perotino il Grande: Alleluja viderunt - Gautier de Chatillon: Verparis aperit - Perotino il Grande: Grand filia Francis - Anonimi: Beata nobis gaudia - Deus in adiutorium - Benedicamus domino - Alle psallite cum luya - Alleluja psallat - Hoquet - Jollement en douce destrée - 4 Mot-tetti - Mottetto a 3 voci « Amor vincens »

- Si je chant - Bien doi aimer. - Adam de la Halle: *Fines amourettes* - Pierre de la Croix: *S'amour eust point de poir*. - Le Roman de Fauvel (anonimo). 7 brani. Ensemble vocal et instrumental Roger Blanchard. Ducretet Thomson 33 g. 1 disco da 30 cm. 320 C 197

Pagine immortali per pianoforte

Schubert: *Improvviso in sol bem. magg.* - Beethoven: *Per Elisa* - Debussy: *La Cathédrale engloutie* - Prokofiev: *Intermezzo in do magg.* Pian. H. Schlinke. Telefunken 45 g. 1 disco da 30 cm. UV 139

Autori Diversi

Werther: « Ah! non mi ridestar ». Orch. Reale Covent Garden dir. da R. Zamboni. - Andrea Chenier: « Sì, fui soldato ».

Orch. Proff. Teatro alla Scala dir. da C. Sabajno. - Aida: « Celeste Aida ». Orch. dir. da W. Goehr. Gigli, t. (Ricostr. tecnica 1958). Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. 7 ERQ 183

Tito Gobbi alla Scala

I Pagliacci: « Si può... » - Un ballo in maschera: « Alla vita che l'arride » - « Eri tu che macchiavi » - Tosca: « Un tal baccano in chiesa! » - « Tre sbirri » - « Tosca è un buon fucolo! ». (Con Luise, br. Mercuriali, t.; Caselli, bs.) - Rigolotto: « Quel vecchio maledicami » - « Pari siamo » - « Cortigiani vi razza dannata » - La Traviata: « Di Provenza » (con Di Stefano, t.). Orch. e Cori del Teatro alla Scala dir. dal. M. Serafin, Votto, De Sabata. Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10289

Asterischi

Da varie parti si domanda di dove scaturisca tutta questa fumana di canzoni guidata da così laboriosa industrializzazione e da così imponente sfilata di Festival da Sanremo a Piazza S. Marco, da Napoli a Varese, Riccione, Abbiategrosso... Come mai tanta frenesia, tanto delirio per la Dea Canzonetta? È subito detto: siccome nella musica « seria » d'oggi il motivo è assolutamente irreperibile e siccome d'altronde per aprire la bocca al canto occorre pur qualcosa da cantare, allo stesso modo che per aprire la bocca alla nutrizione occorre qualcosa da masticare, ecco che nasce la necessità di una coltivazione in grande stile del « genere da canto ». In pieno melodramma, invece, i motivi saltavano fuori dagli spartiti come di primavera le allodole dall'erba. Così anche in piena operetta, bastavano *La bella Gigugina*, *La violetta* e *Quel mazzolin di fiori* per arrivare alla cosiddetta congiuntura del nuovo raccolto del « genere da canto ».

Il guaio si è che neanche con la coltivazione intensiva stuzzicata da premi vistosi, lusingata da Orfei d'oro e lanciata in Eurovisione si arriva al bel motivo. Tanto che si può ormai parlare di « angosciosa crisi del genere canto ».

E c'è poco da farci. Siamo in un'epoca in cui non canta più nessuno: nonchè non cantare più il musico, che di cantare sarebbe il suo mestiere, non canta più il poeta, il filosofo, il pittore, lo scultore, l'architetto (con le sue facciate che non si sa neanche dove mettervi un geranio) non canta più il penalista, il predicatore, l'attore (con quella sua recitazione discorsiva per cui « essere o non essere » dell'Amleto sembra il « vado? vengo? resto? » di Totò). Che non canti più il critico pazienza: ha già smesso di cantare fin dall'epoca del primissimo D'Annunzio critico musicale di Roma...

Oggi insomma si danno tutti al recitativo « secco ». Secca la musica, secca la poesia, la pittura, la scultura, la recitazione. Venisse davvero in tanta siccità da Sanremo o da Abbiategrosso qualche spruzzatina di cantabilità. Ma c'è poco da crederci. Oggi è tutta un'epoca nella quale non canta più che a scatti improvvisi, qualche giovanissima camerierina, verso il cortile...

« Un giorno a Parigi, molti molti anni fa, durante un ricevimento in onore del compositore H.R. che compiva i novant'anni troppo presto, ossia prima ancora di aver scritto qualche capolavoro, Giovanni Papini mi disse « da un po' di tempo in mancanza delle opere si festeggiano gli anni, di dieci in dieci fin che la dura: i sessanta di Tizio, i settanta di Caio, gli ottanta, i novanta... Per la scelta di questi festeggiamenti non basterebbe un censimento gerontologico presso i ricoveri dei vecchioni? »

(Dal Diario-Ideario di Léon Joubert)

« L'amore per il latino è più fiacco nei paesi neolatini che negli altri dove la lingua madre romana è studiata come viva, da parlarsi, e non come lingua da museo, da dimenticare dopo i banchi della scuola. Ho notato più volte che in Francia e in Italia citando il latino si rischia di passare presso molti lettori per uno spretato o per uno che comunque abbia fatto studi da prete ».

(Dal Diario-Ideario di Léon Joubert)

Allorquando il Signore, creato il leone e la pantera pensò di utilizzare i ritagli creando quello scherzo di felino ch'è il gatto, s'accorse, sì, di avergli fatto la boccuccia malagevole soprattutto per bere, ma « cosa fatta capo ha » disse, e lasciò che il micio si arrangiasse a bere come meglio poteva.

Non così, invece, Vincenzo Bellini il quale non appena finita la Sinfonia della Norma, riguardandola a freddo (il solito errore) si spaventò della lunghezza della pausa d'aria venutagli fra la quarta e la quinta battuta iniziali e pensò di coprirlo in parte con un puerile effetto di eco, un plin-plin di oboi, clarinetti ecc., che sull'orlo di quel truce strapiombo orchestrale ci sta come il prezzemolo sul Partenone.

No. Che il micio si arrangi a bere col ciclamino della sua linguetta, e che l'interprete affronti il pericolo d'una pausa sgomentevolmente lunga. Ecco tutto.

PIETRO MONTANI

Guido Valcarenghi

Direttore Responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
DUTILLEUX	<i>Le Loup</i>	Balletto	1	Nice RTF	De Froment		Ricordi Paris
GANNE	<i>Hans le joueur de flûte</i>	Op. com.	3	Cherbourg		Municipal	Ricordi
LA ROTELLA	<i>Manuela</i>	Op. dram.	3	Bari	Argento	Petruzzelli	Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Op. com.	1	Bruxelles	Defosse	Royal de la Monnaie	Ricordi New York
MENOTTI	<i>La Medium</i>	Dramma	1	Parma	M. Wolf Ferrari	Regio	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Telefono (con accompagnamento di 2 pianoforti)</i>	Op. com.	1	L'Aquila	Casagrande e Fe. Lixianetti (pianisti)	Auditorio Comunale	Ricordi New York
MENOTTI	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>	Madrigale	1	Bruxelles	Panterne	Royal de la Monnaie	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Köln	von der Nahmer		Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Paris	Dervaux	Opéra	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	New York			Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	Op. com.	1	Trieste RAI	Adler		Ricordi
ZANDONAI	<i>I Cavalieri di Ekebù</i>	Dramma	4	Milano RAI	Curjel Simonetto		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ALFANO	<i>Sakuntala. Danza e finale</i>	Orch.	Venezia RAI	Mander		14	Ricordi
ALFANO	<i>2° Sinfonia in do</i>	Gr. orch.	Venezia RAI	Mander		32	Ricordi
ALFANO	<i>Una danza</i>	Gr. orch.	Venezia RAI	Mander		11	Ricordi
AGUIRRE	<i>Huella y Gato. 2 Danze argentine</i>	Gr. orch.	Mendoza	Sivieri		6	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni</i>	Archi	Padova	Rispoli		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Fantasia e fuga, su temi Gregoriani</i>	Archi	Padova	Rispoli		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Introduzione</i>	Archi	Firenze	Kurtz		7	Ricordi
BRERO	<i>Cantata, per soprano e picc. orch.</i>	Picc. orch.	Torino RAI	Rossi	Anache Solisti di Zagabria	3	Ricordi
BRERO	<i>Concerto n. 2</i>	Archi	Venezia	Janigro			Ricordi
CASTELNUOVO							Ricordi
TEDESCO	<i>Tarantella</i>	Orch.	Paris RTF	Pagnoul			Ricordi
CRESTON	<i>Lydian Ode</i>	Orch.	New York	Creston			Ricordi New York
DANIEL/LESUR	<i>Sérénade</i>	Archi	Angers	Panterne		15	Ricordi Paris
DANIEL/LESUR	<i>Sérénade</i>	Archi	Poitier	Panterne		15	Ricordi Paris
GABRIELI/GHEDINI	<i>Sonata pian e forte a 8</i>	Picc. orch.	Köln	Scherchen		6	Ricordi
GHEDINI	<i>Concentus basilienensis, per violino e orchestra da camera</i>	Orch. cam.	Roma RAI	Rodzinski		18	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	New Haven	Mander		24	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	Joungstan	Mander		24	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	Toledo	Mander		24	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	Chicago	Mander		24	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Gr. orch.	Wauwatosa	Mander		24	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Vancouver	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Eugene	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Fresano	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Ontario	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Hreveport	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Alessandria	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	New Orleans	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Decatur	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	Chatanooga	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita	Gr. orch.	New York	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Partita, 1° e 3° tempo	Gr. orch.	Jackson	Mander		24	Ricordi
GHEDENI	Pezzo concertante	Gr. orch.	Chicago	Giulini		14	Ricordi
GHEDENI	Pezzo concertante	Gr. orch.	Milwaukee	Giulini		14	Ricordi
GIANNINI	Frescobaldiana	Gr. orch.	Oklahoma City	Harrison		15	Ricordi
							New York
GILARDI	Gauche	Gr. orch.	Bremen	Thierfelder		9	Ricordi
GUASTAVINO/DRAGO	Pueblito, mi pueblo...	Orch.	Avellaneda	Drago		4	Ricordi
							B. Aires
KELKEL	Concertino per violoncello e orchestra	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	16	Ricordi
KELKEL	La ragazza dall'occhio di gazzezza dal balletto Il cuore freddo	Orch.	Saarbrücken	Kasper		6	Ricordi
MALAPIERO	2° Sinfonia (Elegiaca)	Gr. orch.	Buenos Aires	J. E. Martini		20	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	M/n. Saturnia	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	New Haven	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Bethlehem	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Joungston	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Toledo	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Chicago	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Wauwatosa	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Pulman	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Vancouver	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Eugene	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Sacramento	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Fresno	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Ontario	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Hreveport	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Alessandria	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	New Orleans	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Jackson	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Decatur	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	Cleopatra. Ouverture	Gr. orch.	Chatanooga	Mander		14	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	New York	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	South Hadley	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	New Haven	Mander		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Philadelphia	Zecchi		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Columbus	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Detroit	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Huntington	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Charleston	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Ann Arbor	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Fort Wayne	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Waukegan	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Kalamazoo	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Waterloo	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Fargo	Mannino		27	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Great Falls	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Jakima	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Vancouver	Mander		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	S. Francisco	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Berkeley	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	S. Diego	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	Tucson	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana	Gr. orch.	El Paso	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana. 4° Tempo	Gr. orch.	Washington	Mannino		27	Ricordi
MANNINO	Sinfonia americana. 4° Tempo	Gr. orch.	Frankfurt	Arndt		6	Ricordi
MARINUZZI	Rito nuziale	Gr. orch.	New Haven	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	York	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Jungston	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Chicago	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Vancouver	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Eugene	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Fresno	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Ontario	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Hreveport	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Alessandria	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	New Orleans	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Chatanooga	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Hampton	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Washington	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	M/n. Saturnia	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	New Haven	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	York	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Youngston	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Chicago	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Vancouver	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Eugene	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Sacramento	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Fresno	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Ontario	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Hreveport	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Alessandria	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	New Orleans	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Chatanooga	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Hampton	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	Notturmo	Picc. orch.	Washington	Mander		5	Ricordi
MENOTTI	Amelia al ballo. Preludio	Gr. orch.	Torino RAI	Veneziani		5	Ricordi
MENOTTI	Amelia al ballo. Preludio	Gr. orch.	Frankfurt	Veneziani		5	Ricordi
MENOTTI	Concerto in fa, per pianoforte e orchestra	Orch.	Hannover	Steiner	Bonkoff	28	Ricordi
MENOTTI	Il Ladro e la zitella. Preludio	Orch.	Baytown (Texas)	Hager		5	Ricordi
MIGNONE	Fantasia brasileira per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Odnoposoff	Priegnitz	15	Ricordi
MONTANI	Fantasia per pianoforte e archi	Archi	Monteceneri	Nussio	Marchi	13	Ricordi
NABOKOV	Symboli Chrestiani. Per baritono e orchestra	Orch.	Montreal				Ricordi
NUSSIO	Stornelli, per soprano e piccola orchestra	Picc. orch.	München	Eysoldt	Nicolai	12	Ricordi
PETRASSI	Concerto per orchestra	Gr. orch.	New York	Previtali		20	Ricordi
PETRASSI	Partita	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		17	Ricordi
PICK/MANGIAGALLI	Sortilegi. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Stuttgart	Mareczek	Bosler	12	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PICK/MANGIAGALLI	<i>Sortilegi</i> . Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Hamburg	Steiner	Priegnitz	12	Ricordi
PIZZETTI	<i>La Pisanella</i> . Suite (in rappresentanza)	Orch.	Hamburg				
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Philadelphia	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	New York	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Buffalo	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Detroit	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Ann Arbor	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Fort Wayne	Zecchi			Forlivesi
PIZZETTI	<i>Sul molo del porto di Famagosta, La danza dello Sparviero e La danza dell'amore e della morte profumata dalla Pisanella</i> (in rappresentanza)	Orch.	Kalamanzoo	Zecchi			Forlivesi
PORRINO	<i>Nuraghi</i> . 3 Danze primitive sarde	Picc. orch.	Firenze	Porrino		15	Ricordi
PORRINO	<i>Tartarin de Tarascon</i> . Ouverture	Gr. orch.	Roma	Bruckner		11	Ricordi
PORRINO	<i>Tartarin de Tarascon</i> . Ouverture	Gr. orch.	Pittsburgh	Steinverg		11	Ricordi
PORRINO	<i>La visione d'Ezechiele</i>	Gr. orch.	Firenze	Porrino		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (1° suite)	Orch.	Frankfurt	Zillig		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (1° suite)	Orch.	Napoli RAI	Argento		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (2° suite)	Gr. orch.	Regensburg	Paulmüller		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (3° suite)	Archi	Cordoba	W. Castro		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (3° suite)	Archi	Brötzingen	Tilegant		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (3° suite)	Archi	Köln	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> (3° suite)	Archi	Bremen	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Frankfurt	Asahina		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Hamburg	Schlichter		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Saarbrücken	Miehl		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i> . 1° parte	Gr. orch.	Hamburg			4	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Gr. orch.	Köln	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Gr. orch.	Brisbane	Pekarek		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Lauda per la Natività del Signore</i> , per soprano, mezzo soprano, tenore, coro a 4 voci miste e piccola orchestra	Picc. orch.	Kansas City	Hendricks		25	Ricordi
RESPIGHI	<i>Lauda per la Natività del Signore</i> , per soprano, mezzo soprano, tenore, coro a 4 voci miste e piccola orchestra	Picc. orch.	Sanforn (Cal.)	Smith		25	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1957 / gennaio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Bruxelles INR	André		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Pontiac (Mich.)	Di Blasi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Rochester (N. Y.)	Katims		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i> . Poema sinfonico (registrazione su nastro)	Gr. orch.	Baden-Baden	Toscanini		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	Hartford (Conn.)	Mahler		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Picc. orch.	Hamburg	Schlichter		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Indianapolis (Ind.)	Solomon		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Toledo (Ohio)	Hawthorne		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Detroit (Mich.)			20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Perth	Farnsworth		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Bremen	Thierfelder		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i> . Suite	Picc. orch.	Nürnberg	Kloss		20	Ricordi
ROTA	<i>Variazioni sopra un tema gioviale</i> (1° esecuzione in USA)	Orch.	New York	Previtali			Ricordi
SANTOLIQUIDO	<i>Acquarelli</i> . Suite sinfonica	Gr. orch.	Hannover	Thierfelder		14	Ricordi
SANTOLIQUIDO	<i>Preludio e burlesca</i>	Archi	Cordoba	Bistevins		6	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il trenino del contadino brasiliano</i> dalla <i>Bachianas brasileiras n. 2</i>	Orch. cam.	Muskegon (Mich.)	Di Blasi		20	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Caixinha de boas festas</i> . Poema sinfonico	Gr. orch.	New York	Schewan		30	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 2</i>	Orch. cam.	Kansas City	Schwieger		20	Ricordi
VIOZZI	<i>Ballata</i>	Orch.	Roma	Strauss		10	Ricordi
VIOZZI	<i>Ballata</i>	Orch.	Milano	Colombo		10	Ricordi
VOGEL	<i>Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit</i> . Oratorio per soli, coro misto e 5 saxofoni	Coro	Roma	Antonellini		90	Ricordi
VOGEL	<i>6 Frammenti</i> , per recitante, voce di donna e orchestra dalla 1° parte del <i>Thyl Claes</i>	Orch.	Roma	Pedrotti	Kubinski (rec), Danco (sopr.)	45	Ricordi
WOLF FERRARI	<i>Il Campiello</i> . Intermezzo atto 2°	Orch.	Berlin	Walter		3	Ricordi
WOLF FERRARI	<i>Il Campiello</i> . Balletti	Gr. Orch.	Braunschweig	Teichmann			Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonia breve per archi</i>	Archi	Roma	Previtali		15	Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonietta</i>	Picc. orch.	Buenos Aires	Sivieri		20	Ricordi

LE PARTITURINE RICORDI

raccogliono alcune centinaia di composizioni appartenenti a tutti i generi

della letteratura musicale classica e moderna.

L'elegante veste grafica, la nitidezza litografica,

la sicurezza revisionale unita a esemplare fedeltà agli originali

fanno di questa collezione uno strumento indispensabile

per lo studioso e per l'amatore

e una guida utilissima per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in-16° sono economici.

Catalogo completo a richiesta.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen der klassischen und modernen Musikkultur.

Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,

die zuverlässige und einheitliche Revision

in vorbildlicher Achtung der Originale

machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel

für den Studierenden wie für den Liebhaber

und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.

Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.

Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions

appartenant à tous les genres

de la littérature musicale classique et contemporaine.

L'élégance de la présentation graphique,

la netteté lithographique,

l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,

font de cette collection un instrument indispensable

pour l'étudiant et l'amateur,

et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.

Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.

Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field in the literature of classical and modern music.

The attractive covers, the clarity of the printing

and the impeccable editing,

which shows an exemplary fidelity to the originals,

make the series indispensable to expert and amateur alike

and provide an invaluable accompaniment

when listening to recorded music.

The scores are very moderately priced.

A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 28 Febbraio 1958

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE		Lire	
LA MORGIA	La Città dannunziana a Ildebrando Pizzetti. Saggi e note	3500	
PIANOFORTE			
E.R. 197	TAGLIAPIETRA	40 Studi di perfezionamento. Vol. II (n. 21 a 40)	1200
ARMONICA A BOCCA			
129639	ANZAGHI	50 Esercizi di tecnica	750
PARTITURE IN 8°			
129643	VILLA-LOBOS	Bachianas Brasileiras, n. 2, per orchestra	1000
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
CHERUBINI	Medea (in brochure)	6000	
PIZZETTI	Assassino nella Cattedrale (in brochure)	7000	
ROSSELLINI	Il Fortice (in brochure)	6000	
LIBRETTI			
MALIFIERO	Venere prigioniera	250	
PIZZETTI	Assassino nella Cattedrale	600	
MENOTTI	Il ladro e la zitella	250	

DISCHI PHILIPS



STRAVINSKI

LA CARRIERA DEL LIBERTINO - opera completa

Anne Trulove	— HILDE GÜDEN
Baba the Turk	— BLANCHE THEBOM
Tom Rakewell	— EUGENE CONLEY
Nick Shadow	— MACK HARRELL
Mother Goose	— MARTHA LIPTON
Trulove	— NORMAN SCOTT
Sellem	— PAUL FRANKE

Coro e Orchestra della Metropolitan Opera Association diretti da **IGOR STRAWINSKY**
A 01181-83 L

PROKOFIEV

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE op. 33 - opera completa

Il Re dei Clubs	— LATKO KOROSHETZ
La Principessa	— YANEZ LIPUSHCHEK
Principessa Clarissa	— BOGDANA STRITAR
Leandro	— DANILO MERLAK
Truffaldino	— DRAGO CHUDEN
Pantalone	— VEKOSLAV YANKO
Cello	— ZDRAVKO KOVACH
Fata Morgana	— VANDA GUERLOVICH
Linotte	— VANDA ZIKHERL
Nicolette	— BOGENA GLAVAK
Ninette	— SONIA KHOICHEVAR
Creonta	— FRIDERIK LUPSHA
Farfarello	— VLADIMIR DOLNICHAR
Smeraldina	— ELZA KARLOVATZ
Il Maestro di Cerimonia	— SLAVKO SHTRUKEL
L'araldo	— SIMEON TZAR

Coro e Orchestra dell'Opera Nazionale Slovena diretti da **BOGO LESKOVICH**
A 00331-32 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano



Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

BARTOK BELA

Sonata per due pianoforti e percussioni
Edith Picht-Axenfeld, Carl Seemann, pianoforti
Ludwig Porth, Karl Peinkofer, percussioni

STRAWINSKY IGOR

Concerto per pianoforte e
orchestra di strumenti a fiato (1934)
Carl Seemann, pianoforte
Orchestra Filarmonica di Berlino
Dir.: Thomas Scherman
SS - LPM 18384

BEETHOVEN LUDWIG VAN

Foglio d'album « Per Elisa » in la minore
32 variazioni in do minore
Andante in fa maggiore
6 bagatelle opera 126
Eccelsi in mi bemolle maggiore
Andor Foldes, pianoforte
SS - LPM 18387

BEETHOVEN LUDWIG VAN

Sonata per violoncello e
pianoforte in do maggiore opera 102 n. 2
Sonata per violoncello e
pianoforte in re maggiore opera 102 n. 2
Enrico Mainardi, violoncello
Carlo Zecchi, pianoforte
SS - LPM 18384

BRAHMS JOHANNES

Concerto per pianoforte e
orchestra n. 1 in re minore opera 15
Wilhelm Kempff, pianoforte
Cappella di Stato Sassone di Dresda
Dir.: Franz Konwitschny
SS - LPM 18376

HAYDN JOSEPH

Quartetto per archi
n. 57 in sol maggiore n. 1
Quartetto per archi
n. 65 in si bemolle maggiore n. 3
Quartetto Amadeus
SS - LPM 18392

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI - MILANO

Via Fabio Filzi 29 - Telefono 69.92

Ufficio Vendita dischi con esposizione e deposito:
MILANO - P.le Duca D'Aosta, 9 - Tel. 665.763

Uffici Regionali:

BARI	- via Michelangelo Signorile 2/B, tel. 16.777	NAPOLI	- Riviera di Chiaia, 270 - Tel. 391.573
BOLOGNA	- Via Riva Reno, 65 - Tel. 75.621	PADOVA	- Via Verdi, 6 - Tel. 38.761
CATANIA	- Largo Palisello, 2-5 - Tel. 16.461	ROMA	- Via Luise di Savoia, 21 - Tel. 372.951
FIRENZE	- Piazza Stazione, 1 - Tel. 23.761	TORINO	- Via S. Teresa, 3 - Tel. 49.072
GENOVA	- Via D'Annunzio, 1 - Tel. 54.061	TRIESTE	- Via Trento, 15 - Tel. 38.942

Rappresentanza generale per l'Italia della DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H. - HAMBURG
per le marche DGG - ARCHIV - POLYDOR e CORAL

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: { microsolo LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA
 { normali

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti
scrittori e critici
italiani e stranieri.
Corrispondenti
dalle maggiori città
italiane e straniere.

*Sotto il simbolico nome del famoso Teatro,
questa Rivista internazionale
si dedica a tutti gli avvenimenti musicali
ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero*

Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministrat. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709.388

HENRY PURCELL - Ode a Santa Cecilia (1692)

The Ambroian Singers e l'Orchestra da camera di Londra diretta da
Michael Tippett - contraltina: Alfred Deller - soprano: April Can-
telo - tenore: Alfred Brown - baritono: John Frost - basso: Maurice
Bevan 30 cm. AVRS 6068

LA SCUOLA DEL MADRIGALE INGLESE (Vol. I)

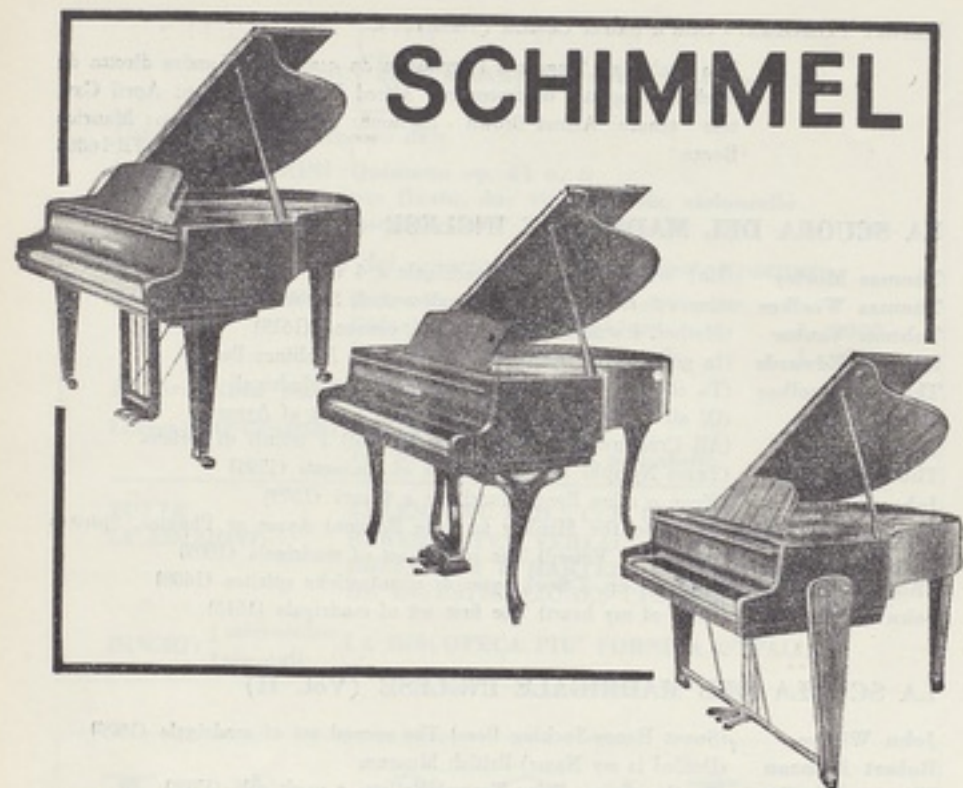
Thomas Morley (Ho! Who comes here), madrigale a 4 voci (1594)
Thomas Weelkes (Cease Sorrows now), madrigali a 3, 4, 5 e 6 voci (1597)
Thomas Vautour (Mother, I will have a Husband), canzone (1619)
Richard Edwards (In going to my naked bed), da «The Mulliner Book»
Thomas Weelkes (To shorten winter's Sadness) Balletti e Madrigali
John Bartlett (Of all the Birds that I Do know) A boock of Ayres
John Bennet (All Creatures Now are Merry-Minded) I trionfi di Oriana
Thomas Morley (Sweet Nymph) The first boock of cazonetts (1595)
John Bennet (Weep o mine Eyes) Madrigale a 4 voci (1599)
Thomas Weelkes (The Ape, the Monkey and the Baboon) Ayres or Phantas. Spirites
John Wilbye (Of have I Vowed) The second set of madrigals (1609)
Thomas Weelkes (Strike it up, Tabor) Ayres or phantasticke spirites (1608)
John Ward (Hope of my heart) The first set of madrigals (1613)

LA SCUOLA DEL MADRIGALE INGLESE (Vol. II)

John Wilbye (Sweet Honey-Sucking Bees) The second set of madrigals (1609)
Robert Johnson (Defiled is my Name) British Museum
Thomas Weelkes (On the plains, Fairy Trains) Balletti e madrigali (1598)
Richard Edwards (When Gripping Grieffs) British Museum
Thomas Weelkes (All at once well met) Balletti e madrigali per 5 voci (1598)
Thomas Tallis (Like as the Doleful Dove) British Museum
Anonimo (The bitter sweet) British Museum
John Wilbye (Flora gave me Fairest Flowers) The first set of madrigals (1598)
John Shepherd (O happy Dames) British Museum
Thomas Weelkes (Young Cupid Hath Proclamed) Madrigale a 3, 4, 5 e 6 voci (1597)
Anonimo (The happy life «My friends») British Museum
Thomas Weelkes (Thule, the period of cosmography) Madrigale di 6 parti (1600)
Anonimo (I smile to see how you Devise) British Museum
Robert Johnson (Benedicam Domino) British Museum
John Wilbye (Lady when I behold) The first set of madrigals (1598)
John Wilbye (Adieu, Sweet Armaryllis) The first set of madrigals (1598)

dischi AMADEO

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI - MILANO - VIA UGO FOSCOLO N. 8



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

RICORDI NEW YORK PRESENTS

compositions from the pen of

VIRGIL THOMSON

The following listing represents a cross-section of the recent works of America's well known composer, critic and writer.

SYMPHONY ORCHESTRA

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA

Cello and Piano \$ 4.00
Orchestral materials on rental

CONCERTO FOR FLUTE AND STRINGS, HARP & PERCUSSION

Flute and Piano (in preparation)
Miniature Score (in preparation)
Orchestral materials on rental

FIVE SONGS ON POEMS OF WILLIAM BLAKE - BARITONE AND ORCHESTRA

Baritone solo with piano \$ 2.50
Orchestral accompaniment on rental

ONDINE - INCIDENTAL MUSIC FOR THE DRAMA

Orchestral materials on rental

ART SONGS

FOUR SONGS ON POEMS OF THOMAS CAMPION - MEZZO SOPRANO

Mezzo Soprano solo with piano \$ 2.00
Mezzo Soprano solo with accompaniment (clarinet,
viola & harp) Score & Parts \$ 5.00

CHORAL MUSIC

FOLLOW THY FAIR SUN (mixed chorus) . . . \$ 25
FOLLOW YOUR SAINT (mixed chorus) . . . \$ 25
ROSE CHEEK'D LAURA, COME (mixed chorus) . \$ 20
THERE IS A GARDEN IN HER FACE (mixed
chorus) \$ 25
TIGER! TIGER! (mixed and male chorus) each . \$ 25

G. RICORDI & CO., NEW YORK - 1270 Avenue of the Americas, New York City, N. Y.
G. RICORDI & CO., (CANADA) LTD. - 389 Victoria Street, Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**
presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)

Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)

Carosio, Perali, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Perali, Motto
direttore VOTTO
2 dischi 33 QCX 10272/3

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)

Di Stefano, Callas, Perali
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)

Callas, Tucker, Tagliabue,
Nicolai, Rossi-Lemeni, Cepecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)

Simonato, Petri, Villetti, Scutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)

Callas, Gedda, Borriello, Danielli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)

Stignani, Alva, Scutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)

Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez,
Stepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)

Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)

Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni,
Perali
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)

Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10216 e QCX 10217/8

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi 33 QCX 10278 e 33 QCX 10279/80

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)

Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)

Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Perali, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10267 e 33 QCX 10268/9

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)

Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCX 10153 e 33 QCX 10154/5



Esclusivamente

314

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Grotrian-Steinweg

Braunschweig

**un pianoforte
di grande classe**

**Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.**

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I *n. 4 - aprile 1958*

G. RICORDI & C. s.p.a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETÀ COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 303
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Döckenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299
COLUMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 560
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellaris: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 656
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 5 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioni. Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladessau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbaacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 94-98
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 4 - aprile 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2009 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 493.367

Sommario:

- 218 *Prodromi pucciniani: Le Villi e Edgar* di Renato Mariani
- 223 *Obiettivi e limiti dell'analisi musicale* di Niccolò Castiglioni
- 229 *Karlheinz Stockhausen* di G. Manzoni
- 234 *La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Torino, Genova, alla Radio, alla Televisione*
- 250 *La vita musicale all'estero: Stati Uniti, Francia, Cecoslovacchia, Polonia*
- 257 *Notizie in breve*
- 260 *Modulazioni*
- 263 *Edizioni musicali:*
Lecture: *Vose de Trieste passada* di A. Catalan
Presentazioni: *Composizioni* di G. F. Malipiero, Zafred, Mannino, Albinoni, Berg, G. B. Martini
- 270 *Dischi:*
Presentazioni: *Composizioni* di Vivaldi, Frescobaldi-Ghedini, Petrassi, Donizetti, Mozart, Janacek, Smetana, Chopin
Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nell'aprile 1958
- 280 *Concorsi*

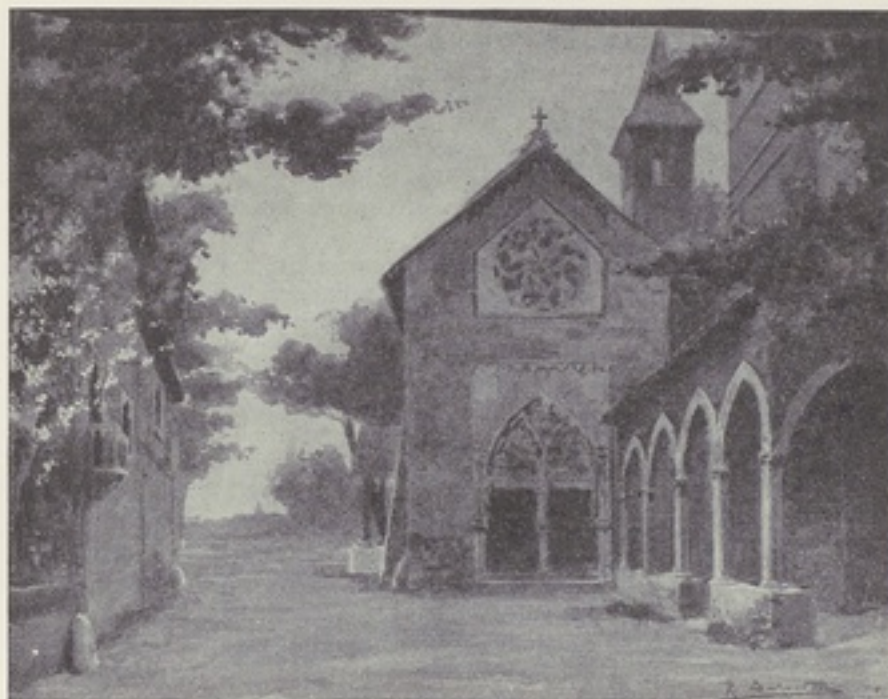
Prodromi pucciniani: Le Villi e Edgar

Come affiora, come si profila la dimensione espressiva di un'indole artistica? Rileggo le intelligenti parole che Gianandrea Gavazzeni pone, quasi a preambolo, nel suo acuto studio critico *Mussorgski e la musica russa dell'800*. Nascita di un gusto, per l'appunto: come dire un comportamento che trae la sua signorilità dalla naturale, ed involontaria, scelta di retaggi altrui, antecedenti e contemporanei. Senza beneficio d'inventario, all'atto dell'assimilazione che diventa spontaneamente orientamento preferenziale; senza meditazioni, da principio, che vadano oltre una rapida, epidermica simpatia istintiva.

Spigolando qua e là, arricchendo silenziose vocazioni, facendo fermentare embrionali nodi emotivi interiori. Più di una posizione « culturale », risulterà utile una « apertura » sentimentale alle vicende del mondo esterno.

Penso che il giovane Giacomo Puccini, regolarmente diplomato presso il Conservatorio milanese, impacciato dalle abitudini di vita provinciale (e quale tediosa provincia quella lucchese della sua adolescenza!), anche troppo in miseria per poter attendere oltre le necessità contingenti di una pane e di un tetto, ebbe a presentarsi, a suo tempo, con le carte in regola nella metropoli lombarda dell'ultimo ventennio ottocentesco. Il mestiere di compositore (ossia di operista, quasi per definizione) in un'Italia esaltata dai cicli melodrammatici di Verdi e dei suoi predecessori? Oppure l'avvio, provvisorio e dubbioso, alla carriera dell'insegnamento? Rileggere le lettere di Giacomo alla famiglia, studente, prima; poi, alla vigilia del concorso Sonzogno che rivelò Mascagni, sfiduciato e ottimista al tempo stesso. E ripensare ai nomi che ricorrono per un semplice dato di fatto informativo che concerne esclusivamente quel che lui va facendo a Milano, vivacchiando alla meno peggio.

E, prima o dopo non conta, « per ora passo il *Mefistofele* di Boito, che me l'ha prestato un mio amico, certo Favara di Palermo... »; « l'altra sera sono andato alla *Redenzione* (oratorio di Gounod) che mi ha noiato parecchio. Ieri sera fui all'opera nuova dei Catalani; generalmente la gente non va in visibilio. Ma io dico che, artisticamente parlando, è una bella cosa e se la rifanno ci torno »; « ...ieri, "di scapaccione", sono stato a sentire la *Carmen*. Bellissima opera davvero... ». Annotazioni che diverranno spunti critici ad uso perso-



Edgar, atto II - Bozzetto di R. Salvadori (1887)

nale; impressioni dove lo sbigottimento e l'esaltazione si danno la mano. Avere il coraggio d'incominciare, dunque, il terribile mestiere di teatrante, a contatto di affermazioni altrui che non sembrano, a Puccini giovane, fasi fortunate e provvisorie (come furono, invece, le più) di una stagione operistica nel pieno del suo vittorioso potere.

E come si principia? Nella maniera più semplice ed intuibile. Non manca a Puccini venticinquenne l'affettuosa guida del suo maestro: Amilcare Ponchielli. Questi s'industria a favore dell'allievo e punta alla fine, per lui, su un libretto che crei l'occasione favorevole. Si rivolge a Ferdinando Fontana che aderisce all'invito. L'ingegno di Puccini — per quel poco che ne conosce — gli sembra impressionabile da vicende di carattere fantastico. E pensa alle Villi dove, in partenza, più che le mal intuibili predilezioni pucciniane, prendono fiato le preferenze letterarie di un momento storico. E qui tornano in ballo l'ambiente, la consuetudine sociale, l'orientamento estetico che coinvolgono tutta una situazione artistica. Ferdinando Fontana è, in formato ridotto, l'esponente di un gusto che associa la scapigliatura lombarda al fascino per le leggende oltrealpine, l'opposizione politica alla métrica dialettale, l'amore per l'intrigo del palcoscenico agli ideali repubblicani mal tollerati, se non addirittura proibiti.

Come saprà accostarsi Puccini, esordiente, alla spericolata indole letteraria di Fontana?

Le Villi recano i tratti di una fola grata all'ideale di Alfredo Catalani. Poco dicono i tre interlocutori. Molto lo scrittore lascia alla fantasia del musicista, poichè i fatti più importanti — anzi, determinanti — avvengono in una cosiddetta « parte sinfonica », (introduttiva del 2° quadro), che, del resto, ci appare, anche oggi, come la meno debole pagina dello spartito. Ecco, probabilmente, ciò che più impressionò delle Villi allorchè l'opera fu presentata, al pianoforte, dall'autore, a un eletto gruppo di ascoltatori, tra i quali Arrigo Boito. Durante questa audizione nacque l'idea di aiutare il debuttante Puccini e si cominciò a trovare il danaro che permise, nel maggio del 1884, l'allestimento dell'opera. Al Teatro Dal Verme, come è ben noto, Le Villi ottennero alto consenso di pubblico. Tra i più entusiasti era l'editore Ricordi: un nome da porsi accanto, fino al doglioso congedo di *Turandot*, a quello di Puccini acclamato nel mondo intero. Tre, si diceva, sono i personaggi delle Villi. Potremmo chiedere al giovane musicista una delineata raffigurazione degli interlocutori? Oppure la individuale presenza di una parlata decisa?

Già la stesura dei due quadri è ligia alle prescrizioni melodrammatiche protocollari: coro, scena e romanza, duetto, preghiera, scena drammatica, gran scena e via dicendo. Nelle Villi nulla stona e niente s'impone, a una prima indagine. Si sorride, forse, alla ingenuità dell'avvio; con quella figurazione melodica del *Preludio* che pare regolata oltre l'impegno della innocua trama letteraria. Eppure proprio qui, proprio in queste prime misure, futate — nel procedimento melodico, che verrà riecheggiato nella *Preghiera* con cui termina la prima parte — un sentore cantabile originale. Gli esordi di un artista non obbligano a tener conto di scarti cronologici nel giro della sua formazione e della sua personalità. Anna — nelle Villi — oscilla tra le ingenue perplessità di Micaela e i trepidi sussulti di una sua omonima che di poco la seguirà: l'Anna catalaniana di *Loreley*. Nè Guglielmo, padre di lei, indossa panni più convincenti. Roberto, tenore, è il personaggio che, stando ai risultati, maggiormente interessa Puccini. Colui che doveva esaltare, fino all'exasperazione, indimenticabili figure di donne, si mostra cauto, agli inizi; e, *Manon Lescaut* compresa, attende al personaggio antagonista maschile con particolare simpatia, riservando ad esso le evanescenze di un modo di esprimersi destinato a divenire prepotentemente personale in breve giro di anni. Ce ne accorgiamo nella seconda parte dell'opera. Roberto intona l'avvio « Torna ai felici di... » e già in orchestra la breve e non troppo consistente risorsa cantabile viene calata e cullata entro un movimento, entro una spirale ritmica che è l'incerto ma orientato atteggiamento di un artista che, qui, interroga se stesso anzichè rian dare, con la mente, ai modelli del tempo, al campionario espressivo prediletto. Del resto, anche la « gran scena e duetto finale » sono governati abilmente. Certo, se stiamo a sezionare e a selezionare qua e là, resta ben poco; ma se, al contrario, ascoltiamo e riascol-



Le Villi - Bozzetto di H. Hohenstein (1884)

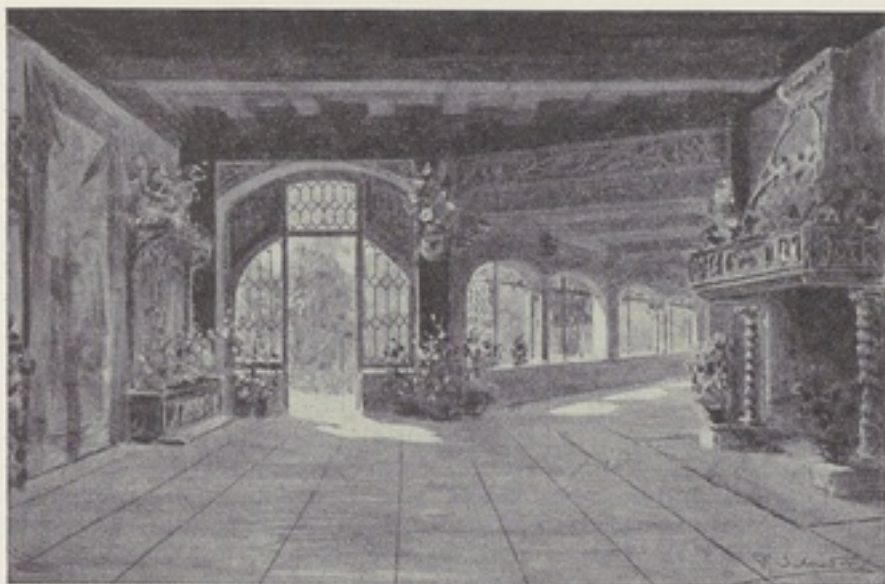
tiamo la pagina nel suo respiro complessivo, là dove le voci s'arrampano verso i vertici della tessitura canora talvolta affiorano i germi di un procedimento che sarà pucciniano e certe atmosfere armoniche di *Suor Angelica* e della *Bohème* s'avvertono in forma di annunzio.

Che Ferdinando Fontana ritenesse l'ingegno di Puccini attratto dall'elemento fantastico (in rapporto alle esperienze del giovane compositore licenziando di Conservatorio) è ammissibile qualora si consideri la situazione prima delle Villi. Ma, a cose fatte, il poco dell'opera, degno di memoria, s'inserisce proprio là dove l'elemento fantastico è assorbito dall'elemento umano dei personaggi. E direi che, ancora incapace o riluttante o timoroso di affidarlo alla voce, Puccini lo situa in orchestra, trasferendolo all'empito degli archi, come nel « sostenuto » del *Preludio*, come nel « dolce ed espressivo » dell'*Abbandono*. La sintesi positiva delle Villi è tutta qui. Sfrondata il dato di fatto romantico (inteso, per l'appunto, in chiave di leggenda e di raffigurazione fiabesca), eliminato il modulo formale melodrammatico nell'ambito di una medesima pagina vocale (presente, nelle Villi, nella romanza di Roberto), Puccini poteva, inconsapevolmente, ritenersi pronto, al varco di una seconda esperienza meno provvisoria, meno debitrice nei confronti di un gusto che (strana peripezia) non

soltanto non gli appartiene, ma può essere fissato come altrui, perfino avanti-lettera, antecedentemente ai saggi che da altri, per l'appunto, ancora devono venire. Chiudete lo spartito delle Villi con venti misure di musica nella memoria. È molto? È poco? Preziose inframmettenze di una personalità entro il dilagare di una consuetudine che è ossequio all'epoca. Entro il passo di una tradizione (direbbe, ancora, utilmente, Gavazzeni) si profila, timida e scialba, una fisionomia veridica. Nasce, sì, dunque, un gusto nuovo; ma deve farsi le ossa, deve prender fiato e volo a proprie spese, a propria mortificazione.

Per *Le Villi* vi era stato un forte successo di pubblico e di stampa. Cosa accade per *Edgar*? Rammentiamo che tutto il tratto leggendario delle Villi si condensa, musicalmente, in alcuni rapidi passaggi successivi al frammento sinfonico *La tregenda* e, librettisticamente, in una evenienza (che si dà per scontata) i cui conseguimenti lo spettatore controlla, a posteriori, dalle parole, neppur troppo allusive e precise, di Roberto e di Anna che, guidata dalle Villi, riappare dall'oltretomba per rampognare il fidanzato fedifrago. La azione punitiva di queste alquanto addomesticate vindici germaniche assume, nella prospettiva dell'opera, un ruolo a tutti gli effetti secondario. Ma Ferdinando Fontana torna alla carica; in buona fede, certo, rieccolo ad equivocare, a fraintendere sullo spirito della ancor latente musicalità pucciniana, sulle dimensioni espressive che, in questo secondo spartito, si direbbero per eccellenza agli antipodi di quanto Puccini prediligerà in seguito, allorché, individuando e calibrando i suoi testi scenici, rivelerà se stesso in pieno rigoglio e in colma prestantza di personalità.

Cinque anni intercorrono tra *Le Villi* e *Edgar*. Le magagne di un libretto disgraziato — denunciate fin dal 1889, alla prima comparsa di *Edgar* — non possono, oggi, influire in senso negativo sui valori musicali dell'opera che sono ben più ragguardevoli dei precedenti delle Villi. Una ricorrenza pucciniana non può indurre a segnalazioni sconsideratamente apologetiche; a favore del compositore, anzi, dovrà dare avvio a revisioni rigorose e severe anche per opere fortunatissime. Ma, per analoga equità, proporrei il collaudo di *Edgar* alla prova della ribalta. Non già per saggiarne espedienti costitutivi scenici notoriamente infelici; ma per riconsiderarne la validità agli effetti della formazione pucciniana. Non tutta la critica fu avversa a *Edgar*, in quanto partitura musicale; né il pubblico si pronunziò sfavorevolmente. La inverosimile storia dell'opera si rifiuta perfino ad una piana e semplice narrazione. Allinea figure incredibili; fa concorrenza alle più smalziate esperienze illusionistiche; affianca appelli guerreschi ad esortazioni sensuali, richiami castamente affettivi a tette vicende funerarie. Già la presenza di due figure antagonistiche femminili costituisce un ostacolo alla libera estrinsecazione musicale di Puccini, assolutamente incapace di « sentire » il personaggio di Tigrana, un'adescatrice di bocca buona, sulle cui spalle pur pesa il giuoco della trama scenica. Una donna è più che sufficiente alle



Edgar, atto I - Bozzetto di R. Salvadori (1887)

riuscite liriche pucciniane. Lo dimostrano — da *Manon Lescaut* in giù — tutte le opere del maestro, proprio fino a quella *Turandot* per la quale qualcuno (ma qui a torto) ripropone, appunto, la impossibilità di un dualismo femminile valido per entrambe le sue fasi: la protagonista e quella di Liù. Accanto a Tigrana, ecco Edgar, più soggetto alle spinte emotive di provenienza esterna che a un suo fermo proposito di uomo. Poco contano gli altri personaggi. Anche qui una giustapposizione di figure ligie a una prospettiva grata al gusto di Catalani; anche qui febili e fragili sussulti che richiamano alla mente il mondo della imminente *Loreley* per moti e modi già da Puccini captati nei precedenti spartiti del musicista lucchese.

Anzi, l'affastellarsi degli avvenimenti ha una evidente analogia, in *Edgar*, con quanto si verifica, affannosamente, in *Loreley*. Ma tra pagine e pagine di composizione musicale insignificante, sbocciano tipiche fioriture melodiche (e il sentimento di Puccini si propone a se stesso); le chiederete alla trepida Fidelia quando, al primo atto, medita « Ella ride del mio pianto... »; ve le doneranno, nel secondo atto, l'orchestra (in dodici misure — « assai lento » — già riferibili, non vagamente, allo stato d'animo del protagonista) e lo stesso Edgar che si congeda da Tigrana con qualche misura — « andante sostenuto » — da considerarsi traccia positiva del determinante comportamento armonico pucciniano (anticipazioni di *Suor Angelica*). Poi, per buona parte del terzo atto, il discorso non potrebbe non essere decisamente favorevole. Direi che nel *Preludio* il modo di esprimersi

di Puccini s'apre completamente, per la prima volta, con le singolarità di un comportamento personale. E la grande pagina che segue — il *Corteggio funebre* che infastidi gli spettatori del 1889, turbati a sproposito da una scena di ingrato ma logico realismo — può tranquillamente considerarsi antologica. Puccini, qualche anno dopo, riducendo l'opera da quattro a tre atti, collocò questo frammento (che fungeva da finale del 3° atto) ad introduzione dell'ultimo atto.

Credo che, anche dal punto di vista della reazione psicologica sugli ascoltatori, il cambiamento risulti proficuo, permettendo all'azione di camminare lesta verso incredibili, ma tragici, traguardi conclusivi.

Nè la musica — con quel goffo esordio tenorile «Bella signora...» e con quel sottolineare pesantemente l'incessante susseguirsi dei colpi di scena — acquista nuovi meriti.

Adesso, oltre i suggerimenti di carattere pratico, noi possiamo considerare il *Corteggio funebre* come una forte costruzione sinfonico-corale, ligia, in un certo senso, alla tradizione melodrammatica («peso fonico» degli avventi del coro in rapporto alla ubicazione scenica dei vari gruppi, contributo delle voci dei ragazzi, entrata e lamento di Fidelia; visto e sentito, il tutto, in ordine alla cerimonia spettacolare che si sviluppa in scena); e saremo sorpresi dallo specifico carattere della musica che ci colpisce anche perchè nascente, in rapporto al motivo esteriore che la produce, da un equivoco. Ci spieghiamo. Edgar, il guerriero caduto «sotto le inique spade», assiste alle sue esequie, travestito da frate. A parte il motivo macabro della situazione, noi dovremmo giudicare la musica che accompagna la scena alla stregua di un intervento atto ad accentuare il significato di un rito in memoria di un eroe. Cosa ci confida, al contrario, la fievole e acuta melodia che, senza titubanza, ci sentiamo di poter già definire pucciniana? Quale peso «umano» condiziona il lamento di Fidelia e, prima e dopo, il canto elegiaco degli archi in tensione?

Accoramenti, istantanee e sfuggenti meditazioni, ripensamenti interiori sul proprio destino. Ecco l'arco espressivo del *Corteggio funebre* di Edgar. L'eroe non esiste; al musicista già risulta insoffribile il guerriero. Puccini affianca ed accomuna e salda le dogliose giornate terrene del protagonista e della fanciulla nell'unico momento, nella sola fase in cui la musica può donarsi senza l'apporto di una parola falsa o in cui la parola ha, senza riferimento scenico, un'accezione onnivale, anonima. Il rimpianto e la pietà e il senso del necessario ripiegamento e della rinuncia affiorano da quella figurazione il cui disegno, il cui respiro sembra nascere — e sorge, in effetti — dall'inventiva come fatto melodico. Eccolo, Puccini, qui, ad asserire, a ribadire, nel procedimento cantabile, quei reconditi sentimenti, sussurrati a fior di labbra eppur turgidi e disperati e perfino categorici in certe caratteristiche, tenaci ripetizioni. Si profila, decisa, in questo episodio sinfonico di Edgar, la fisionomia melodica pucciniana vincolata a un fatto strumentale (anzichè, come sarà tra poco, alla precisa esigenza vocale della creatura scenica), con quel

giro di figurazioni equivalenti a sfumature psicologiche, appena appena avvertibili, malinconica sintesi di un bilancio patetico.

«La mélancolie n'est qu'un souvenir qui s'ignore», secondo la riflessione di Flaubert. «Ho sempre portato con me un gran sacco di malinconia... Ma così sono fatto, e così son fatti tutti gli uomini che hanno cuore e nervi: pene d'anima e scontento perenne!», come scriveva il musicista a pochi mesi dalla scomparsa.

Dal *Corteggio funebre* di Edgar prende corpo, nella musica di Puccini, quel che ne diverrà un delirante ed esasperato motivo: il ricordare (talvolta inconsapevolmente, talvolta con spietata esattezza di riferimenti emotivi) in malinconiche figurazioni melodiche; grumi, sedimenti, stratificazioni di un ribadito elemento espressivo. Affioreranno, quindi, i sacrifici di Cio-cio-san e di Suor Angelica, di Tosca e di Liù, l'ancor più cruda rinuncia di Des Grieux, il solo salvamento di Minnie (ma a quel prezzo pagato, con quel piangente stillicidio di congedi dai compagni di sempre!) e tutto l'incrociarsi di notazioni amare che contraddistinguono, in maniera prepotente e originale, il teatro di Puccini. Notazioni dell'anima, di anime piccole e modeste, forse; ma, proprio per questo, destinate a far breccia su milioni di esseri umani, in qualsiasi terra. Vedete? È la prima melodia — questa di Edgar — che reca Puccini a contatto del suo mondo interiore, alla scoperta di se stesso. Incominciava la sua dolente predicazione cantabile di uomo tra gli uomini, per pietà degli uomini, in commiserazione per la giornata umana. E nei moli e nei bar, nelle stazioni e negli ospedali, nelle caserme e nelle prigioni, Puccini (più che sui palcoscenici dei teatri di tutto il mondo) riproponeva ai suoi simili l'indicibile, perenne malinconia del ricordo, della gioia svanente già prima di essere captata. Il caro Puccini di tutti i giorni s'avviava, così, verso una sconfinata popolarità, per consolarci, con le sue stesse lagrime, nella nostra inguaribile inconsolabilità di viventi.

RENATO MARIANI

Obiettivi e limiti dell'analisi musicale

Il bisogno di scoprire una connessione maggiormente ravvicinata tra musica e ideologia è stato sentito nell'immediato dopoguerra con appassionato interesse. E fu un bisogno sentito indistintamente nei più disparati settori, in un fortuito incontro di formazioni talvolta antitetico del pensiero.

Evidentemente non è questa la sede per tentare una storia culturale degli anni successivi la Liberazione, anche qualora si intenda confinare il discorso critico entro le più prudenti dimensioni della sola cultura musicale. Per la quale basti rilevare, come fenomeno particolarmente indicativo di un determinato gusto culturale, l'appassionato interesse per tutta l'esperienza propria dell'espressionismo tedesco (esperienza che la cultura italiana non aveva accettato negli anni del fascismo), che rischiava tuttavia di facilitare una lettura troppo semplicistica (talvolta addirittura dilettantesca) del messaggio schönberghiano e berghiano, ravvisato come ideale di una non ulteriormente approfondita nozione di umanità dell'arte.

È chiaro che oggi il problema del rapporto tra ideologia e musica (o, se si preferisce, tra musica e società) deve essere impostato in termini meno frettolosi. Talché, nel desiderio di evitare ogni affrettata sistemazione di un materiale troppo vasto e generale, si vorrebbe rinunciare subito inizialmente all'ambizione di un'esposizione, entro il campo troppo breve di queste pagine, dell'intera complessità di un così vasto e sconfinato problema.

Basti momentaneamente osservare, accanto alla sterile aridità di certo accademismo dodecafonico ancora intento a computare i moti seriali delle composizioni di Schönberg con sistemi di metodologia analitica arretrati a uno stadio pre-weberniano (e Th. Wiesengrund Adorno ha tutte le ragioni di criticare come infantile, *kindisch*, questa implacabile contabilità duodecimale, che ricorda la caccia grossa dei wagneriani di un tempo, ansiosi di scoprire l'orma di un *Leitmotiv* nella selva del *Ring*) — basti osservare per il momento, accanto ai pericoli di una critica troppo formalistica e ingenua, il rischio non meno grave di un contenutismo ineducatamente proclamato, il bisogno incomposto di scoprire una connessione tra Arte e Civiltà entro il mitologico isolamento di un Contenuto dato per esistente fuori o prima della Forma: e i conti naturalmente, in un discorso

siffatto, non tornano e non possono tornare. E lo si avverte persino nel giro di frase di certo giornalismo corrente assicurantesi una coerenza ideologica nella piena retorica del finale polemico conclusivo, in un diluvio di parole grosse, o magari in una troppo scolastica e preoccupata applicazione del classico concetto di «tipico», che viene evocato come *deus ex machina* per risolvere una situazione imbarazzante, con accenti così interiormente ansiosi da ricordare le angustie di quel teologo deriso dal Manzoni che trovandosi un giorno nelle strette della dialettica, esclamò: «concedo minorem, nego consequentiam»! Ed è logico che la possibilità di un gioco critico disinteressato e libero (intento, non a servirsi della cultura, ma a servirla con purezza di mente e di cuore) sia notevolmente ridotta, allorché un sospetto di positivismo logico s'insinua pateticamente esprimendosi con accenti pressoché edificanti ogniqualvolta chi interloquisce non è in vena di fare il Giudizio Universale su ogni piccola questione.

Chè ci sembra viceversa appartenere ad un più pericoloso e sostanziale positivismo la considerazione affatto empirica di un dato stilistico e tecnico isolabile dalla sua significazione espressiva, e sopra (o sotto) valutabile come fatto a sé: e allora l'impossibilità di ravvisare il preciso valore fantastico del singolo suono, l'inevitabile quanto indesiderato ottundimento di una sensibilità culturale privata delle più essenziali capacità di tatto. E si vorrebbe citare, a ricordo di un pressoché esemplare vertice di esattezza critica, la pulita e secca modestia dello stampatore norimberghese Johannes Otto, che, pubblicando nel 1538 il *Miserere* di Josquin, notava il significato espressivamente lamentoso dell'inciso iniziale (costituito dalla ripetizione ostinata di una stessa nota) con un lapidario «gravissima repetitio, qua misericordiam implorat». E si vorrebbe ricordare anche l'osservazione di Galileo sull'intervallo di quinta: «La quinta diletta ancora, atteso che per ogni due pulsazioni della corda grave ne dà tre, dal che ne séguita che, numerando le vibrazioni della corda acuta, la terza parte di tutte s'accordano a battere insieme, cioè due solitarie s'interpongono tra ogni coppia delle concordi» (*Le Nuove scienze*). Osservazione, questa, solo apparentemente confinata entro un campo d'analisi naturalistico (a-culturale) in una complicata enunciazione del semplicissimo rapporto 2 : 3; ciò che va notato è quel *diletta* iniziale, riservato alla quinta soltanto e non ad altri intervalli: preferenza di gusto non priva di significato in un'epoca nella quale l'evoluzione della sensibilità armonica, già definitivamente svincolata dal gregoriano, tendeva a fissarsi proprio sull'impianto di quinta dell'accordo perfetto. E accordo perfetto e intervallo di quinta squillano vittoriosi e trionfali nella *Toccata* dell'*Orfeo* di Monteverdi, o, parecchi anni prima, nel concitatissimo *Kyrie* della Messa *Et ecce terrae motus* di Antoine Brumel, o, più tardi, nelle *Fanfane* di Lulli, di Purcell, di Haendel.

E in pieno Rinascimento Michael Praetorius notava con curiosità le quinte parallele successive «contra regulas musicorum» delle

villanelle napoletane, e le stimava tipiche di una particolare sensibilità armonica popolare («...und ist bäuerische Music zu einer bäuerische Matery»), così come analoghe quinte venivano "ammesse" nelle laudi filippine del Cinquecento. E la quinta rappresenta nell'esperienza culturale rinascimentale e barocca il simbolo di un ritorno alla natura del suono, la chiave di una nuova teorica dell'armonia, non più ancorata alla tradizione ellenico-medievale dei modi, ma, come voleva Rameau, *réduite à son principe de nature*.

Naturalmente è più facile parlare del Rinascimento in generale invece che delle quinte della musica rinascimentale, e magari del ritorno alla natura delle Stagioni di Haydn (dove si canta dell'afa estiva e della vendemmia autunnale) invece che del ritorno alla natura del discorso sonoro haydniano, attraverso la libera acquisizione del melos popolare tirolese (si ricordi l'incantevole Lied *Ein Mädchen, das auf Ehre hielt...*) e la liberazione dal groviglio contrappuntistico, ancora carico di ineccepenti implicazioni medievali, dello «stile severo», proprio del primo Settecento musicale tedesco. E, analogamente, un inno al moralismo di Beethoven, che sdegnava il *Don Giovanni* di Mozart, è più agevole ma meno fruttuoso di un'analisi amorosamente paziente della mirabile pagina d'album *Für Elise*, fosse anche soltanto un'analisi di un particolare tipo di pianismo, del moto affatto spontaneo e naturale delle dita nel celebre passaggio iniziale (che ovviamente non richiede una citazione per essere ricordato): ed è una pianisticità che implica tutta una concezione (tipicamente cameristica e borghese) della musica, racchiusa entro il dominio soavemente romantico e *sehnsüchtig* di una languida *Phantasierung*. Talchè sale spontaneamente alla memoria il ricordo della didascalia contenuta nella seconda scena del primo atto dello Schauspiel *Sturm und Drang* di Friedrich Maximilian Klingner: «*Karoline auf einem Klavier in süßer melanchonischer Schwermut phantasiert*» (Carolina improvvisa al pianoforte con dolce e malinconico pathos).

E si vorrebbe concludere raccomandando a se stessi una maggiore modestia del discorso, la pulizia candidamente pudica di un ambito preliminarmente circoscritto di analisi, la serena purezza di conclusioni non affrettate. Un ritorno al pudore, che non sia la formalistica accademia neoclassica di un tempo (anche troppo compromessa con un nazionalismo che in quegli anni non mancava di poco raccomandabili implicazioni ideologiche), ma piuttosto un'umile ammirazione per il messaggio altissimo della purezza weberiana, per il suo così mirabilmente terso nitore. Chè il miracolo di Webern consiste proprio in questo: nel rifiuto di ogni deterioro retaggio romantico che permette al discorso musicale di approfondire nelle linfe vitali della più limpida corrente romantica: quella che da Schubert procede sino a Gustav Mahler. E in questo romanticismo viene raggiunta una dimensione umana dell'arte nella più profonda umanità di un suo continuo sforzo di purificazione.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

Karlheinz Stockhausen

K. Stockhausen rappresenta indubbiamente, nel panorama della vita musicale tedesca nel secondo dopoguerra, una delle personalità più interessanti. Diciassettenne nel 1945, quando la Germania usciva dalla catastrofe, egli appartiene a quella nuova generazione di musicisti che non dovette andare incontro alle incognite dell'esilio nè asservirsi in patria all'ideologia del regime. È insomma un musicista interamente formatosi su suolo germanico, a contatto con una cultura ritornata libera e con la piena responsabilità delle proprie scelte estetiche.

Nato trent'anni or sono, il 22 agosto 1928, a Mödrath presso Colonia, ha studiato musica alla Hochschule di Colonia con Herrmann Schroeder tra il 1947 e il 1950 e poi con Frank Martin nel 1950-51.

Concluse gli studi musicali con un soggiorno a Parigi tra il '51 e il '53, ove ebbe frequenti contatti con Milhaud e Messiaen, del quale seguì i corsi di estetica ed analisi musicale al Conservatorio. Nello stesso periodo lavorò presso lo studio di Musique Concrète creato da Pierre Schaeffer, iniziando quello studio delle forme di montaggio e di elaborazione del suono che gli farà avvertire nel 1953 la necessità di approfondire questa esperienza presso lo studio di musica elettronica del Nordwestdeutscher Rundfunk di Colonia, compiendo al tempo stesso gli studi universitari di fonetica e scienza delle comunicazioni a Bonn sotto la guida di Meyer-Eppler. Egli svolge oggi a Colonia la sua attività, intesa a sviluppare ulteriormente le nuove acquisizioni strumentali accanto allo studio delle possibilità del mezzo elettronico.

I musicisti della generazione di Stockhausen si trovarono nel dopoguerra a dover risolvere il problema di una cultura musicale che continuasse le tradizioni europee e nazionali dopo la forzosa interruzione imposta dalla nefasta retorica hitleriana. È indubbio che in un clima di libertà ideologica un musicista avvertito fosse portato a rivolgere la sua ricerca in direzioni nuove, ad analizzare come e perchè certe manifestazioni musicali fossero state categoricamente bandite dal regime. Che Stockhausen abbia sentito la necessità di questa scelta in maniera decisiva e non rinviabile, risulta chiaro da tutta la sua attività di compositore e anche da quella, marginale ma non per questo trascurabile, di articolista e saggista. La scelta

decisiva di Stockhausen cadde dunque nella direzione indicata da Schönberg e da Webern, per ragioni che sono state ben chiarite dal compositore in una intervista concessa nel 1955 alla portoghese *Gazeta musical* (1). L'adesione alla dodecafonia derivò dalla coscienza che tutti gli « stili » contemporanei, da qualche decennio a questa parte, sono diventati dei clichés che ripetonno, mascherandoli, motivi del passato, senza andare veramente oltre la situazione d'arresto causata dal superamento della tonalità. E così neoclassicismo, neobarocco, ritorno al medioevo ecc. testimoniano, col loro stesso nome, una profonda impotenza a progredire musicalmente e a creare uno stile nuovo, finalmente libero da ipoteche. Tuttavia, proprio questa convinzione doveva portarlo ad assumere un atteggiamento critico anche nei confronti della stessa dodecafonia, almeno come l'aveva usata il suo ideatore. Da una parte « senza Schönberg non si può immaginare la nostra esistenza come musicisti »; ma dall'altra questo musicista oggi « è evidentemente sorpassato » e va catalogato tra i rappresentanti del « romanticismo tedesco ». Questo perché la dodecafonia « classica » è per Stockhausen un sistema rudimentale, che crea sì dei nuovi rapporti ma sforzandosi subito di rimpiazzarli con elementi tratti dalla tradizione, che sono estranei alla dodecafonia e neutralizzano al tempo stesso l'innovazione introdotta con l'uso indipendente dei 12 suoni della scala cromatica: « Proprio per questo la tecnica dodecafonica è un fenomeno di transizione, perché permette agli uni di scrivere un valzer, agli altri una fuga con cadenze maggiori e minori e via di questo passo; ... a volte non è possibile farsi un'idea della inconcepibile diversità stilistica che si è raggiunta negli ultimi anni sotto l'etichetta del 'dodecafonomismo'. Le altezze dei suoni danno la serie dodecafonica: questo è tutto. E il ritmo? 'à là'... La dinamica? 'à là'... La disposizione delle ottave? 'à là'... Gli strumenti? 'à là'... ». È dunque la convinzione dell'ibridismo della dodecafonia schönberghiana che ha spinto Stockhausen a risolvere in maniera diversa il problema tecnico, portandolo all'ideazione della « composizione seriale totale », come egli la chiama, profilatasi intorno al '50 non soltanto nella sua opera ma in quella di tutto un gruppo di musicisti di diversi paesi europei. « Il principio seriale vuole che per una determinata composizione si faccia una scelta anteriore di un numero limitato di grandezze diverse; che queste grandezze siano di proporzioni vicine; che si ordinino secondo una successione e secondo intervalli determinati; che questa scelta si applichi a tutti gli elementi della composizione; che si traggano da queste 'serie originali' altre serie; che queste serie servano a comporre sovrastrutture, a loro volta variate secondo le leggi della serie; che le proporzioni della serie costituiscano il principio generale di struttura dell'opera da comporre, a cui esse danno la necessaria logica formale » (2); e in questo senso Webern (« l'unico compositore di

(1) Lisbona, anno VI, ott./nov., p. 156 sgg.

(2) *Situation actuelle du métier de compositeur*, in *Domaine musicale*, Parigi, 1, 1954.

statura veramente grande degli ultimi cinquant'anni, che proietta la sua ombra sul futuro ») (1) è stato il suo modello e il suo punto di partenza. Accogliendo l'istanza posta dalle opere di Webern — e rintracciabile anche in alcuni lavori di Schönberg scritti tra il '10 ed il '20 — Stockhausen tende a eliminare tutto ciò che nella musica tradizionale portava il nome di tema, inciso, sviluppo e melodia.

Iniziò la sua attività di compositore con una serie di lavori che più tardi ritirò ritenendoli imperfetti e superati: *Kreuzspiel* (1951), per oboe, clarinetto basso, pianoforte e batteria, *Spiel* (1952) per orchestra, e *Schlagquartett* (1952) per pianoforte e timpani. La nuova serie di composizioni, contrassegnate dalla definitiva introduzione della « tecnica seriale totale », inizia col N. 1 *Kontra-Punkte* (1953) per flauto, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, tromba, trombone, arpa, pianoforte, violino e cello, « nati dall'idea che in un mondo sonoro vario e fornito di suoni e rapporti temperati individuali, i contrasti devono essere risolti in modo da raggiungere uno stato in cui sia percepibile per l'ascoltatore solo un dato unitario e immutato » (2). Il pezzo è serializzato per sei timbri e altrettante dinamiche (dal ppp al sfz) mentre « le grandi differenze tra valori assai brevi e assai lunghi sono eliminate e restano solo valori medi e molto affini tra loro, come sedicesimi, terzine di sedicesimi, sedicesimi col punto, quintine di sedicesimi e così via » (3). Mentre dunque il tempo veniva riempito nella musica tradizionale dall'esposizione e dall'elaborazione tematica, dall'evoluzione di un discorso melodico e armonico, e mentre lo stesso Schönberg aveva conservato nel procedimento dodecafonomo questi principi, nella musica di Stockhausen esso è riempito dalla permutazione continua delle strutture, o gruppi di note elaborati in base al principio della serializzazione totale; questi gruppi, attraverso variazioni della loro intima costituzione, si presentano in una luce sempre diversa pur correlandosi in ogni momento con un unico principio costruttivo che sta alla base di tutto il pezzo.

Mentre il N. 2 e il N. 4 (*Klavierstücke I-IV e V-X*) costituiscono un approfondimento di questa intuizione costruttiva, col N. 5 *Zeitmasse* (1955-56) per flauto, oboe, corno inglese, clarinetto e fagotto, Stockhausen introduce nel procedimento compositivo un nuovo elemento, la suddivisione delle strutture secondo « campi o grandezze di tempo ». « Evidentemente con la composizione per 'campi' di tempo si producono dei gradi di libertà da parte dello strumentista », scrive l'autore in un articolo nel quale espone alcuni procedimenti tecnici (4); si tratta tuttavia di libertà organizzate, libertà di interpretazione già calcolate nel momento della disposizione del materiale e messe in relazione con la specifica abilità strumentale del singolo

(1) Nella citata intervista alla *Gazeta musical*.

(2) Nella nota scritta su *Kontra-Punkte* per il *Konzerführer* di M. Gräter, Francoforte 1955, p. 187.

(3) Ivi.

(4) ... *wie die Zeit vergeht...* in *Die Reihe* n. 3 Vienna 1957, p. 39.

esecutore, in quanto questi può subordinare alcuni elementi della composizione alle proprie possibilità fisiche di fiato, di agilità e di prontezza di reazione a determinati stimoli.

Se a questo punto l'autore già ammetteva la possibilità di variare le strutture senza che ciò pregiudicasse il risultato espressivo della composizione, non doveva essere lontano il momento in cui le strutture medesime potessero venire svincolate dal rigore del concatenamento formale e rese libere di susseguirsi in un ordine casuale. La musica tradizionale voleva che, in ordine allo sviluppo tematico, agli archi dinamici e al discorso complessivo, il tutto si svolgesse secondo una successione rigorosa: non soltanto in un primo tempo di sonata lo sviluppo era comprensibile solo al suo esatto posto, dopo l'esposizione e prima della ripresa, come punto focale di un preciso svolgimento dinamico, ma anche i singoli tempi di una composizione non erano interscambiabili e contribuivano a costituire, inseriti in una determinata posizione, l'unità dell'intero pezzo.

Con la composizione « strutturale » questo criterio viene a cadere.

I diversi conglomerati sonori conservano la loro validità e autonomia anche se considerati da punti di vista differenti; essi sono collegati tra loro non con una dialettica di esposizione-sviluppo, di domanda-risposta, ma con una concezione di pura contrapposizione sonora, timbrica e dinamica, che resta valida con qualsiasi ordine di successione. Così il N. 7 *Klavierstück XI* (1957) è formato di 19 gruppi di strutture che il pianista può eseguire nell'ordine che più gli aggrada, scegliendo inizialmente un tempo e una dinamica « *ad libitum* ». Il conto torna ugualmente, che il pezzo è calcolato in modo da dare un risultato espressivo sempre uguale nella sua diversità, al pari di un prisma che venga fatto ruotare secondo angolature e sotto luci diverse senza per questo perdere le sue costitutive caratteristiche geometriche. Naturalmente l'esecutore, una volta iniziato con un certo grado di « arbitrio », dovrà seguire alla fine di ogni pezzo le istruzioni da trasferirsi sul successivo: L'« interprete guarderà a caso sul foglio (1) e inizierà l'esecuzione con il primo gruppo su cui cadrà il suo sguardo, decidendone lui stesso velocità, dinamica e forma d'attacco. Leggerà poi le indicazioni che si trovano alla fine del primo gruppo e suonerà in base ad esse un altro gruppo pure scelto a caso ». L'autore ha insomma costruito il pezzo in modo che « ogni gruppo è collegabile con ciascuno dei 18 gruppi successivi, si che ognuno di essi può essere eseguito con ciascuna delle sei velocità, dinamiche e forme d'attacco prestabilite ». La composizione deve essere considerata conclusa quando l'esecutore torna per la terza volta sullo stesso gruppo, anche se alcuni gruppi non sono stati affatto eseguiti.

Se si aggiungerà che a Colonia è stata recentemente eseguita un'altra composizione di Stockhausen per tre orchestre, N. 6 *Gruppen für*

(1) Che misura cm. 93 x 53.

drei Orchester (1955-57), avremo il panorama completo dell'opera strumentale di questo compositore, che con la sua attività poliedrica cerca di risolvere alcuni dei problemi più scottanti della musica d'oggi, anche se questo avviene in una forma e con mezzi che lo stadio attuale dell'evoluzione non permette a tutti di accettare come definitivi. Non ci soffermeremo qui sulle composizioni elettroniche dello Stockhausen (N. 3 *Studien* e N. 8 *Gesang der Jünglinge*): converrà peraltro dire che l'esperienza ormai più che quadriennale del musicista presso lo studio di Colonia non permette di scindere la sua produzione strumentale da quella elettronica. La ricerca e lo studio delle peculiarità e delle risorse del mezzo elettronico hanno compenetrato di sé e in parte modificato la stessa concezione strumentale di Stockhausen. Allo stadio attuale tuttavia la musica elettronica corre su binari paralleli a quelli della musica strumentale, e dal confronto con quella quest'ultima è uscita piuttosto rafforzata che indebolita.

L'esame della personalità di Stockhausen non sarebbe completo se non si dicesse infine che egli intende la musica in funzione religiosa: « è nostra convinzione che la fede nella funzione della musica nel senso della stravinskiana dedica della *Symphonie de psalmes* (1) è la direzione esatta, e darà risultati definitivi » (2). E vale altresì la pena a questo proposito ricordare che il testo di un fondamentale lavoro elettronico di Stockhausen, il *Gesang der Jünglinge*, è stato tratto dalla Bibbia (3). A questa convinzione religiosa, si aggiunge la precisa coscienza della posizione privilegiata che la giovane generazione ha nei confronti di quelle precedenti. Tutto questo ci dà il quadro di una personalità indubbiamente problematica ma anche interessante e viva, di cui l'evoluzione musicale oggi non può non tener conto: « 'Le città sono distrutte', e si può ricominciare daccapo, senza curarsi delle macerie né dei testimoni che sono rimasti di un'epoca priva di gusto » (4).

GIACOMO MANZONI

- (1) « *Symphonie composée à la gloire de Dieu* ».
- (2) *Musik in Funktion*, in *Melos*, sett. 1957, p. 251.
- (3) *Daniele*, 3, 57-88 e 56.
- (4) *Situation actuelle cit.*, p. 131.

La vita musicale in Italia

Milano

Assassinio nella cattedrale di Pizzetti, in prima assoluta alla Scala

Una «prima» che nella cronistoria dell'odierno teatro musicale non sarà facilmente dimenticata. Non solo perché Ildebrando Pizzetti vi ha colto il successo forse più completo della sua lunga, operosa vita di compositore, ma anche e soprattutto per i mezzi da lui impiegati per arrivarci. A chi pensava di trovare in questo *Assassinio nella cattedrale* un Pizzetti almeno parzialmente «rinnovato», il musicista ha risposto con un'opera che è invece l'espressione felicemente raggiunta di un integrale ritorno a se stesso, dopo le esperienze degli anni recenti. Nelle quali si era avvertito non diremo un distacco di Pizzetti dal proprio sentimento artistico — «novità» di questo genere, da lui, chi potrebbe aspettarselo? — ma certo una minore aderenza del suo tipico melos alla predisposta materia drammatica: vedi *L'Oro*, *Cagliostro*, *Vanna lupa* e, almeno in parte, la stessa *Figlia di Iorio*. (Il famoso dannunzianesimo pizzettiano, nonostante tutte quelle *Navi* e *Fedre* e *Pisanelle*, a scrutarlo nel fondo si rivela più che altro incidentale: una «società di fatto» piuttosto che un ideale sodalizio. È difficile credere che il poeta delle immagini e degli ornamenti «à tourbillon» abbia condizionato sul serio l'ispirazione di un domenicano intransigente come l'autore di *Débora* e *Jaèle*. Attrazione innegabilmente ci fu, ma più che altro di natura esteriore: di vocabolario, si direbbe, pensando ai libretti che Ildebrando da Parma ha poi scritto per la propria musica. Mentre sul terreno della ricerca d'una simbiosi effettiva, sostanziale tra sillaba e nota, lo Zandonai della *Francesca da Rimini* è per conto nostro più «dannunziano» di Pizzetti).

Incontro felice, dunque. Nessun testo moderno, in verità, era più indicato per lui di questo di Eliot. Tanto da sorprendere che finora non ci avesse pensato, sebbene lo conoscesse quasi dal suo primo apparire (*Murder in the Cathedral* è del 1936). Fu Guido Valcarenghi, nei mesi che seguirono l'andata in scena della *Figlia di Iorio*, a prospettare l'idea concreta di questa collaborazione tra Pizzetti ed Eliot, e quindi a renderla attuabile, attraverso attivi negoziati. Simili interventi dell'editore (oppure dell'impresario) una volta erano all'ordine del giorno nella vita del teatro lirico. Proposte, controproposte, soggetti presi in opzione da drammaturghi e poeti, libretti

ordinati senza nemmeno la sicurezza assoluta di vederli poi messi in musica, e così via. Complesse iniziative in cui l'editore si assumeva anche moralmente una grossa parte di responsabilità e che fino ai primi anni del Novecento si accompagnarono, con risultati spesso fecondi, all'attività dei compositori. Nel caso dell'*Assassinio nella cattedrale*, perciò, Casa Ricordi non ha fatto altro che riallacciarsi alle tradizioni migliori.

Dal canto suo Pizzetti, rientrato nell'ordine religioso (l'aggettivo non è usato a caso) del proprio mondo sonoro, si è interamente ritrovato.

Infatti quelle grandi, austere architetture corali che sempre nelle sue opere tendono a esprimere, attraverso una specie di ansia collettiva, il divenire interiore del dramma, sono qui sorrette da slanci nuovi, da impulsi inattesi, e anche da un'esatta dimensione fonica a cui fa riscontro l'esatta struttura dell'intera tragedia musicale.

Sono in tutto novanta minuti di musica: quaranta il primo atto e cinquanta il secondo, compreso il breve intermezzo. Per rimanere

1° marzo 1958 TEATRO ALLA SCALA / MILANO

1^a rapp. assoluta ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE. Tragedia musicale in due atti e un intermezzo. Testo originale di Thomas Stearns Eliot ridotto per la propria musica, dalla versione italiana di Mons. Alberto Castelli, da Ildebrando Pizzetti. Proprietà G. Ricordi & C. / Milano

Personaggi e interpreti	L'Arcivescovo Thomas Becket Un Araldo Primo Sacerdote Secondo Sacerdote Terzo Sacerdote Primo Tentatore Secondo Tentatore Terzo Tentatore Quarto Tentatore Prima Corifea Seconda Corifea Primo Cavaliere Secondo Cavaliere Terzo Cavaliere Quarto Cavaliere	Nicola Rossi Lemeni Aldo Bertocci Mario Ortica Dino Dondi Adolfo Cormanni Rinaldo Pelizzoni Antonio Cassinelli Nicola Zaccaria Lino Puglisi Leyla Gencer Gabriella Carturan Rinaldo Pelizzoni Enrico Campi Silvio Maionica Marco Stefanoni
-------------------------	--	--

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Gianandrea Gavazzeni

Regia di Margherita Wallmann
Bozzetti e figurini di Piero Zuffi

in questo limite, che non si sarebbe potuto varcare senza il pericolo di una certa uniformità, Pizzetti ha dovuto alleggerire il testo di Eliot, abbandonando, per esempio, le fitte digressioni teologiche: materia allergica, del resto, alle lusinghe del lirismo. Ne è risultato così un dramma teso, serrato, nel quale, per dirla con Guido Pannain, «le voci non si staccano mai dallo stato d'animo del personaggio ed ora la sillaba rotola affannosa e agitata in un'ansia discorsiva che anela la musica, ora si ritrae con plastica morbidezza in levigate armonie di canto». (Il discorso, dedicato alla lontana *Débora*, vale anche per l'attuale *Assassinio*).

Il fatto è che Pizzetti ha sempre sentito profondamente questi conflitti in cui convergono, fronteggiandosi, orgoglio e peccato, accettazione del sacrificio, del martirio se necessario, e suprema speranza.

Nelle atmosfere agitate e dolenti, da Testamento Vecchio e Nuovo, si è sempre mosso a suo agio. Anche perchè in esse, quell'eredità del canto gregoriano e della polifonia vocale, da lui raccolta e riespressa con accento così personale, ha sempre avuto modo di espandersi e, nei momenti più felici della creazione, di dare nuovi frutti. Così, appunto, in questo *Assassinio nella cattedrale*. Dove peraltro non il solo coro femminile è disegnato con mano stupendamente sicura, ma anche i disperati canti delle due corifee, come pure certi suggestivi abbandoni del protagonista («E sia pace nelle vostre visioni e nei pensieri»; «Per tutta la vita ho atteso questi passi»); per tacere del vivido intermezzo orchestrale, di modellatura bachiana, e soprattutto del toccante epilogo. Una delle più alte e commosse pagine, quest'ultima, di tutta la produzione pizzettiana.

La vibrazione, il consenso pieno da parte del pubblico, non rientrano soltanto nella cronaca entusiastica della prima serata. A qualcuna delle repliche, la quinta, ad esempio, il successo è stato anche maggiore: e sono questi i segni più convincenti della vitalità di un'opera.

Certo che il contributo dell'esecuzione, la meglio rifinita dall'inizio di stagione in qua, non è stato di poca importanza. Gianandrea Gavazzeni, già discepolo, poi esegista di Pizzetti — in uno stato quindi di convinzione ideale — dà a tutto una straordinaria evidenza e un allucinante senso di poesia, coadiuvato in modo mirabile dal coro del maestro Mola. La regia di Margherita Wallmann ha il grande merito di inserirsi con una dinamica vigilata e pittoresca nel moto interiore della musica: come l'ariosa cornice scenografica dell'architetto Zuffi si adegua perfettamente alla raffigurazione sonora pizzettiana. Nicola Rossi Lemeni, specialista in questi tormentati dominatori del «complesso della coscienza», vive la parte dell'Arcivescovo di Canterbury con l'accensione perenne della parola e con l'intimo vibrare della persona. Accanto a lui, un rilievo insolito hanno avuto alla Scala i molti personaggi della vicenda: un esercito di ufficiali, cioè di cantanti di primo piano come la Gencer, il Bertocci, il Dondi, lo Zaccaria eccetera, che sostituivano i consueti.

EUGENIO GARA

Tra Sette e Ottocento:
Gluck, Weber, Schubert.

Per l'*Orfeo* di Gluck la Scala aveva radunato forze imponenti. A cominciare dal direttore d'orchestra Lovro von Matacic, dal regista Gustav Grundgens e dallo scenografo e figurinista Hein Heckroth: tutti tedeschi, o di scuola tedesca, e pertanto considerati come specialisti del genere. Risultato? Parecchio discutibile. Lasciare mano libera al coreografo — al quale non è parso vero di far danzare quasi da cima a fondo persino il quadro dei Campi Elisi, trasformando così una potente «azione drammatica» in un leggiadro balletto — per conto nostro è stato un errore. Più l'ascoltatore cercava un estatico isolamento di fronte a quei minuetti, a quelle gavotte celesti con cui Gluck ha offerto agli uomini un'idea stupendamente probabile della musica del paradiso, e più in palcoscenico ci si affaticava a distrarlo con allettamenti diversi. Spume candide, volteggiamenti di gambe in sé ammirabili ma in quel momento inopportune, fluttuavano sull'orchestra, come per impedirci di trattenere il filo d'argento dei tenerissimi flauti. E altrettanto dicasi di un'inquadratura scenica dove gli ameni boschetti e le orride caverne gluckiane facevano il possibile per suscitare in noi immagini e fantasie del tutto diverse.

Migliore, naturalmente, l'esecuzione musicale. Che il Matacic ha diretto con polso fermo e morbida fluidità, senza però saper resistere alla tentazione di trasformare la Sinfonia in un Intermezzo tra i due quadri del secondo atto. Arbitrio formale a parte, resta il fatto che quella non grandissima pagina all'inizio ha una sua funzione precisa, mentre spostata nel vivo del dramma appare ingombrante. Successo personale della Barbieri, protagonista autorevole ma anche, qua e là, di un fervore romantico forse troppo accentuato. E di un'esagitazione

vocale fuori dallo stile e dal personaggio di Euridice, quella Sena Jurinac che tutti ricordavano squisita interprete di figure mozartiane. Uno spettacolo, insomma, bene ideato e mediocrementemente riuscito. (Capita, al teatro, più spesso di quanto non si creda).

Alla Piccola Scala, due operine di un genere più vicino all'ironico e al caricaturale che al buffo nel senso tradizionale, italiano del termine: *Abu Hassan* di Weber e *La Guerra in famiglia* di Schubert. La prima è una «turcheria» ingegnosa, affidata a suadenti arabeschi orchestrali e a una gaiezza ritmica che si direbbero ideati con lo sguardo sempre rivolto verso il Mozart del *Ratto del serraglio*. In Weber c'è sempre un po' di sussiego, quella mancanza di vero abbandono che sarà, sì, un tratto signorile, ma potrebbe anche essere il segno che la creazione non gli era del tutto facile. (Di qui, forse, la sua risaputa avversione per Rossini).

Facilissimo invece, ma con quale eleganza, con che senso della misura, è il discorso musicale di Schubert. Di un compositore, cioè, il cui teatro fu sempre considerato come un «hobby» grazioso (e ostinato: scrisse quindici opere), ma non più di questo nell'accostamento con la sua produzione da camera e sinfonica. Eppure anche in questa moderna trasposizione dell'aristofanesca *Lysistrata*, tutto gli riesce a colpo: sia che con due o tre *Lieder* ci riporti in quelle zone segrete dove fantasia e sentimento diventano inscindibili, sia che il Franz delle briose «schubertiades» si diverta, sull'onda dei valzer e delle piccole marce, a sospingerci in una specie di anticipata, grottesca *belle-époque*. Serata di sorrisi e di serenità. Uno spettacolo ben riuscito, diretto brillantemente da Nino Sanzognò, con la collaborazione di un ottimo gruppo di cantanti: il tenore Misciano, la Ligabue e il basso comico Tadeo per l'*Abu-Hassan*; la Beltrami, la

Adani, la Brogini, i tenori Monti ed Alva per *La Guerra in famiglia*. Regia fin troppo mossa e alambiccata di Frank de Quell. Scene di Sciltian, di una geometria ricca di spirito. Un'atmosfera da paese dei balocchi che non guastava. Anzi.

E. G.

Concerti in breve

Ai Pomeriggi Musicali interessanti programmi sono stati realizzati dai maestri Peter Maag, Emilio Suvini, Carlo Franci e Bruno Maderna, misuratisi tutti anche in pagine della letteratura contemporanea. Il primo concluse in bellezza il proprio concerto interpretando la stravinskiana suite dal balletto *Pulcinella*; Suvini ripropose tre brani dell'opera *La Amante cubista* di Roberto Hazon, un'opera già nota agli ascoltatori milanesi; Franci, per contro, puntò su una novità, almeno per il pubblico italiano: le *Invenzioni per orchestra* di Giombini, rivelatesi dignitosamente costruite; infine Bruno Maderna, sempre in prima fila nel periglioso campo della musica d'oggi, riproduceva il *Dumbarton Oaks* di Stravinski, le *Variazioni per orchestra* op. 30 di Webern e una ingegnosa *Musica per orchestra da camera* di Donatoni, nuova per Milano.

Se si prescinde da una serata interamente beethoveniana, affidata alle cure di Aladar Janes e Pietro Scarpini, bisogna riconoscere che anche all'Angelicum, non meno che ai Pomeriggi, l'arte contemporanea è stata largamente rappresentata. Una novità di Fiorenzo Carpi, un agile *Concerto per flauto e orchestra da camera*, figurava nel concerto diretto da Luciano Rosada; esclusivamente moderno, era per contro, il programma presentato da Aladar Janes, comprendente la notevolissima, varia e melodicamente espansa cantata *Amores* del compositore elvetico Frank Tischhauser, *Tre canti*

religiosi di Laslò Spezzaferri e il *Salmo IV* di Bettinelli dalla religiosità severa e raccolta; mentre per due quarti rivolta alla musica odierna era la manifestazione successiva, nella quale Francesco Mander proponeva, riscuotendo nutriti applausi, un proprio ampio ma risaputo *Concerto per violoncello e orchestra* (solista Massimo Amfitheatrov), oltre al noto *Adagio* per archi di Barber.

Il ciclo di sedute dedicate dalla Polifonica Ambrosiana alla storia della musica dal Medioevo al Rinascimento ha offerto una nuova puntata, quella riservata all'arte quattrocentesca: musiche di compositori fiamminghi e italiani, punto alterate dal tempo, vi erano accortamente allineate. Con consueto fervore le ha riprodotte il solerte Don Biella, ben coadiuvato dal coro e dai solisti dell'istituzione.

Un calorosissimo successo ha ottenuto alla Sala Ricordi l'armonicista Willy Burger, un vero virtuoso dell'apparentemente modesto strumento di cui egli sa svelare appieno le ricchissime risorse tecniche ed espressive. Accompagnato dal pianista Antonio Ballista, il Burger si è prodotto in indovinate trascrizioni di musiche di Marcello, Mozart, Vivaldi, Bartok, Debussy, Gershwin, e in una *Romanza* di Williams, espressamente composta per armonica e pianoforte.

Al Centro Culturale Pirelli il 13° Incontro con i musicisti è stato dedicato ad Alberto Soresina. In una puntuale presentazione Riccardo Allorto ne ha efficacemente illustrate le peculiarità dell'arte, sempre seria ed impegnata; dopo di che i cantanti Angelina Arena e Teodoro Rovetta (accompagnati dallo stesso compositore) e i pianisti Bruno Canino e Antonio Ballista ne hanno eseguito significativi brani cameristici: la spiritosa *Sonata sugli squilli militari* per due pianoforti, alcune ispirate liriche, e, per pianoforte solo, le gradevoli *Variazioni su un tema popolare lombardo*,

le simpatiche *Quattro sonatine* e le elaborate *Tre invenzioni*.

Ospite dell'Agimus, il Trio Ars Nova, composto dal clarinetista Giorgio Brezigar, dal violoncellista Guerrino Bisiani e dal pianista Bruno Bidussi, ha realizzato, tra l'altro, il 3° Trio di Zafred, un lavoro in prima esecuzione italiana, fine nell'elaborazione formale, finissimo nei raggiungimenti espressivi.

Roma

Il Tesoro di J. Napoli al Teatro dell'Opera

Anche Roma ha avuto la sua prima mondiale: *Il Tesoro* di Vittorio Viviani, per la musica di Jacopo Napoli.

Il soggetto è cronaca di costume più che di fatti, con uno sfondo moraleggiante. Ha le movenze ed il sapore del teatro dialettale. La visuale si apre su una Napoli dei primi dell'Ottocento, un poco segreta; non già per quello che vi accade ma per il particolare modo con cui tutto vi accade in un tono tra dolente e burlesco. Ciascun personaggio appartiene a quel mondo e ne è un aspetto.

Il Cantastorie ad esempio ci porta in un ambiente particolarissimo: quello degli appassionati, detti «pattiti», delle storie dei Paladini di Francia puntualizzate nell'eterno duello tra Gano di Maganza e Rinaldo. Sul molo del porto rivivono quelle storie e sul molo si incontrano i personaggi attuali che pure sembrano scappati via da quelle storie: Armando, un dandy non certo effeminato, e lo Sgarra, il guappo, nel loro conflitto a causa di Mariuccia, sembrano adombrare Rinaldo e Gano; e Mariuccia, Angelica. Ma questo conflitto girerebbe a vuoto all'infinito, come il duello celeberrimo, ove non intervenisse un elemento nuovo. Armando, addolorato per la sua miseria rivela che egli

è in tale stato proprio perché il padre lo ha diseredato ed ha fatto chiudere nella sua tomba tutti i suoi averi. La notizia dà il via alla corsa al tesoro. Primo è lo Sgarra che per avere Mariuccia, si vanta di poter avere tra poco grandi ricchezze; poi è l'oste che per la confidenza di Armando che cerca nuovo credito per pagare i suoi debiti, scopre il segreto e parte all'avventura con due complici occasionali; infine è lo stesso Armando che, avvertito da Mariuccia della spedizione dello Sgarra, sarà il primo a giungere sul posto. Nel cimitero i tre gruppi di cercatori si susseguono e si terrorizzano a vicenda fino a che giungono le guardie che arrestano tutti. E in Tribunale, aperta la cassetta, non si troverà che terriccio e una pergamena del morto in cui si sentenzia che il vero tesoro è il lavoro.

Come si vede il soggetto è pieno di situazioni; talune anche pericolose come quella che si svolge per un intero atto in un cimitero.

Jacopo Napoli è un musicista forte, preparato, non nuovo al teatro nel quale ha dato notevoli prove. Forte della sua tecnica, della sua vivace musicalità, della sua sensibilità teatrale, e diciamo pure del suo mestiere, ha profuso nel libretto una quantità di musica: d'ambiente, di commento, di colore, di carattere: ha trovato mille voci per quel mondo e spesso le ha moltiplicate, pur manovrandole con indiscussa sapienza, in un gioco minuto di disegni, di episodi, di accenti, fino a farne una girandola di suoni crepitanti in un mondo chiassoso e partenopeo. Ma la stragrande quantità di musica che riempie questi quattro atti talora non dà respiro ai personaggi nonchè alle situazioni: i quali e le quali, con il respiro, potrebbero trovare una maggiore chiarezza ed efficacia di contorni. Tra un così fitto, e sia pure sapiente intrico di particolari raramente affiora il patetico (un esempio può essere la cullante pagina musicale che com-

menta la partenza del veliero al primo atto) e il grottesco sottilmente inteso. Nell'atto del Cimitero infatti un garbato grottesco poteva essere l'elemento necessario a temperare il funereo della scena: pochi tocchi, lunghi silenzi, brevi sussulti, improvvise folate potevano creare le premesse per una saporita e comica avventura musicale che disperdesse il cupo dell'ambiente. Ma Jacopo Napoli ha preferito una avventura sinfonico-vocale quasi a se stante. Ha scritto una quantità di musica certo con maestria, con varietà e con un gusto sempre vigile che ha tagliato fuori ogni banalità. Ma a parer nostro è troppa per una commedia musicale e non sempre necessaria.

L'opera, eseguita impeccabilmente malgrado le molte difficoltà esecu-

tive (direttore il M^e Oliviero de Fabritiis) ha avuto liete accoglienze dal pubblico romano e molto numerose sono state le chiamate al direttore, agli interpreti e collaboratori tutti, al librettista Viviani e soprattutto all'Autore presente e particolarmente festeggiato.

La stessa sera alla stessa ora al Teatro Eliseo per l'Accademia Filarmonica Romana sono andati in scena *Il Volo di Lindberg* di Kurt Weill e *Gita in campagna* di Mario Pergallo. Lavori di spiccato carattere moderno con i quali l'Accademia ha ripreso la sua vecchia tradizione di presentare, oltre che concerti, spettacoli di opere brevi e significative. Purtroppo non avendo noi il dono della ubiquità, non possiamo parlarne.

25 febbraio 1958 TEATRO DELL'OPERA / ROMA

1^a rappr. assoluta **IL TESORO.** Commedia lirica in quattro atti
Libretto di Vittorio Viviani
Musica di **Jacopo Napoli**
Proprietà Edizioni Curci/Milano

Personaggi e interpreti	Il Cantastorie	Tito Gobbi
	Armando de' Ricci	Giacinto Prandelli
	Mariuccia figlia del cantastorie	Elena Rizzieri
	Camillo, magistrato e zio d'Armando	Fernando Lidonni
	Marco Sgarra « guappo »	Vito De Taranto
	L'Oste	Giampiero Malaspina
	Miserino, poeta	Adelio Zagonara
Procopio, musicista	Carlo Cava	
Giustina, usuraia	Giovanna Fioroni	

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Oliviero de Fabritiis

Regia di Vittorio Viviani

Bozzetti delle scene di Cesare Maria Cristini

Concerti

Una flautista è già una curiosità: ma una flautista del valore di Elaine Shaffer, è una rarità. In un programma svolto al Teatro Argentina per l'Accademia di S. Cecilia, essa ha eseguito il *Concerto in sol maggiore K. 313* per flauto e orchestra di Mozart; e lo ha eseguito con bravura, perfezione e stile da interprete di eccezione. Ha diretto l'orchestra Efrem Kurtz, che è suo marito. Naturalmente l'intesa era perfetta.

Nella Sala Accademica Cecilianica Fernando Previtoli, con la collaborazione del coro diretto da Bonaventura Somma, e di bravi solisti vocali e strumentali ha eseguito la *Piccola messa solenne* per soli, coro, due pianoforti e organo di Gioacchino Rossini. Le particolari doti del M^e Previtoli, uno specialista di musiche moderne, hanno trovato in talune parti originalissime e direi modernissime della composizione rossiniana, l'occasione per riaffermarsi. Ad esempio in taluni pezzi di deciso e sorprendente sapore stravinskiano.

L'Istituzione Universitaria dei Concerti ha ospitato al Teatro Sistina, tra un concerto classico e l'altro, un complesso jazzistico: il Sestetto Moderno di Roma. E lo ha fatto perché aveva anche in programma musiche di Debussy e di Bartok le quali potevano offrire l'occasione di cogliere i segni di una reciproca influenza tra musica classica e jazz. Occasione che è mancata per l'improvvisa indisposizione del pianista, diciamo classico. Purtroppo il pubblico con un respiro di sollievo si è buttato sul jazz.

Un giovane direttore, vincitore del Concorso internazionale in direzione di orchestra indetto lo scorso anno dall'Accademia di S. Cecilia, Stanislav Skrovaczevski, ha ripresen-

tato in modo perfetto il *Coro di morti*, madrigale drammatico (da Leopardi) per voci maschili, tre pianoforti, ottoni, contrabbassi e percussione di Goffredo Petrassi. Un lavoro di un forte carattere e significato che ha segnato, dopo oltre sedici anni, forse il primo incontrastato successo per Petrassi le cui musiche, accolte sempre con il più vivo interesse, suscitavano però sempre isolati e irriducibili contrasti. Questa volta invece, tutti d'accordo.

Per l'Accademia Filarmonica Romana un gruppo di valorosi concertisti ha eseguito all'Eliseo musiche di Beethoven per fiati e pianoforte. Musiche raramente eseguite e ancora più raramente raggruppate in uno stesso programma e presentate ottimamente sia dal punto di vista tecnico che stilistico.

In due sedute alla Sala Accademica di S. Cecilia Fernando Previtoli ha diretto la esecuzione integrale dei *Concerti brandeburghesi* di G. S. Bach. Ricordati al loro carattere solistico e perciò ad un organico essenziale, che non teneva conto dei raddoppi, questi sei celebri concerti sono stati presentati con una fedeltà stilistica e formale esemplare. In tutto i sei concerti hanno avuto la durata di due ore e tre minuti: indimenticabili.

All'Argentina ripresa del *Processo di Cristo*, oratorio per solisti di canto, recitante, coro, organo e orchestra di Ennio Porrino. Composizione già nota ma che ha riportato un nuovo e sincero successo di pubblico e di critica. Nella seconda parte del programma, la violinista Gioconda De Vito ha offerto una splendida esecuzione del *Concerto in re maggiore* di Ciaikovski.

Musiche da camera all'Eliseo, per la Filarmonica Romana. Il soprano Magda Laszlo ha cantato con superiore arte *Due Laudi* di Virgilio Mortari ricche di commosso signi-

ficato. E l'arpista Clelia Gatti Aldrovandi ha eseguito con una bella varietà di suono ed un gusto squisito *Introduzione e Allegro* di Ravel. Gli altri solisti — tutti di fama quale ad esempio il flautista Gazzelloni — sotto la guida del M^o Piero Guarino, hanno offerto pregevoli esecuzioni di musiche di Bach e di Mendelssohn.

All'Argentina prima esecuzione di *Quattro poesie* di Giorgio Vigolo per soprano e orchestra musicate da Antonio Veretti. Direttore Previtali, solista di canto Lilliana Poli. Quattro pagine musicali in cui Veretti realizza un raffinato studio di timbri.

FERNANDO L. LUNGHI

Napoli

La Bohème di Leoncavallo al S. Carlo

Si poteva seriamente temere che la scelta delle opere per il centenario della nascita di Puccini e di Leoncavallo (rispettivamente *La Rondine* e *La Bohème*) tradisse atteggiamenti snobistici: di quelli che, volendo ad ogni costo schivare il solito e l'usuale, si risolvono spesso nella inutile e fastidiosa esumazione di cadaveri. E invece, no. Non si tratta propriamente, specie nel nostro caso, di capolavori, ciò sembra pacifico: tuttavia, ad esumazione (o quasi) avvenuta, tutti siamo stati indotti, spontaneamente, nella stessa conclusione: quelle due opere essere state ingiustamente, molto ingiustamente, dimenticate. Anche, signori, questa seconda *Bohème* che, rappresentata un anno dopo quella — ormai trionfante — di Puccini, praticamente aveva perduto in partenza l'autobus (nonostante avesse il biglietto ben in regola), nè era più riuscita a riprenderlo... Gioverà la recente esecuzione napoletana a rimetterla in circolazione? Ne dubitiamo fortemente, per due ragioni: la prima è il conformismo

di un pubblico che, nei riguardi del melodramma e nonostante le fallaci apparenze, ha perduto molto di vivacità e di elasticità; la seconda è il sistema delle tre recite cui si è ridotto in molte sedi — con disastrosa leggerezza e con danno evidente delle opere di maggior successo — il Teatro lirico italiano. È ovvio che tre recite, ancorchè eccellenti, non costituiranno (neanche nei casi «facili», come quello di questa *Bohème*), una spinta sufficiente a «rimettere in orbita» una opera che per qualsiasi ragione ne sia uscita.

Come per le altre sue opere, anche per *La Bohème* il Leoncavallo compose da sé il libretto; e bisogna dargli atto senza riserve del felicissimo taglio, del brio, del ritmo sempre scorrevole e mai languente, persino della leggerezza di mano (inaspettata nell'autore dello spesso e oleoso *Prologo dei Pagliacci*) lievemente avvertibile soprattutto nei primi due atti della «commedia lirica». Questo libretto è, insomma, articolato saldamente e, nei limiti del gusto personale dell'autore e di quello imperante alla fine del secolo in Italia, ricco d'estro e d'imprevisto. La partitura di quest'altra *Bohème* è anch'essa saldissimamente articolata, nel gusto singolare di quel napoletano... intedescato che fu il giovane Leoncavallo. Per un singolare destino il nostro autore fu ammirato e coperto di onori da quel Kaiser Guglielmo II, alle cui massicce predilezioni egli cercò — consciamente o no — di adeguarsi. Così, puoi cogliere in questa partitura echi, e quasi citazioni, di Wagner e di Meyerbeer, accanto a reminiscenze e quasi citazioni di Verdi, di Ponchielli, di Boito. E non puoi fare a meno di sorridere nell'ascoltare gli eroici atteggiamenti (con conseguente spreco di ottoni) ingenuamente — e quasi allegramente — svolti, anzi stravolti, a significazioni scherzose o lagrimosamente sentimentali: come vedessi recidere un garofano con la spada di Sigfri-

do... Ma, a dispetto di tali limiti e della estrema eterogeneità delle derivazioni confluenti in un clima di reciproca tolleranza bonariamente e cordialmente partenopea, la musica di Leoncavallo spirava una tale salute, è talmente discorsiva, a momenti affettuosa, patetica e anche leggera, che si fa perdonare la innocua burbanzosità comunicandoti, tuo malgrado, un'autentica euforia.

L'esecuzione complessiva dell'opera fu degna dell'avvenimento. Direttore musicalissimo, esigente verso se stesso e verso gli altri, Francesco Molinari Pradelli. Sul palcoscenico si fecero onore l'Antonioni (Marcello), il Bastianini (Rodolfo), il Monachesi (Schaunard), la Noli (Mimi), la Masini (Musetta), il Di Palma, la Di Stasio, il Sacchetti, ed altri che lo spazio non ci consente di nominare. Efficienti l'orchestra e il coro. Buone le scene della giovanissima Maria Grazia Amadei, vincitrice di un concorso lodevolmente bandito dall'Ente.

Opere di Mozart, Cilea, Puccini

Proseguendo nel suo regolarissimo iter, la stagione sancarlina si fermò, la sera del 1° marzo, a una deliziosa stazione: la mozartiana *Così fan tutte*. Scritta sul limitare della breve e densissima vita, quest'opera riflette il sorriso sfinco dell'Autore, ormai pervenuto (se mai ne fu lontano) a quella saggezza che in genere si conquista — quando si conquista — da vecchi, e che può addirittura apparire a chi non voglia o non possa intendere il segreto palpito che quel sorriso amabilmente copre, la furtiva lacrima che trepida brilla, rifrangendosi in mille iridescenze, fra quelle ciglia. Un secolo dopo, Giuseppe Verdi perverrà assai più laboriosamente a un analogo sorriso. L'opera di Mozart, tornata al S. Carlo con lo stesso allestimento tanto ammirato

alcuni anni fa, ebbe un'esecuzione degnissima, soprattutto in virtù di un sestetto canoro di altissimo livello, complessivo e individuale. Teresa Stich Randall, Teresa Berganza, Alda Noni, Renato Capecchi, Juan Oncina e Lorenzo Alvary: ecco i nomi dei sei cantanti, docilissimi ai cenni dell'esperto direttore Herbert Adler e del fantasioso regista Paul Hager.

Un memorabile, duplice trionfo può solo definirsi quello ottenuto da Renata Tebaldi nella interpretazione di *Adriana Lecouvreur* di Cilea e di *Tosca* di Puccini. La prima delle due opere fu diretta come non occorre dire da Francesco Molinari Pradelli, la seconda da Ugo Rapalo, sempre più esperto animatore di spettacoli.

L'oratorio Christus di Mendelssohn alla Scarlatti

Il pomeriggio dell'11 marzo, più di centodieci anni dalla morte dell'Autore, è finalmente approdato in Italia l'ultimo Oratorio (incompleto) di Mendelssohn. Pensate alla felicità degli organizzatori di una società di concerti nel poter stampare in calce al programma le magiche parole: «novità per l'Italia», specie in un'epoca avara di novità valide!... Il breve Oratorio di Mendelssohn ha per protagonista il coro, i cui interventi sono intramezzati da alcuni Recitativi di straordinaria intensità e incisività. Verrebbe fatto di pensare a Bach (la cui suggestione è fin troppo evidente), se non fosse certa scorrevole levigatezza, fluidità e quasi «liquidità» del dettato a ricondurli alla quota mendelssohniana, assai meno alpestre ma pur sempre rispettabilissima. L'Oratorio si è giovato di una splendida esecuzione, soprattutto per merito del coro della Scarlatti magnificamente istruito da Emilia Gubitosi. Raramente tale complesso, che pure

ha al suo attivo le bellissime prove per tanti anni fornite, ha raggiunto una tale ampiezza e omogeneità. Il tenore Herbert Handt, da parte sua, ha intonato i recitativi con ammirabile, contenuta drammaticità e con esemplare pronuncia italiana (della quale gli diamo volentieri atto, tanto più che è rara negli artisti stranieri largamente ospitati nelle nostre Istituzioni). Nella seconda parte del concerto, diretto con la consueta bravura da Franco Caracciolo, il pubblico del martedì ha applaudito con delirante trasporto la quattordicenne pianista Kiki Bernasconi, che ha interpretato con stupefacente padronanza di mezzi e con infallibile gusto il 2° Concerto in sol minore di Camillo Saint-Saëns. La maturità di questa straordinaria fanciulla, allieva di Paolo Denza prima e ora di Vincenzo Vitale, è di timbro assolutamente sano, fisiologico, nonostante la sua evidente abnormità.

Altre novità da noi ascoltate in quest'ultimo periodo: una *Leggenda* di Giulio Viozzi, e la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Enrico Mainardi. Dettata da mano esperissima, la partitura del Viozzi (il cui nome ormai circola con frequenza nei cartelloni dei Teatri e delle Società di Concerti) ci è sembrata, così a impressione, ricca di suggestioni ritmiche e timbriche, delle quali non sempre siamo riusciti a cogliere la successione, in rapporto al poema (*Zlätrog*, del carinziano Riccardo Baumbach) cui essa si ispira, scarsamente riassunto dal programma. L'applaudita *Leggenda*, diretta con signorile chiarezza e agiatezza da Antonio Pedrotti, ci ha lasciato il vivo desiderio di conoscere meglio il musicista triestino, solo ora affacciato alla ribalta napoletana. Quanto alla *Sonata* di Mainardi, della quale l'Autore ha voluto riservare al pubblico dell'Accademia la prima esecuzione italiana, abbiamo avuto l'impressione che essa riesca a prendere faticosamente quota — a parte la dignità

della scrittura — solo nell'ultimo tempo, attraverso procedimenti ritmici e strumentali, che in definitiva non riescono a illuminare, se non a sprazzi e piuttosto fiocamente, una materia inizialmente sorda e inerte. La *Sonata*, inserita in un programma condotto da due illustri strumentisti (Zecchi-Mainardi) col solito, riconosciuto magistero, è stata cortesemente applaudita dall'auditorio.

Non potremmo ascoltare, perché assenti da Napoli, il concerto del giovanissimo violinista Uto Ughi alla Scarlatti. E ormai non potremo che accennare, in questa rapidissima rassegna, al meritatissimo successo conseguito all'Accademia dal giovanissimo violinista francese Christian Ferras, e a quello del duo Mancini-Ferrari Trecate prodottisi dinanzi allo stesso pubblico.

GIACOMO SAPONARO

Torino

Novità per Torino

Ferruccio Scaglia, nel terzo concerto della stagione sinfonica della Rai, ha diretto un recente *Requiem* per la morte di un povero di Vincenzo Davico. Chi conosce le miniaturali pagine di Davico appena tratteggiate, potrà rimanere sorpreso ascoltando questo *Requiem*, dove l'immagine di « un povero che entra nel Regno di Gesù » ha fatto scrivere al maestro piemontese anche vampe magniloquenti, di corto respiro sì, ma di ostentata comunicabilità. Il *Requiem*, anche se un po' ingenuo ed enfatico, si fa ascoltare per la sua evidente sincerità. E' stato cordialmente applaudito.

La *Sinfonia* in tre tempi di Orazio Fiume è piaciuta per la solida costruzione e la coerenza del discorso musicale, ben sorvegliati e meditati. Fiume non esita anche a lasciar espandere una sua tendenza espressiva, oggi un po' accantonata, ma lo fa con misura e mai trascende.

Non si possono — nella *Sinfonia* — segnalare particolari caratteristiche individuali, ma è un'opera degna di rispetto e come tale apprezzata dal pubblico. Direttore Mario Rossi.

Una breve *Ouverture* di William Walton è stata presentata da Massimo Freccia: *Johannesburg Festival*, composta per il centenario della città africana. Poca originalità, poca sostanza musicale, ma un'abile mano e un certo brio ben calibrato.

Il maestro Rudolph Albert, annualmente sul podio dell'Auditorium, ha diretto due novità in un solo concerto: la *Nenia* e *Ditirambo* di Orff e la *Musica per orchestra* del compositore tedesco Rud Stephan, morto ventottenne nel 1915, e allora considerato fra i più spinti novatori del linguaggio musicale.

Orff è quel geniale maestro che ben si conosce; per la *Nenia* e *Ditirambo* egli ha riunito otto pianisti, sei flauti, molta percussione e un coro. Nonostante ciò gli impasti strumentali sono stati poveri di sorprese, ma la piccola falange, piccola più di apparenza che d'altro, si è unita al coro che esaltava i piaceri terreni (*Ditirambo*) o lamentava la sorte mortale della bellezza (*Nenia*) usando, più che un cantare, un sillabare sonoro sovente martellato. Il che ha dato vita a qualche effetto efficace e curioso. Il pubblico ha applaudito la breve composizione di Orff ed anche la *Musica per orchestra* di Stephan, più solida di argomenti, meno geniale di impostazione, non priva — nei movimenti lenti — di qualche denso pensiero, sorretto anche da immagini straussiane.

Una settimana dopo altra composizione tipo Orff: la *Cantata* di Cesare Brero, autore italo-argentino. Invocazioni, implorazioni alla Madonna, dette in lingua spagnola antica da una accuratissima recitante, e liberamente pronunciate dal coro che più che cantare parla, sorretto da uno sparuto gruppo orchestrale dal timbro opaco. Qualche effetto

suggestivo, un certo senso drammatico: la si ascolta con curiosità. La seconda novità era il *Concerto* per violoncello di Kabalevski, opera di maniera, gradevole, ben scritta sui solchi lasciati da Saint-Saëns e Dvorak. Ottimo solista Giuseppe Selmi.

Di Malipiero è stata eseguita la *Pantea*, scritta nel 1917 sotto l'impressione delle vicende belliche. Gli episodi sono più eloquenti nelle note descrittive che nella realizzazione musicale. Si conoscono l'intelligenza artistica di Malipiero e le sue intenzioni nobilissime che vanno oltre la sua facoltà inventiva. Anche in *Pantea* c'è lo specchio di questa intima lotta che purtroppo non elenca sempre vittorie.

Vittorio Gui, nel tredicesimo concerto della stagione Rai, ha diretto *In Terra Pax* di Frank Martin composta nel 1944 in attesa della desiderata fine del conflitto. Opera molto nobile, non ricca di idee musicali e di originalità, ma sentita e vissuta. Martin è un ottimo musicista e un maestro: la partitura di *In Terra Pax*, per soli, coro e orchestra, è abilmente costruita, libera da ogni vincolo di linguaggio, ed ha una veste orchestrale degna di studio. Questo breve oratorio è assai piaciuto.

Hanno suonato — come solisti — nella stagione sinfonica all'Auditorium il violinista Odnoposoff e i pianisti Malinin, Aldo Ciccolini, Gino Gorini, Gold e Fizdale e, ultimi due, Lodovico Lessona e Tito Aprea, entrambi degni di particolari lodi. Sul podio dell'Auditorium è salito anche un direttore poco noto in Italia: Efrem Kurtz, concertatore e musicista di classe.

IGINIO FUGA

Poche novità nei molti concerti cameristici: la forte e tormentata 8ª *Sonata* di Prokofiev, le *Variazioni giocose* di Sandro Fuga (composizioni per pianoforte) e qualche pagina di occasionale esecuzione.

Il Collegium Musicum, diretto da Massimo Bruni continua con la sua orchestra da camera la nobile attività culturale in prevalenza dedicata a musiche del Sei-Settecento.

L'Agimus concluderà a maggio la sua stagione concertistica che riunisce il giovane pubblico due volte al mese al Conservatorio per audizioni di solisti e complessi.

Anche il Sindacato Musicisti ha organizzato quattro serate dedicate alla presentazione di giovani concertisti italiani.

Lodovico Rocca — sempre riservatissimo — lascia però capire che sta pensando ad una nuova opera.

Sandro Fuga ha terminato la partitura di *Lettere da Stalingrado*, quattro episodi per lettore e orchestra, ed ha in corso di stampa presso la Casa Ricordi la *Sonata* per pianoforte.

Ruggero Maghini, direttore del coro di Radio Torino, ha vinto il primo premio in un concorso bandito da una importante istituzione californiana: l'opera premiata è una *Suite* per arpa. Presiedeva la commissione l'illustre Salzedo.

Genova

La stagione sinfonica

Dopo la parentesi estiva — durante la quale si è svolto, nei parchi di Nervi, il III Festival del balletto, vale a dire l'unica manifestazione artistica genovese che ha raggiunto un carattere veramente internazionale — (un'altra potrebbe essere, e lo sarà presto, il Premio Paganini) — il Teatro Comunale (ex Carlo Felice) ha riaperto a novembre i battenti per la consueta stagione sinfonica autunnale e invernale. Una stagione assai fortunata, se si considera l'affluenza del pubblico e il numero delle manifestazioni (se abbiamo fatto i conti per benino, sono in tutto trenta-

sei concerti: diciotto serali, quattordici nel pomeriggio di ogni domenica e quattro fuori sede: a Brescia, Bergamo, Perugia e Livorno).

Ma — abbiamo già detto altre volte — il numero non conta, o conta soltanto agli effetti della continuità di lavoro assicurata agli orchestrali per un lungo periodo che va da settembre sino all'inizio della stagione lirica di primavera. Quello che conta invece, e molto, è il livello artistico delle manifestazioni, è saper trovare un punto di coesione fra l'interesse del pubblico, gli intenti culturali e la pregevolezza delle esecuzioni. E c'è da pensare che siamo ormai sulla strada buona.

Inaugurata da Alceo Galliera, che ha diretto musiche di Ciaikovski, Dvorak e Franck, valendosi della collaborazione del violoncellista russo Mstislav Rostropovic, la stagione è proseguita con un frammentario ed antologico spettacolo di danze presentato da Marina Svetlova e Oleg Brianski. Subito dopo si è avuto il concerto dell'Orchestra Sinfonica di Dresda, diretta da Lovro von Matacic. Un complesso di prim'ordine, la cui compattezza nel dispiego delle sonorità terse e lucenti, nelle gradazioni prospettiche, nello stacco dei ritmi e dei movimenti, si è affermata in ogni numero del programma, comprendente fra l'altro una novità per Genova: la *Suite francese* da Rameau di Werner Egk.

John Barbirolli ha inaugurato, a fine novembre, il ciclo beethoveniano (1^a, 8^a e 5^a Sinfonia), proseguito da Efreim Kurtz (4^a e 7^a) e Alexander Khrannhals (6^a e 3^a) e concluso da Heinrich Steiner, che ha diretto la 2^a e la 9^a. Dell'ultima Sinfonia di Beethoven, grandiosa, gigantesca opera che suggella in una atmosfera di elevazione spirituale tutta l'immensa produzione del grande sinfonista tedesco, bisognerebbe parlare alzando il tono della critica al massimo livello delle supreme manifestazioni dell'arte. Del-

l'esecuzione genovese, che ha avuto amoroze e vigili cure, non possiamo dire, invece, tutto il bene che vorremmo. È stata una esecuzione sollecita più della lettera che dello spirito dei vari movimenti, più volenterosa, forse, che efficace. Non tale, comunque, da non meritare i calorosi applausi che il pubblico ha ripetutamente rivolto al direttore, ai quattro eccellenti solisti Angela Vercelli, Oralia Dominguez, Augusto Vicentino, Sergio Fojani, alla disciplinata compagine corale ed al suo ottimo istruttore, Luigi Molfini. Un intero programma di musiche spagnole ha presentato Ernesto Halffter, che in veste di direttore e compositore ha fatto conoscere due suoi lavori: una *Sonatina* su temi scarlattiani e *Cinque canzoni* su motivi popolari; composizioni che rivelano in Halffter un musicista sensibile e colto, un ottimo discepolo di Falla. Interprete efficace ed espressiva, per la parte vocale, è stata la cantante Teresa Berganza. Dopo un secondo concerto diretto da Alceo Galliera (in programma Mozart, Brahms e il *Concerto in si bemolle* di Boccherini eseguito dal violoncellista Ottomar Borvitski), il pubblico del Comunale ha avuto modo di riascoltare — nel concerto diretto da Carlo Franci — il pianista concittadino Alfredo They, solista del 3^o Concerto di Prokofiev. Dotato di una tecnica più che calda, maturata in una lunga carriera concertistica e nel magistero del suo insegnamento, They ha imposto all'attenzione degli ascoltatori lo slancio della sua interpretazione, sensibile ad ogni variazione di sonorità, di colori, di effetti. È stato vivamente applaudito insieme al giovane Franci, che si è imposto a sua volta per una pregevole realizzazione della 4^a Sinfonia di Brahms. Nel concerto diretto da Alberto Erede è stato eseguito il *Concerto* per violino e orchestra di Sciostakovic (interprete solista Aldo Ferraresi). Di quest'opera, non del tutto singolare, direttore e concertista

hanno saputo cogliere soprattutto il senso virtuosistico e quello lirico, fondendoli con giusto fervore in un'esecuzione omogenea e ricca di intensa forza comunicativa, tale da suscitare le più vive acclamazioni del pubblico.

Ancora uno spettacolo di balletti ha preceduto il concerto di chiusura della stagione. Il Berliner Ballet, fondato e diretto da Tatiana Gsovsky, ha saputo imporsi all'attenzione del pubblico genovese, sia per l'impostazione prevalentemente espressionistica delle coreografie, portate verso l'astrazione e il simbolismo tragico, sia per il valore degli elementi che lo costituiscono, non molti — una dozzina in tutto — ma tutti bravi, sia infine per l'interesse suscitato dalle musiche destinate ad accompagnare i gesti ed i sentimenti dei protagonisti. In due spettacoli sono stati presentati sette balletti: *La Signora delle camelie*, musica di Henri Sauguet; *Il Portone*, di H. F. Hartig; *Caino*, di Peter Sadloff; *Amleto*, di Boris Blacher; *Orfeo*, di Liszt; *All'italiana*, di Giuliano Pomeranz e *Segnale* di Giselher Klebe. All'impegno, veramente ammirevole, degli interpreti principali (Helga Sommerkamp, Gert Reinholm, Andrée Marlière, Janet Sassoon, Pepè Urbani e Jürgen Feindt) è coinciso l'impegno, il fervore e lo zelo dell'orchestra, la quale ha saputo superare con sorprendente disinvoltura le ardue difficoltà disseminate nei vari spartiti. Abbiamo notato che la nostra è un'orchestra « che legge » con molta facilità (e con pochissime prove) anche nei manoscritti più tartassati di sgorbi, di tagli e garbugli. Dunque, con un'orchestra così pronta alla lettura, perchè non mettere sui leggi anche le musiche pirotecniche dei maggiori esponenti del sinfonismo moderno?

Ha chiuso la stagione l'ennesimo Brahms (2^a Sinfonia) diretto con intensa animazione da Fernando Previtali.

S. P.

Alla Radio

Due aspetti di Hindemith

Due serate operistiche, rientranti nel ciclo dedicato dal III Programma a Paul Hindemith, sono valse ad illuminare esaurientemente gli ascoltatori su due aspetti nettamente differenziati della concezione teatrale dell'illustre compositore tedesco, siccome corrispondenti a fasi diverse, anche se ugualmente significative della vivace parabola stilistica hindemithiana.

Delle opere messe in onda, infatti, *Cardillac* stava a rappresentare di quella parabola il momento neoclassico, del quale anzi costituisce un vertice, mentre *Neues vom Tage* e *Hin und zurück*, abbinate in una medesima serata, riflettevano, sia pure in misura dissimile, l'esperienza della *Gebrauchsmusik*, della « musica di consumo », occasionale.

In *Cardillac*, rappresentato per la prima volta nel 1926, convergono, spesso sublimati, non pochi fattori tra i più rimarchevoli di tutta l'arte del musicista. Il lavoro è quindi altamente espressivo della sovente contraddittoria personalità artistica di Hindemith, che qui appare compiutamente messa a fuoco nelle sue varie componenti stilistiche. Vi ravisiamo il compositore non immemore del passato, cultore magistrale delle forme classiche, eppure sempre ansioso del nuovo; il contrappuntista insuperabile, edificatore di imponenti polifonie, in apparenza attento ai soli valori architettonici della musica, sdegnoso di moti sentimentali, nondimeno, ove occorra, vibrante di passione e non rifiutante le liriche accensioni. Tale l'Hindemith del duetto tra *Cardillac* e la figlia nel secondo atto, e del commosso finale dell'opera. Per certo le scene più alte ed ammirabili di tutto il lavoro. Tutt'altro il clima che pervade *Hin und zurück* e *Neues vom Tage* — informate a una concezione antiromantica, prettamente

pratica e funzionale dell'arte — con le quali Hindemith si accosta al genere comico-satirico fondato su argomenti tratti dalla vita quotidiana. Il primo lavoro, scritto nel 1927, non è che un breve sketch, sostanzialmente affine a un numero di varietà; appartiene a un Hindemith minore, ma, nonostante la tenuità del suo intimo pregio musicale, è bastevolmente indicativo della singolare perizia del musicista.

Posteriore di due anni, *Neues vom Tage* è, per converso, opera di serio impegno musicale. In essa, alla banalità della vicenda, fine a se stessa e di efficacia temporanea, fa riscontro una musica dotta e quadrata che aspira a trascendere quanto di contingente e casuale può averla suggerita per assurgere a un valore d'arte immanente e universale; musica che, solo per contrasto, riesce ad effetti di pungente comicità. Sempre in campo teatrale la Rai ha offerto una registrazione della *Notte veneziana* di Luigi Cortese. Inoltre, mediante un collegamento diretto col Teatro alla Scala, ha, con tempestività davvero encomiabile, consentito ai propri abbonati di partecipare a un eccezionale avvenimento d'arte: la prima esecuzione assoluta dell'*Assassino nella Cattedrale* di Ildebrando Pizzetti.

Musiche contemporanee: sinfoniche e da camera

Nei concerti sinfonici messi in onda ogni pomeriggio domenicale dal Programma Nazionale la musica contemporanea era presente, sia pure differentemente dosata, con opere diversissime per formazione e carattere, opere di schietto sapore strumentale, di intento programmatico o, ancora, di derivazione teatrale o di impronta vocalistica.

Si trattava dell'impegnativo *Concerto* per viola e orchestra di Pan-nain, che concludeva la prima parte di un assai vario programma realiz-

zato da Mario Rossi; della menottiana suite *Sebastian*, tratta dall'omonimo balletto e inclusa nel concerto diretto da Franz Bibo; di una vivace e variegata suite in quattro tempi dal balletto *La Tarantola* di Piccioli, presentata da Pietro Argento; e, infine, di quattro composizioni — per metà dovute a musicisti sudamericani e per l'altra metà a un italiano e a un italo-americano —, allineate in una manifestazione organizzata per Casa Ricordi e affidate alle cure direttoriali di Fulvio Vernizzi. Erano queste composizioni il fervido ed elegiaco *Choro* per pianoforte e orchestra di Camargo Guarnieri (pianista Lidia Proietti), informato a una precisa ricerca di eufonia; due drammatici e vibrati *Interludi* dall'opera *Il Dio dell'isola* di Menotti; la canzone romanzesca *Sire Halewyn* per mezzo soprano e orchestra di Lualdi (solista Giovanna Fioroni), pagina ispirata e tutta intrisa di profonda mestizia; e, da ultimo, il poema sinfonico *Escenas argentinas* di Lopez Buchardo, un variopinto lavoro dai modi vagamente popolareshi.

Quanto alle musiche diffuse dal III Programma, ricorderemo: di G. von Einem la *Serenata* per doppia orchestra d'archi e l'*Inno* per soprano, coro e orchestra; di Davico la can-

tata *Euridice*, trasmessa accanto ai Cantari alla madrigalesca di G. F. Malipiero; di Orazio Fiume una pregevole *Sinfonia in tre tempi*, solidamente disegnata e sostenuta da intrinsechi valori espressivi.

Nel settore cameristico, oltre alle periodiche sedute messe in onda per i Sindacati dei musicisti (composizioni di Abbado, Cafaro, Rattalino, Dabbene e Medicus), e a un concerto-profilo dedicato ad Alfredo Sanguigni — comprendente fra l'altro una *Sonata* per violoncello e pianoforte e una *Sonata a tre* per violino, viola e violoncello — vanno segnalate due trasmissioni che hanno dato occasione di apprezzare significative opere di due chiari musicisti nostri: Luigi Dallapiccola ed Ennio Porrino. Del primo, a fianco dei *Due studi* per violino e pianoforte e di *Ciaccona*, *Intermezzo* e *Adagio* per violoncello, figurava la squisita *Tartiniana II* per violino e pianoforte; del secondo era in programma un ciclo di quindici liriche per canto e piccola orchestra dal titolo *I Canti dell'esilio*, una collana di liriche appartenenti ad epoche diverse, anche assai remote, ordinate in logica progressione e legate da un suggestivo filo di intonazione nostalgica; musicalmente nobilissime e commosse sempre.

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

Stati Uniti

Una Madama Butterfly italo-giapponese

Pochi giorni addietro, un giornale americano spendeva due mezze colonne del suo spazio prezioso per mettere in luce la fine, in campo cinematografico, dell'epoca delle stelle e per spiegare come un evento così importante, così capitale agli effetti del viver singolo ed associato abbia potuto verificarsi. Non è questa, naturalmente, la sede ove riferire le notizie, le osservazioni e le deduzioni del foglio statunitense. Tanto per dare un contentino anche ai nostri lettori, diciamo che oggi come oggi le attrici ed attori in esclusiva a una determinata società (vedi Metro Goldwin, 20th Century-Fox, Columbia, ecc.) risultano pochissimi in confronto all'anteguerra e di quei pochi, grande parte sono « faccie nuove », ossia giovani che non si sa ancora se diventeranno o non diventeranno « stelle ». Tutto questo dimostra che il pubblico 1958, smalzato dalla televisione, sui cui schermi sfilano ogni giorno decine e decine di « tipi » d'ambo i sessi, non ha più passione per l'eroe o l'eroina, presi come personaggi fisici a sé stanti, ma piuttosto la passione per le belle storie, i begli intrecci, le belle ambientazioni, gli approfondimenti psicologici. L'articolo finiva dunque col comunicarci che anche i superstiti della vecchia idolatria, i John Wayne, i Clark Gable, le Joan Crawford e le Bette Davis, non rappresentano più « denari in banca » indipendentemente dal valore complessivo del film interpretato. Troppo ignari di schermatiche dottrine, non oseremo aggiungere una sola parola alle conclusioni del critico americano.

Ci permettiamo però di notare che questo pubblico ha trasferito probabilmente su altri personaggi l'universale tendenza a crearsi una divinità e ad adorarla, non fosse altro che per gustare le bellezze e le emozioni del rito.

Tutti sono infatti d'accordo nel dichiarare che manifestazioni di giubilo ed atti di venerazione, come quelli verificatisi recentemente al Metropolitan, non erano mai accaduti, neppure al tempo della Mary Garden, della Ponselle, della Grace Moore, della Muzio, di Titta Ruffo, Caruso, De Luca e compagnia. Parliamo qui di manifestazioni ed atti esteriori, di spettacoli pittoreschi, che l'esaltazione della critica e la conquista di un determinato posto nella scala dei giudizi son tutt'altra cosa. Dunque, qui ha fatto molta impressione che un giovanotto, non meglio identificato, dopo il secondo atto di *Madama Butterfly*, abbia infilato di corsa un « canale » della platea, e, arrivato in posizione giusta, abbia gettato sul palcoscenico, mirando con evidente bravura il soprano Antonietta Stella, un enorme mazzo di rose rosse. Non minori commenti hanno suscitato le valanghe di applausi, gli ululati di entusiasmo, le grida frenetiche, scatenate sotto le volte dello stesso teatro durante le recite di Maria Meneghini Callas in *Lucia di Lammermoor* e *Traviata*. Qualcuno ha detto che *La Traviata* della Callas consta di cinque

atti, anziché di quattro come la *Traviata* di Verdi; perché, in più, essa offre un intero atto costituito dalle esplosioni di delirio del pubblico. Qualcun'altro ha consigliato la gente di andare al Metropolitan per sentire la Callas che canta e per vedere il pubblico che applaude la Callas. Così stando le cose, se il firmamento cinematografico si è fatto meno scintillante ciò vuol dire soltanto che le stelle si sono trasferite in diverso cielo, ma che continuano a esistere con piena soddisfazione dei poeti, degli innamorati e d'altre persone gentili.

Basta: noi non siamo interpreti, siamo semplici annotatori. Pertanto ci guarderemo bene dal trovare discordanze, e tanto meno antitesi, fra i soprariferiti aspetti di piacevole, elegante, moderno feticismo e la grave soddisfazione provata da taluni critici ed habitués paganti di fronte alla « riscoperta » di *Madama Butterfly*, anzi di fronte alla « scoperta » della vera *Madama Butterfly*. Così sensazionale evento si è dunque verificato non perché il direttore d'orchestra di quest'ultima *Butterfly* newyorkese (il ben noto Dimitri Mitropoulos) o i cantanti Antonietta Stella, Eugenio Ferrandi, Mario Zanasi (tutti del resto bravissimi) abbiano trovato nella partitura qualche segreto profondo e l'abbiano sciolto; ma perché il regista Yoshio Anyama e il bozzettista Motohiro Nagasaka « hanno restituito alla sua purezza giapponese » la creazione dell'americano David Belasco, del piacentino Luigi Illica, del canavesano Giuseppe Giacosa e, last but not least, del lucchese Giacomo Puccini.

La questione delle messe in scena operistiche è diventata ormai così grossa e complicata che non si può certo trattarne in poche parole e, tanto meno, concluderla in poche parole. Accontentiamoci di rilevare come il non aver saputo far capire al pubblico, in tempo utile, che le sostanze e i ritmi visivi dell'opera, essenzialmente regolati dalla musica, non possono e non debbono essere uguali alle sostanze e ai ritmi visivi del teatro di prosa e del cinematografo, ha avuto per conseguenza di istituire una specie di gara podistica, dove l'opera, carica di mille fardelli, si sforza inutilmente di correr dietro all'agile commedia e al proteiforme, sgusciante, prestigioso schermo. Acceso questo spirito sportivo, è naturale che si vada gridando allo scandalo ogniqualvolta nelle parvenze sceniche di un melodramma si riscontrino elementi inaccettabili dal punto di vista cinematografico e, corrispondentemente, si gridi al miracolo ogniqualvolta, nell'andamento scenico di un melodramma, si notino cadenze, gesti, movimenti ecc. già veduti al cinematografo o tali da richiamare il cinematografo. Sappiamo benissimo che il creare due regie differentissime, indipendenti, rigorose nella loro autonomia, di cui l'una fosse la regia cinematografica (senza pericolo di confusioni) e l'altra la regia operistica, era affare difficile, esigente una preparazione speciale, una capacità rarissima di saper resistere a mille allettamenti, a mille tentazioni e a mille piaceri di eleganti contaminazioni. Ma quello che non riusciamo a comprendere sono certi entusiasmi e certi fanatismi, per conto nostro alquanto snobistici. L'idea di chiamare due artisti del Teatro Kabuki di Tokio per inscenare al Metropolitan il melodramma pucciniano, sembra partita dal presupposto che *Butterfly* fosse un'opera giapponese, fuorviata per strani casi in Europa, anzi in Italia, e quindi contaminata al contatto di mani immonde. Noi non sapremmo non ammirare molte cose bellissime che i signori Anyama e Nagasaka hanno introdotto nella loro messa in scena (basterebbe, per un lato, la semplicità di atteggiamenti ottenuta in quasi tutta la parte di Cio-cio-san e, per l'altro lato, la delicatezza e il fascino dei costumi); ma non per questo saremo mai portati ad affermare che certe delicatezze, certe riservatezze, certe sfiorature ispirate al teatro dei Nô o ai romanzi di Gengi abbiano fatto risalire lo spettacolo agli ideali primitivi di Puccini e, magari,

di Giacosa ed Illica. Questa *Butterfly* dove, di giapponese, non ci sono musicalmente che tre o quattro spunti, di cui uno così trito che lo ritroviamo persino nell'antologia settecentesca del Padre Eximeno e nell'*Ouverture* di Weber per la *Turandot* di Carlo Gozzi; questa *Butterfly* è, molto semplicemente, uno fra i tanti pretesti che l'Europa di fine Ottocento e di principio Novecento cercava per esprimere la sua ansia di tenerezza, di gentilezza, di pietà, alla vigilia di venir travolta nelle più crudeli e più spietate guerre. Nel caso specifico di Puccini, poi, (come nel caso di quel Pierre Loti che, un poco, gli assomigliava) *Butterfly* non fa altro che presentarci sotto una determinata luce la costante problematica pucciniana intorno all'anima femminile e al suo stare al mondo sempre minacciata, sempre esposta, sempre indifesa. Il melodramma italiano (diciamo italiano) ebbe tal potenza da potere appunto ospitare e nutrire tutti questi sogni, questi interventi cavallereschi e questi amori di terre lontane senza perdere un briciolo della sua individualità profonda.

Per tali ragioni, che non sappiamo se siano risultate chiare ai lettori, noi proviamo qualche disappunto e siamo un poco indotti al sorriso nell'apprendere che una intelligente e raffinata messa in scena di *Butterfly* è stata intesa come specie di operazione sterilizzatrice nei confronti di quell'opera. D'altra parte non sembra poi male che, in un'epoca così scettica com'è la presente, sorgano, a rallegrarci, altri entusiasmi e certe illusioni.

A poca distanza di tempo dalla comparsa di *Vanessa*, un'altra opera americana ha avuto il suo battesimo a New York. Questa volta si tratta del melodramma *The transposed Heads*, libretto di Thomas Mann e musica di Peggy Glanville-Hicks, eseguita pochi giorni addietro al Phoenix Theater. Il Phoenix Theater, in confronto agli altri istituti americani del genere, ha la caratteristica di essere « sperimentale »; mentre Peggy Glanville-Hicks, in confronto a Samuel Barber autore di *Vanessa*, ha il vantaggio di essere una signorina. Del resto anche questa gentile autrice, che ci riconduce all'epoca di altre operiste come l'inglese Ethel Smyth, si è lasciata tentare, al pari di numerosi suoi colleghi, da un soggetto piuttosto « freudiano », ambientato, per giunta, fra le ombre di un'India favolosa. Nella novella di Thomas Mann, la storia di Sita, strana fanciulla la quale impetra ed ottiene dalla dea Kali uno scambio di teste fra il proprio sposo e l'amico dello sposo, in modo da giungere a una nuova e più sicura triangolazione dei soliti tre personaggi, così cari alla commedia francese dell'anteguerra; nella novella di Thomas Mann quell'adulterio, consumato più nella fantasia che nella realtà, vien reso accettabile dalla magistrale condotta dello scrittore. Trasportati sul teatro (e sul teatro d'opera ch'è ancor peggio) personaggi e relative azioni non soltanto si intorbidano, si involgono, ma assumono qualcosa di leggermente ridicolo. Oltre a questo, Miss Peggy Glanville-Hicks, preoccupata di creare « un ambiente » e, quindi, indotta a usare con larghezza motivi musicali indù, si è vista invischiare in un'operazione molto difficile e non troppo redditizia. Fatto sta che anche la critica locale, assai benevola verso i prodotti americani, si è dimostrata piuttosto severa con l'opera delle teste trasposte.

GIULIO CONFALONIERI

Francia

L'anniversario di Ravel e di Roussel

La fine del 1957 e il primo mese del 1958 sono stati in gran parte

dedicati a celebrare l'anniversario della morte di Ravel e di Roussel. Vent'anni or sono la Francia perdeva a pochi mesi di distanza due dei maggiori musicisti che abbia

avuto la prima metà del secolo. La radio ha colto l'occasione per eseguire l'opera completa dei due maestri, mentre i teatri e le associazioni sinfoniche di Parigi e della provincia ne hanno eseguito le composizioni più celebri. In occasione di questo anniversario le Editions du Seuil hanno ristampato l'acuto studio di Vladimir Jankélévitch sull'estetica di Ravel, e l'editore Kister di Ginevra ha pubblicato una biografia di Roussel dovuta a Marc Pincherle. Non dobbiamo ora chiederci quale di questi due musicisti sia stato più grande, poichè ogni artista porta sempre con sé qualcosa di personale e di insostituibile, ma possiamo almeno tentare di assegnar loro un posto nella storia della musica. Ravel ci appare come l'erede di una tradizione classica, da cui è derivato il suo successo mondiale; Roussel al contrario cerca la sua nuova strada lontano sia dai sistemi costituiti sia dal *debus-sismo* imperante. La sua opera è assai personale, e per l'uso che egli ha fatto del contrappunto come guida e base dell'armonia va considerato un precursore. L'accoglienza che ben sappiamo esser riservata ai precursori ci fa comprendere d'altronde le reticenze che la musica di Roussel incontra ancor oggi in Francia e negli altri Paesi.

Il libro di Pincherle, musicologo di cui sono noti la cultura e il gusto (i suoi libri su Vivaldi e Corelli fanno ormai testo) aiuterà le persone in buona fede a comprendere e ad amare Roussel. L'autore dimostra come il musicista, nell'ultimo periodo della sua attività (dal 1925 al 1937), abbia saputo conciliare gli elementi contraddittori della sua personalità, il sentimento con la costruzione formale, la tendenza popolare con l'istinto aristocratico, la musica pura con la volontà del pittoresco, e come sarebbe un tradimento verso la sua musica non mettere in rilievo tutte queste componenti. Fu proprio questa com-

pietà a far ritenere Roussel un musicista « difficile »; ma essa gli assicura al tempo stesso una lunga vita nel futuro, una vita ormai certa per opere come la *Suite en fa* e la *3ª Sinfonia* (recentemente diretta da André Cluytens con l'orchestra del Conservatorio), più dubbia invece per l'opera *Padmavati*, (di cui è stata eseguita nello stesso concerto la seconda parte). Forse il senso del teatro è veramente mancato a questo musicista, che aveva invece così spiccato il senso della dinamica musicale.

Ravel ha fatto fare un gran balzo in avanti alla tecnica dell'orchestra, ampliandone le possibilità strumentali: e non è avventato affermare che egli ha creato una nuova tecnica orchestrale, con il suo gusto dell'acrobazia, delle difficoltà raffinate e pressoché ineguagliabili. Oggi sembra che nulla più sia impossibile, e ciò che era parso ineguagliabile o antivocale fa ormai parte, grazie a Ravel, del patrimonio musicale comune. E così si studiano oggi nei Conservatori le difficoltà delle sue partiture, dal passaggio del fagotto nel Concerto in sol per pianoforte e orchestra, al tempo rapido nel Preludio del Tombeau de Couperin, dai glissandi del violino in *Tzigane* ai pianissimi del flauto in *Daphnis et Chloé* e così via (gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito). Incredibilmente esigente con gli interpreti, Ravel non lo era meno con se stesso: la sua opera è tutta una serie di ardui problemi risolti con genialità. Egli non sfruttava mai un lavoro già fatto o un sistema determinato, non si ripete mai; la parola « facilità » gli è ignota. Tuttavia questo ricercatore si proponeva di superare delle difficoltà nell'ambito di una tradizione definita dal classicismo, ed è questa la ragione per cui non ha aperto vie nuove alla musica. Egli perfeziona e completa, mette un punto fermo e si chiude dietro la porta, al contrario di un Debussy che scopre nuovi orizzonti.

ti, (e proprio quelli che gli hanno mosso le critiche più acerbe gli devono più d'ogni altro).

L'Opéra, in collaborazione con la Fondation Maurice Ravel presieduta da Marguerite Long, ha reso omaggio a questo musicista venerdì 24 gennaio, con un programma formato di una parte sinfonica, una lirica (con *L'Heure espagnole*) e una coreografica (*La Valse* con la nuova coreografia di Harald Lander), una celebrazione in cui si sono trovati accumulati i più diversi artisti dell'Opéra dando una dimostrazione degli aspetti poliedrici della genialità raveliana.

Per la parte sinfonica non sono state scelte le opere più celebri, come il *Boléro*, *Daphnis et Chloé* o il *Concerto in sol*, (eseguito per la prima volta da Marguerite Long il 20 gennaio 1932 e da lei suonato poi in tutto il mondo); sono state invece eseguite la *Rhapsodie espagnole*, *Shéhérazade* (cantata dalla Brumaire) e il *Concerto per la mano sinistra*, interpretato da Jacques Février, lo stesso pianista mutilato a cui Ravel più di vent'anni addietro aveva affidato la parte di solista. Gli strumentisti dell'Opéra hanno fatto sfoggio di tutte le risorse della loro arte, provando che Ravel non aveva mai riposto la sua fiducia affidando loro tante e così sottili difficoltà.

Igor Markevic, che ha spesso diretto le opere di Ravel, sostiene con ragione che, per poterne realizzare tutta la poesia, bisogna superare la tecnica, che ciò esige grande virtuosismo del braccio, leggerezza del gesto e che insomma è un vero e proprio esercizio acrobatico. *L'Enfant et les sortilèges*, recentemente eseguito anche alla Scala, è con *Daphnis et Chloé* uno dei capolavori più profondi, puri e perfetti di Ravel, un'opera in cui la poesia si fonde con la musica, il sentimento con la forma, la scienza strumentale con l'intuizione poetica e l'arte con il genio.

MARCEL SCHNEIDER

Cecoslovacchia

Opere di Jeremias e Dvorak.

Tra gli avvenimenti operistici di quest'ultimo periodo ha richiamato l'attenzione soprattutto il nuovo allestimento dell'opera *I Fratelli Karamazov* al Teatro Nazionale di Praga. L'autore, Otkar Jeremiáš, che ha compiuto 65 anni nel 1957, è uno dei rinnovatori della musica ceca della prima metà del XX secolo. Fu allievo di Vítězslav Novák, violoncellista dell'Orchestra Filarmonica Ceca, direttore dell'Orchestra Sinfonica di Radio Praga e, nel secondo dopoguerra, direttore artistico del Teatro Nazionale di Praga. Per la sua attività fu insignito nel 1950 del titolo di «artista nazionale». Jeremiáš è un artista di sentimenti profondamente nazionali, che nelle sue opere rispecchia le vicende della patria. Tra le sue composizioni: musica da teatro, cantate, Lieder, musica da camera e due opere, *I Fratelli Karamazov* e *Eulenspiegel*: nella prima (eseguita per la prima volta nel 1928) Jeremiáš mostra di essere un ardito musicista drammatico che sa assolvere il suo compito psicologicamente tanto complesso con una tale forza personale ma anche con una così piena responsabilità artistica, che la sua creazione può venir considerata una delle più importanti nel teatro ceco di questi ultimi decenni. Al centro dell'azione sta il commovente dramma di Mita, mentre gli altri personaggi sono in secondo piano e il libretto si limita al minimo indispensabile. L'ottimismo, tipico di Jeremiáš fa sì che, pur nell'atmosfera soffocante dell'azione, si schiuda l'orizzonte di una nuova speranza e di una vita più felice. La musica stessa è un convincente documento del talento drammatico di questo musicista: tutti i caratteri sono ritratti a perfezione, tutti i mezzi espressivi dell'orchestra moderna vengono impiegati a sottolineare e a individuare psicologica-

mente le diverse situazioni sceniche. Quanto al direttore di questa ripresa, Jaroslav Krombholc, egli è riuscito a fondere in un organico assieme tutta la compagnia, in modo da raggiungere un'esecuzione eccellente. Alla maggior diffusione dei *Fratelli Karamazov* ha poi contribuito la contemporanea trasmissione per mezzo della radio.

Anche l'esecuzione radiofonica di *Armida*, l'ultima opera di Anton Dvorák, è stata accolta con enorme interesse, tanto più che si tratta di un lavoro assai poco conosciuto. Il libretto è tratto dal noto episodio della *Gerusalemme* tassesca, e il suo stesso impianto poetico facilita molto il compito del compositore. La musica di Dvorák è di grande efficacia drammatica, oltre a essere strumentata magistralmente, e l'esecuzione ha dimostrato che l'*Armida* è stata finora a torto dimenticata.

Tra le ultime composizioni di musicisti cechi in prima esecuzione ha impressionato soprattutto il *Mistère del tempo*, Passacaglia per grande orchestra di Miloslav Kabeláč: si tratta di una serie di variazioni collegate liberamente tra loro, in cui l'inconsueto tema filosofico viene svolto in maniera originale e con interessanti intuizioni musicali.

ZDENEK VYBORNÝ

Polonia

La stagione concertistica a Varsavia è iniziata con i due concerti dedicati alla musica antica nell'esecuzione del complesso Pro Arte Antiqua di Praga (*Musicorum antiquis violis et gambis canentium sodalitas camerale pragensis*) e del coro da camera della Filarmonica Nazionale di Varsavia. Sono state eseguite opere di compositori fiamminghi, italiani, francesi, tedeschi e polacchi dei secoli XV-XVIII. Per i prossimi mesi sono annunciati ulteriori concerti di questa serie che compren-

deranno musiche italiane, inglesi, franco-fiamminghe, ecc.

Nel concerto sinfonico inaugurale l'Orchestra della Filarmonica Nazionale, diretta da Stanislaw Skrowaczewski, ha eseguito la *Toccata* di Michal Spisak (nota al pubblico italiano perché presentata al Festival di Venezia di qualche anno fa), la *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók ed infine la 9ª *Sinfonia* di Beethoven. Durante l'intervallo il pubblico ha avuto occasione di visitare nel ridotto della Filarmonica una interessante esposizione della più recente produzione polacca di strumenti musicali. Sono stati esposti strumenti prodotti sia per il fabbisogno interno che per l'esportazione (Svezia, Norvegia, Belgio, Brasile).

Il cartellone dei concerti della Filarmonica Nazionale annuncia, fra le composizioni del repertorio classico e romantico, numerose opere dei compositori contemporanei (Martinu, Liebermann, Mortari, Dallapiccola, Hilding-Rosenberg ed altri).

Il Teatro dell'Opera a Varsavia ha iniziato la stagione nella metà di settembre con la *Tosca*, seguita dalla *Carmen*, dal balletto *Il Lago dei cigni*, dal *Don Giovanni* di Mozart e da *Petruska* di Stravinski.

Poiché l'inizio della stagione lirica e concertistica coincide con l'inaugurazione dell'anno scolastico nelle scuole musicali, approfittiamo della occasione per dare ai lettori italiani qualche informazione anche su quest'ultimo argomento.

La Polonia possiede tre tipi di scuole musicali: di primo grado (inferiori), di secondo grado (medie) e le scuole superiori (Conservatori). Lo studio del pianoforte o del violino nella scuola musicale di primo grado dura 7 anni e si indirizza ai giovani da 7 anni in su. Oltre questo tipo di scuola esistono le scuole musicali elementari. Il loro programma di studio coincide con quello delle scuole di primo grado con aggiunta

del corso completo delle materie insegnate in una normale scuola elementare. L'insegnamento delle scuole di secondo grado dura cinque anni. Le scuole di questo tipo hanno quattro sezioni: strumentale, vocale, per gli istruttori e quella di ritmica. Inoltre esistono Licei musicali il cui programma abbraccia quello della scuola musicale di secondo grado più le materie extramusicali della normale scuola media. Gli studi in questo tipo di scuole vengono terminati con l'esame di maturità, equiparato a tutti gli effetti con quello della scuola media. Occorre inoltre menzionare le scuole musicali medie serali e una vasta rete di cosiddetti centri musicali, destinati ai dilettanti. Questi centri raccolgono complessivamente circa 20 mila alunni.

Lo studio nelle scuole superiori (Conservatori) dura 4 anni. Ogni Conservatorio ha quattro sezioni: teoria, composizione e direzione d'orchestra; strumentale; vocale; pedagogica. Inoltre nel Conservatorio di Varsavia esistono le sezioni radio-televisiva, fonografica e cinematografica.

Complessivamente la Polonia dispone di 74 scuole musicali di primo

grado, 32 scuole di secondo grado e 7 scuole superiori. Esse sono frequentate da circa 25 mila alunni (16 mila nelle scuole di primo grado, 5 mila in quelle di secondo grado e 1.500 nelle scuole superiori).

La musicologia polacca ha subito negli ultimi anni dolorose perdite: Adolf Chybinski e Zdzislaw Jachimecki, due capiscuola e studiosi di reputazione internazionale, si sono spenti e Tadeusz Strumillo, uno dei più promettenti giovani musicologi polacchi, perì sul Monte Tatra, vittima della sua passione alpinistica. In tal modo si è indebolita la forza attrattiva e l'importanza dei due maggiori centri universitari musicologici polacchi a Poznan (prof. Chybinski) e a Cracovia (prof. Jachimecki). Attualmente il più importante centro musicologico polacco è costituito dall'Istituto della Storia e della Teoria Musicale presso la Università di Varsavia, composto da 3 professori, un docente e 7 assistenti (direttrice la professoressa Zofia Lissa). Il numero degli studenti dell'Istituto ammonta attualmente a ottanta. I laureati occupano già oggi posti importanti alla Radio, alla Televisione e alla Filarmonica Nazionale.

WALDEMAR VOISÉ

Notizie in breve

L'Orchestra stabile del Teatro Comunale di Genova

L'orchestra del Teatro Carlo Felice vanta tradizioni illustri e può gloriarsi di un passato splendidissimo, costellato di nomi di celebri direttori che guidarono la compagine a grandi successi, sia nel campo teatrale che in quello sinfonico. A datare dagli ultimi decenni del secolo scorso, troviamo nel libro d'oro del massimo Teatro genovese i nomi di Mancinelli, Toscanini, Mascheroni, ai quali fecero seguito, fino al 1940, Vitale, Ferrari, Panizza, Serafin, Bavagnoli, Marinuzzi, Baroni, Gui, Guarnieri, Mascagni, Strauss, Zandonai, Pizzetti, Capuana, Failoni, Del Campo: artisti ed educatori elettissimi, che i genovesi ricordano con profonda riconoscenza e venerazione.

La guerra, con i bombardamenti e le distruzioni (ben sette teatri, fra cui il Carlo Felice, furono distrutti), impose necessariamente un lungo periodo di stasi; cessato il quale, la ripresa della vita musicale genovese si incanalò subito secondo i maggiori e più urgenti bisogni, nel segno di un nuovo fervore, sotto la spinta di idee e di iniziative proficue. Il problema più urgente presentatosi alla Sovrintendenza (a parte la ricostruzione del teatro) fu quello di una sistemazione e riorganizzazione dell'orchestra su basi stabili, sistemazione artistica, sociale ed economica che, assicurando continuità di lavoro agli orchestrali, avrebbe potuto garantire un assetto definitivo del complesso, riportandolo all'antica dignità ed efficienza.

Il momento psicologico si presentava assai favorevole: il tentativo di una ricostituzione dell'orchestra su basi concrete veniva a coincidere con il bisogno di una nuova spiritualità che animava buona parte degli appassionati della musica sinfonica. I genovesi frequentavano assiduamente il gelido e storico salone marmoreo di Palazzo Ducale, sensibili al richiamo delle prime manifestazioni sinfoniche; e quando l'orchestra, nel 1943, tornò nel vecchio Carlo Felice (non ricostruito, purtroppo, ma riadattato alla meglio, dignitosamente) nuovi adepti si accostarono agli altari di Mozart, Beethoven, Brahms.

Le stagioni si susseguirono una dietro l'altra e sul podio si alternarono i più insigni direttori d'orchestra e compositori: Gui, Casella, Dobrowen, van Kempen, Molinari, Gavazzeni, Hindemith, Perlea, Scherchen, Schuricht, Cantelli, Rossi, Previtali, Honegger, Kubelik, Celibidache, André, Barbirolli, Sanzogno e tanti altri.

Finalmente, nel 1955, dopo un decennio di studi e progetti, vincendo le numerose difficoltà di carattere economico-finanziario, la Sovrintendente Signora Celeste Lanfranco Gandolfi, riusciva a dare a Genova un'orchestra stabile. Furono banditi concorsi annuali per rinnovare e ringiovanire le compagine con elementi rigorosamente selezionati, e in breve, a giudizio della critica e degli stessi direttori, l'orchestra raggiunse l'auspicato grado di per-

fezione, rispondendo ai migliori requisiti di affiatamento e di prontezza esecutiva, grazie anche alle amorevoli cure del nuovo direttore stabile, Maestro Alceo Galliera.

Dall'estate del 1956 l'orchestra stabile genovese ha compiuto fortunate tournée in Italia ed all'estero: è stata a Mentone per il concerto inaugurale del VII Festival Musicale, ad Arezzo per inaugurare la stagione musicale della società Amici della Musica, a Tortona per la solenne commemorazione di Perosi tenutasi nella cattedrale, a Rovereto alla Società Filarmonica per concludervi la stagione musicale, a San Remo per la celebrazione di Franco Alfano.

* Il balletto *La Lampara* di Franco Donatoni, rappresentato per la prima volta alla Scala nella stagione lirica 1956-57 e accolto con lusinghieri consensi, è stato incluso nel repertorio del Balletto del Marchese de Cuevas.

* In seguito al risultato delle elezioni indette dal Ministero della Pubblica Istruzione nei Conservatori di Musica, sono stati chiamati a far parte del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, i Maestri Jacopo Napoli, Direttore del Conservatorio di Napoli per i Direttori, Alamiro Giampieri del Conservatorio di Milano e Alfredo De Ninno del Conservatorio di Roma per gli Insegnanti.

* Remo Giazotto è stato invitato dall'Università di Firenze ad occupare, presso la Facoltà di Lettere, la cattedra di Storia della Musica che fu già di Fausto Torrefranca.

* Efrem Kurtz, già direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Liverpool e assai noto anche da noi per vari concerti tenuti alla RAI, a S. Cecilia e di recente anche alla Scala, vuol portare con sé una composizione a lui dedicata da un compositore italiano vivente. Il compositore scelto per la commissione di questo lavoro è Flavio Testi di cui il Kurtz già diresse alla Scala nell'autunno 1956 il *Divertimento per orchestra*.

* Al terzo programma della BBC è stata recentemente eseguita la *Glückliche Hand* (1913), una delle opere più tipiche del periodo espressionista di A. Schönberg. Direttore ne è stato M. Gielen con l'orchestra sinfonica di Vienna ed Eberhard Wächter nel ruolo del protagonista.

* È stato eseguito per la prima volta a Vienna un concerto pubblico di musica elettronica, con pezzi di H. Eimert, E. Krenek e K. Stockhausen. Il concerto è stato presentato dal musicologo K. Blaukopf e dal compositore H. Jelinek.

* Nel secondo concerto della serie «Musik der Zeit» della Radio di Colonia è stato eseguito *Le Visage nuptial* (1950) di Pierre Boulez per due voci, coro femminile e orchestra, su testi di René Char, diretto dall'autore e interpretato da I. Steingruber e E. Bornemann.

* Le Jeunesses musicales hanno fondato una nuova sezione a Tel Aviv, in Israele. Paul Klecki ha diretto il concerto inaugurale davanti a un pubblico di 3000 giovani.

* Benjamin Britten ha terminato una nuova opera breve, intitolata *Noah's flood*.

* La *Lamentatio Jeremiae Prophetae* di E. Krenek verrà eseguita per la prima volta per intero dal coro della Radio di Stoccarda, diretto da Josef Dahmen.

* A Löwenich presso Colonia è stato istituito un Archivio Max Bruch, che contiene autografi, un migliaio di lettere e un'ampia corrispondenza del compositore con musicisti del XIX secolo.

* Dal 16 giugno al 19 luglio la Radio-Union olandese terrà un corso per direttori d'orchestra, che ha come scopo la preparazione di giovani direttori nel repertorio sinfonico.

* A Palermo nel Salone del Circolo Artistico a cura della Associazione Siciliana Amici della Musica in collaborazione con il Club Soroptimist di Palermo, si è tenuto il 3 marzo scorso un Concerto profilo della compositrice Maria Giacchino Cusenza, presente un numero pubblico di intenditori ed appassionati. Il programma — eseguito dalla stessa compositrice al pianoforte, con la quale collaborarono la violoncellista Anna Daneu Lattanzi e il soprano Luisa Sarlo — comprendeva composizioni strumentali e vocali di varia mole appartenenti a diversi periodi creativi.

* Il Festival Bach si terrà a Stoccarda dal 26 giugno al 1 luglio. Saranno eseguite numerose opere del Thomascantor, oltre a opere di Stravinski, Reger, Marx e altri compositori contemporanei.

* Il primo Congresso musicologico internazionale, dedicato a Chopin, avrà luogo a Varsavia nel febbraio del 1960, in occasione del 150° anniversario della nascita del compositore.

* È morto a Francoforte il 30 novembre 1957 in età di 32 anni il critico e musicologo W. Friendländer.

* Sarà quest'anno eseguita a Brema, per la prima volta in Germania, la *Rita* di G. Donizetti.

* Il Théâtre des Nations di Parigi ha in programma un mese dedicato a opere tedesche contempo-

ranee. Sono stati invitati numerosi complessi che eseguiranno opere di Berg, Henze, Weill, Blacher, Dessau.

* In aprile sarà eseguita in prima assoluta la 9° Sinfonia del compositore inglese R. Vaughan Williams.

* È stata eseguita a Parigi in prima assoluta la nuova opera di G. Auric *Chemin de lumière*, su libretto di A. Goléa.

* La Bayerische Staatsoper di Monaco ha tra l'altro in programma il *Revisor* di W. Egk, l'*Edipo re* di Stravinski e quattro opere di C. Orff.

* Renata Tebaldi e Mario Del Monaco inaugureranno con la *Tosca* la stagione 1958-59 del Metropolitan di New York, sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos.

* Leonard Bernstein è stato nominato direttore stabile dell'Orchestra Filarmonica di New York, succedendo a D. Mitropoulos.

* Heinrich Strobel è stato insignito della Legion d'Onore a riconoscimento dei suoi meriti nel campo degli scambi musicali tra Francia e Germania.

* Si è tenuto a Parigi il I Congresso Internazionale di musica ebraica, con conferenze e concerti. È stata eseguita tra l'altro musica di Schönberg, Milhaud, Bloch.

* Nella Hochschule di musica di Colonia si è iniziato un «seminario» per musica radiofonica e da film, tenuto da S. Golisch e B.A. Zimmermann.

* Sarà prossimamente dato alle stampe un nuovo *Köchel-Verzeichnis* delle opere di Mozart, a cura di E. Reichert e per i caratteri di Breitkopf & Härtel.

* Zoltán Kodály ha compiuto 75 anni. Sono in corso in Ungheria numerose manifestazioni in suo onore.

Modulazioni

Commercio estero. I concerti cosiddetti "scambio" tra due scuole di musica non sono, in genere, manifestazioni particolarmente sollecitanti; taluni ritengono che si tratti di operazioni, appunto di scambio, nelle quali ciascuno dei contraenti finisca col dare, regolarmente, meno di quanto ci si attendeva.

Ma uno di questi scambi, forse il più recente, ha aperto nuove prospettive e tale pratica che è pur sempre di carattere musicale anche se non va esente da qualche inflessione più propriamente commerciale; peraltro aspetti commerciali caratterizzano tutte le attività musicali e non musicali, né dovremo dolercene.

Si tratta dello scambio di concerti tra il Conservatorio di Milano e quello di Vienna: uno scambio che, proprio al contrario di quanto si è affermato sopra, si è dimostrato particolarmente redditizio per tutti; redditizio, si badi, sul piano musicale, questa volta, e non certo, almeno s'ha da ritenere, su quello commerciale.

I viennesi hanno presentato, qui a Milano, una efficace esecuzione del Pierrot lunaire di Schoenberg, assai apprezzata dal pubblico e molto lodata dalla critica. A questo punto un critico milanese si augurava che i giovani milanesi, al momento di

procedere allo scambio, non portassero a Vienna i soliti concerti per archi del nostro ormai ben noto Settecento.

Ebbene, forse messi di puntiglio da tale intervento, o forse invece per una precedente decisione, i giovani strumentisti nostrani hanno presentato a Vienna un programma vivacemente articolato sui nomi di Petrassi, di Ghedini, di Webern e di Hindemith. Alla vigilia della partenza hanno però voluto che anche il pubblico milanese potesse dare il suo giudizio; occorre dire che si è assistito ad un concerto di eccezionale interesse, grazie all'altissimo tenore delle esecuzioni affidate al già noto Quartetto di Milano, costituito appunto da strumentisti guidati da un giovane promettente direttore d'orchestra: Claudio Abbado.

Beethoven all'Ospedale. Il nostro amico Marcello Medetti è un direttore d'orchestra piuttosto singolare e non certo perché sale sul podio direttoriale soltanto una o due volte all'anno; cosa, questa, non poi tanto eccezionale in un periodo di crisi come il nostro.

Il fatto è che gli altri trecentosessantatré giorni dell'anno Marcello non li passa a recriminare sulla disorganizzazione del nostro mondo musicale o sulla predilezione delle società concerti-

stiche per i direttori d'oltralpe e tanto meno li passa a raccomandarsi, per lettera o per telefono, ai direttori artistici ed alle agenzie di concerti. Severamente chiuso nel suo camice bianco, Marcello Medetti passa tutto l'anno nelle corsie dell'Ospedale Maggiore di Milano, dove svolge la sua attività di medico; nè il paziente, quando lui se ne sta tutto intento a formulare la sua diagnosi, può immaginare di trovarsi nelle mani di uno che abbia per la testa qualcosa che non sia connesso direttamente alla sua attività professionale. Ma una volta o due volte all'anno il dottor Medetti si toglie il camice, affida i suoi ammalati al fedele sostituto, e si accinge ad organizzare il suo concerto: un concerto che si differenzia da ogni altro non soltanto per l'inconsueta figura del direttore d'orchestra, ma anche per quanto riguarda la sede in cui si svolge ed il pubblico cui è dedicato.

In breve: se Marcello abbandona camice ed ammalati non abbandona però l'Ospedale; e proprio nel salone centrale dell'istituto il concerto ha luogo, una volta superate le prove e le mille difficoltà di ogni ordine che si frappongono sempre quando si debba preparare un concerto sinfonico, anche se anziché di un auditorium si tratta dell'aula magna di un istituto ospedaliero. Siamo capitati, un giorno di questi, in quella singolare sala da concerto. Guidando autorevolmente una orchestra costituita da strumentisti di primissimo ordine, Marcello Medetti, vestito di nero, accompagnava nell'esecuzione del beethoveniano

Concerto « l'Imperatore » il giovane valente pianista Alberto Colombo. È chiaro che la prospettiva di una sala piena fino all'inverosimile di degenti, immersi nell'audizione del concerto beethoveniano è un'immagine che si presta con buona grazia alle più caramellose formulazioni, se non addirittura a talune considerazioni, già proposte da parte di un'associazione scientifica scandinava, in tema di effetti curativi della sonorità dell'oboe su certe disfunzioni della tiroide.

Non ci lasceremo trascinare da tali sollecitazioni. Noteremo solamente che l'esecuzione cui abbiamo assistito non sarebbe stata indegna di una sede più specialistica, anche se vi avrebbe perduto la sua prima ragione d'essere. Cosa che certamente si deve alla rilevante personalità interpretativa del giovane pianista ed alla sperimentata validità degli strumentisti dell'orchestra, ma che dimostra inoltre che il nostro amico Marcello avrebbe potuto ugualmente avere buone probabilità di eccellere se avesse intrapreso la carriera del direttore d'orchestra anziché quella del medico. Tuttavia è forse meglio che le cose siano andate così; perché sembra più utile, oggi, un direttore dilettante che agisce, sia pure soltanto una o due volte all'anno, in un ambiente così inconsueto, che un ennesimo direttore professionista che riproponga puntualmente al solito pubblico le sinfonie di sempre.

Problemi nuovi. È chiaro che se la televisione compromette le fortune del cinematografo (cosa

ormai già definitivamente accertata in America ed anche in Europa) radio, dischi e televisione compromettono le possibilità di mercato dei concerti.

Si ha un bel dire che l'audizione diretta comporta sensazioni musicali ed extramusicali che non possono venire riprodotte in alcun modo e che quindi sarà sempre preferibile all'audizione che si basa sulla mediazione della radio, del disco e della TV; il fatto è che il pubblico che frequenta i concerti tende a diminuire o, comunque, non aumenta con quei tassi di incremento che caratterizzano l'aumento delle vendite dei dischi e l'aumento (questo non controllabile ma intuibile) degli ascoltatori dei concerti radio o teletrasmessi.

Il concerto, quella manifestazione cioè in cui uno o più esecutori provvedono a ricostruire la musica per consentirne l'ascolto al pubblico non ha dunque più il monopolio della fornitura di musica. Una volta i musicofili provinciali affrontavano lunghi viaggi sui treni fumosi per ascoltare la Passione secondo San Matteo; ora se la comprano in microsolco se pure non viene loro trasmessa per radio o meglio ancora per televisione.

Perduto il monopolio non è però detto che il concerto debba morire; il cinema ha studiato alcune innovazioni che gli consentono di tener testa, in qualche misura, alla pressione concorrenziale della televisione: cinemascope, schermo panoramico, cinerama ed ogni sorta di dia-

volerie tridimensionali sono nati, vale la pena di notarlo, proprio nel periodo in cui la televisione cominciava a dare fastidio.

Dovrà dunque il concerto fare altrettanto per difendersi? Non con gli stessi sistemi dato che una buona orchestra sinfonica è già oggi a colori ed a tre dimensioni. Non resta, a nostro giudizio, che trovare per il concerto nuove e valide ragioni di suggestione extramusicale (perché per quanto riguarda la suggestione musicale la high fidelity sembra in grado di non temere più che tanto).

Quali suggestioni?

È difficile dirlo; tuttavia qualche possibilità deve pure esistere. I concerti dovranno essere comunque qualche cosa di più che concerti, dovranno insomma presentare qualche cosa di più che il semplice fatto musicale. Sarà la forte personalità del pianista tedesco? Sarà invece l'obbligo dell'abito da sera? O non potrebbe essere, piuttosto, una attenta, meditata, non casuale angolazione culturale dei programmi e dei cartelloni?

È chiaro che quelle società di concerti che non possono contare sulle suggestioni dell'abito da sera, degli eroi della tastiera o delle falangi orchestrali (che già da sole costituiscono uno spettacolo) dovranno prima o dopo esaminare seriamente il problema e prendere le giuste contromisure. Radio, dischi e televisione premono; non c'è tempo da perdere.

PANFILO

Edizioni musicali

Letture

Alberto Catalan. *Vose de Trieste passada*. Udine, Del Bianco, 1957.

Vose de Trieste passada, il poderoso documentario compilato da Alberto Catalan e di recente uscito per i tipi dell'editore Del Bianco di Udine, propone a quanti sinceramente amano le genuine espressioni canore dell'anima popolare, dei temi nuovi e di alto interesse.

Nel corso degli ultimi decenni s'è avuta in Italia una confortante fioritura di studi etnofonici; invano però — nelle numerose opere pubblicate — ricercheremmo uno studio approfondito avente quale oggetto l'autentico folclore musicale triestino. Le indagini finora promosse si sono costantemente sviate — chissà perché — in vicinanza della città di San Giusto. Il Friuli e la Carnia vantano a buon diritto una letteratura imponente; l'Istria pure, sebbene gli studiosi si siano generalmente limitati alle costumanze ed alla letteratura popolare, trascurando il lato musicale. Trieste invece, pur essendo il massimo centro culturale della Regione Giulia, era rimasta nella penombra. Ove si eccettui una raccolta di 32 canti armonizzati per coro virile e qualche singolo motivo affiorato per caso qua e là, nulla di sostanziale s'era avuto fino ad oggi.

A colmare in parte cospicua questa inspiegabile, dolorosa lacuna è intervenuto l'ottantenne Alberto Catalan — un intelligente, appassionato folclorista — con la sua *Vose*

de Trieste passada. Opera ch'è frutto di un trentennio di assidue, pazienti ricerche. Ivi ogni espressione è colta alle fonti vive; ogni variante è diligentemente annotata. La fedeltà delle linee melodiche, lo studio comparativo, i riferimenti storici, le note bibliografiche sono tali da offrire all'amatore un'ampia visione del panorama etnofonico triestino.

Sono 293 canti, corredati il più delle volte del testo musicale; canti che vanno riguardati non già quale materia cristallizzata, bensì quale sostanza vitale, quali apici di vegetazione aventi in sé la misteriosa energia di svilupparsi, di modificarsi, di adattarsi allo spirito dei tempi nuovi. Non dunque un malinconico sguardo ad un passato ormai definitivamente sepolto ed obliato, bensì uno studio che, fra i tanti pregi, ha quello di suggerire agli amatori i mezzi d'indagine più idonei a penetrare quel complesso fenomeno che va sotto il nome di creazione popolare. Ne tracciò acutamente il profilo Francesco B. Pratella — il compianto etnofonista romagnolo — nella succosa presentazione ch'è di per sé garanzia della validità dell'opera del Catalan.

Giunge invero a proposito questo Documentario: esso vale anzitutto a disarmare quanti nella stessa Trieste si ostinano ancor oggi a dichiarare che il canto popolare locale è ben misera cosa. È sconfor-

tante poi il dover constatare come tante brave persone cadano tuttora in un grossolano errore: quello di confondere il genere « popolare » con quello « popolare » (d'autore).

Qui torna opportuna un'osservazione: il popolo — e non quello triestino soltanto — lascia volentieri agli artisti colti il compito di celebrare in musica e in versi gli eventi di maggiore portata, nel mentre fa rivivere ardentemente, nelle sue creazioni poetico-musicali, i fatti di quella cronaca definita spicciola ma costituente in effetti il vero tessuto connettivo della sua esistenza spirituale. Chi volesse ricercare nei motivi popolari triestini il riverbero della grande passione nazionale, rimarrebbe leggermente deluso; ritroverebbe, sì, parecchi canti dettati dall'insofferenza del giogo straniero, ma risolvendosi nella punzecchiatura politica, non nell'enunciazione di propositi rivoluzionari. Da una parte — insomma — l'autorità con la sua burbanza fatalmente congiunta all'ottusità; dall'altra il popolo con la sua sopportazione mai disgiunta da un vivace senso critico derivante dalla coscienza del suo buon diritto.

All'osservatore sprovveduto il quale badi all'evidenza assoluta, certe sottigliezze, certe sfumature possono sfuggire; se a un tanto s'aggiunga che il popolo crea per sé — non per coloro i quali vivono nelle più alte sfere — e si esprime alla sua maniera, non appaia strano il fatto che l'intellettualità triestina sia stata generalmente incline a considerare tali creazioni alla stregua di espressioni d'arte inferiore, volgarucce e scipite, ed abbia invece rivolto le sue simpatie alle canzonette d'autore di nobile fattura e d'immediato richiamo. Sia ben chiaro però che i canti del popolo sono, per virtù intrinseca, delle testimonianze evidentissime dell'immutabile sentire italiano di Trieste!

Ed ora qualche dato sintetico.

In un gruppo di 450 canti (tale è — press'a poco — il numero dei motivi complessivamente rilevati finora a Trieste) la distribuzione che se ne può fare — secondo il genere e il tipo — è all'incirca la seguente: canti giocosi e motteggiatori (46), canti bacchici (58), canti d'amore e di gelosia (53), canti di soldati e d'internati (48), canzoni narrative (32), motivi ispirati ai vari mestieri (23), motivi ispirati a fatti e figure della vita cittadina (18), canti amoroso-familiari (15), canzoni di soggetto storico e politico (14), giochi e cantilene fanciullesche (11), canti di mare (10), canti di soggetto regionale (9), canti imitativi (8), canzoni iterative e motivi circolari (8), serenate e mattinate (6), canti carnevaleschi e canzoni a ballo (6), canti della malavita (4), canti della culla (3), canti di lavoro (3), canti religiosi popolari (3), canti di genere vario, non classificabili (54).

Per quanto discutibile possa essere una classificazione del genere, dati i multiformi aspetti che certi canti presentano nello svolgersi del contesto poetico, appare comunque evidente l'influsso del temperamento triestino, incline alla serenità e all'ottimismo. Afferma giustamente il Catalan che il popolano « tende a cogliere il lato migliore, il significato più lieto e lo aspetto meno buio dell'esistenza ». Un innato buon senso gli è sempre compagno e consigliere. Donde ha attinto il triestino la sostanza musicale?

Molto varie le sue provenienze. È noto che il dialetto locale ha origini ladine; ma intorno al 1830 la parlata friulaneggiante (l'antico tergestino) poteva ormai considerarsi sopraffatta dalle correnti venete. È lecito quindi supporre — in mancanza di testimonianze scritte — che per lungo tempo i canti e le villotte friulane, di origine patriarchino-aquilejese, sieno sta-

te di casa a Trieste (e ben lo dimostrerà, più innanzi, una breve statistica). Ma da oltre un secolo a questa parte, con il fiorire del dialetto venezianeggiante, le simpatie del popolo triestino sono andate progressivamente orientandosi verso le espressioni poetico-musicali venete. Anche questo fenomeno è largamente documentabile. Molto vive le correnti di scambio con l'Istria sorella, ma del pari sensibile l'influsso romagnolo, dati i frequenti contatti con quella popolazione.

Inevitabile — data la posizione geografica e la situazione politica della città e del suo territorio — l'infiltrazione di voci e di motivi esotici; infiltrazione contenuta però in un ristretto numero di casi e comunque irrilevante rispetto alla granitica consistenza italiana del patrimonio artistico popolare. Circa l'influsso sloveno — pure limitatissimo negli effetti — è da rilevare che nella maggior parte dei casi si è trattato di un'azione riflessa, in quanto in certe aree del Friuli orientale esisteva già da secoli un genere di canto affine a quello sloveno, risultante dal naturale intercambio.

All'ombra di San Giusto, le voci esotiche sono state rapidamente assimilate e triestinizzate; se oggi il canto è sì sapido e vario, ciò è dovuto principalmente a tale fenomeno, tipico d'un popolo intelligente, dalla mente aperta, dall'anima musicale.

Esso ha pure prontamente accolto e rielaborato una notevole aliquo-

ta di canzonette popolari manipolate e quindi « lanciate » dallo scalto editore veneziano Giovanni Martinenghi, nonché varie romanze ottocentesche italiane di ampia diffusione. La grande passione per l'opera lirica ha pure lasciato, nel canto corale popolare in ispecie, uno stigma indelebile.

Vogliamo riprendere ora in esame quelle 450 canzoni e stabilirne, con larga approssimazione, le fonti di provenienza: da canti popolari veneti e trentini (73), carno-friulani (36), lombardi (28), istriani e dalmati (16), emiliani e romagnoli (15), del centro e del meridione italico (8), piemontesi (2), liguri (1), da marce militari austro-ungariche (18), da canti popolari sloveni (17), germanici (2), francesi (2), nord-americani (2), da canzonette e romanze d'autori italiani (60), da canzonette triestine di autori locali (8), da arie d'opere liriche italiane (6) e straniere (4). I canti generalmente ritenuti autoctoni sono 64, quelli di origine non ancora accertata, 88.

Questo — in sintesi — il panorama del canto popolare triestino. Molto rimane ancora da scoprire ed è d'augurarsi che la comparsa del Documentario di Alberto Catalan valga a spronare i suoi conterranei ad intensificare le ricerche. Meglio ancora se a quest'azione vorranno affiancarsi — in nobile gara di fraternità — anche gli etnofonisti di altri centri italiani. Il terreno è fertile e promette una ricca messe: al lavoro, dunque!

CLAUDIO NOLIANI

Presentazioni

Gian Francesco Malipiero. Ottavo Dialogo (La Morte di Socrate) per una voce di baritono e piccola orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1957.

Non diversamente dai precedenti sette Dialoghi, anche l'Ottavo, « La morte di Socrate », si vale di quel

« tematismo dodecafonico » di cui s'è già discusso ed esemplificato in una nostra precedente lettura di

queste composizioni, apparsa in *Ricordiana* del luglio scorso. Nell'*Ottavo*, però, la serie si presenta di sole sei note — sono le viole che l'espongono alla prima battuta —, e perde contemporaneamente parecchio del suo carattere «tematico» in quanto si ripropone talvolta distribuita fra le varie parti. Così già a battuta 6, mentre le prime cinque note sono appannaggio dei violini, la sesta è riservata alle viole, e subito dopo (battuta 10), sono i violoncelli che rilanciano ai corni l'incarico di completare la serie. Tuttavia, nonostante questo ulteriore accostamento sintattico a una pratica linguistica fino a poco tempo fa del tutto estranea a Gian Francesco Malipiero, non è affatto possibile nemmeno questa volta allargare il discorso oltre lo accertamento di una certa sensibilizzazione ai procedimenti schöenberghiani, poi del resto riscontrabili più alla lettura della partitura che all'ascoltazione della musica (infine, una volta per tutte, quella che soprattutto conta). Certamente anche qui è riscontrabile la intensificazione cromatica della materia, ma anche qui il cromatismo ci appare violentato ad arte da una trama armonica chiaramente diatonica, soggiogato alle interferenze scardinatrici degli intervalli di quarta, quinta e spesso di ottava (prediletti come si sa in tutti i *Dialoghi*). Ossia sembra a noi che convenga non andare oltre questo accertamento, salvo aggiungere, per quanto riguarda «*La morte di Socrate*», che c'è in essa, rispetto ai testi del ciclo che la precedono, una schiarita polifonica che depura di ogni profana eccitazione la pur non assente rapsodicità tipicamente malipieriana (gli strumentini, saltuariamente emergono con autentico impeto canoro), e che infonde a tutto il pezzo un'atmosfera ieratica e meditativa, strettamente inerente del resto al senso della voce «*dialogante*».

Perché, com'è noto, nell'*Ottavo Dialogo* è una voce di baritono che declama melodicamente quel brano del *Fedone* di Platone in cui viene narrata la morte del filosofo ateniese, nel contesto strumentale di una piccola orchestra. La parte vocale, caratteristicamente melismatica con punte espressive evidentemente dirette a illuminare il pensiero e il personaggio (per esempio dove Socrate dice «...essendo la filosofia la più grande musica che sia nel mondo», da un *mi* centrale ci si innalza fino al *mib* acuto, che poi ripiega sul *reb* proprio per segnare meglio il culmine affermativo), la parte vocale dunque, lascia di volta in volta spazio, dopo l'ampia introduzione che la precede, a rapidi interludi strumentali di misurata e meditata fattura, finché un corale, «*solenne*», conclude in crescendo fino al *ff* della penultima battuta dove sull'accordo conclusivo si staccano i fagotti che espongono per l'ultima volta la serie introdotta in *p* dalle viole, alla prima battuta.

In sostanza, fra questi due opposti estremi dinamici con cui lo stesso dato tematico (seriale) apre e chiude il lavoro, si pone il contenuto spirituale del *Dialogo*, il quale, dal punto di vista del musicista, si definisce tutto nella serena, distesa e pacata riesposizione musicale della morte di Socrate in un crescendo d'affermativa adesione al messaggio morale in essa contenuto. Ossia, se la musica, da un lato, rispecchia l'atteggiamento del filosofo di fronte alla vita e alla sua fine, proprio perché diviene la attualissima testimonianza dello stato d'animo del compositore di fronte agli stessi eterni problemi. Non si dimentichi che i *Dialoghi* sono nati nel pensiero per un amico scomparso, Manuel de Falla e, coerentemente quindi si concludono con una meditazione sulla morte. Che Malipiero abbia pensato al testo platonico che disputa dei «*con-*

trari», il *Fedone*, e che l'abbia risolto fuori d'ogni dolorosa esasperazione ma bensì nell'alta moralità di una forte e laica accettazione dell'esistenza nelle sue più drammatiche contraddizioni, fa della «*Morte di Socrate*», di questo *Dia-*

Mario Zafred. Sinfonietta per piccola orchestra (1953). Partitura. Milano, Ricordi, 1957.

Si tratta di una valorizzazione strumentale di una prima versione, di poco precedente, per soli fiati, e che nell'organico per piccola orchestra (1 flauto, 1 oboe, 1 clarinetto in *la*, fagotto, due corni e archi) acquista indubbiamente una maggior luce e ariosità. È lo Zafred di cinque e sei anni fa, concentrato e concluso nei suoi caratteristici, personalissimi procedimenti, dove i pericoli di monotonia e di insistenza vengono elusi dalla nettezza della personalità. Tagliata in quattro brevi tempi, la Sinfonietta si apre con un *Tranquillo*, dove una melodia accorata, e direbbesi desolata, viene successivamente esposta dai fiati. La maggior animazione ritmica della

Franco Mannino. Sinfonia americana per orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1957.

Un'opera singolare ed interessante, questa Sinfonia dell'autore di *Mario e il Mago*, di *Vivi*, del *Concerto* per pianoforte e orchestra; una partitura viva di ritmi e di colori, che non manca di bei momenti e di originali trovate strumentali. Costruita con ingegnosità, con dovizia di sonorità e di impasti timbrici, la composizione è tutta un susseguirsi di efficaci contrasti espressivi che si alternano da un capo all'altro con la fregoliana multivolezza di uno stile gravitante per lo più verso le poderose conclamazioni a piena orchestra. Forse la continua ricerca di varietà ritmica e coloristica non favo-

logo, una delle sue più significative composizioni, almeno fra le recenti, per la comprensione dei moti interiori che lo muovono di fronte al mondo e in relazione a esso.

LUIGI PESTALOZZA

conclusione porta a una sollevante schiarita. Il secondo tempo, un *ternario Allegro vivo*, ci riconduce al caratteristico, personale schema dello Scherzo zafrediano. È tutto un tenue brillio di notine gocciolate, di un colore vago e aspro insieme: siamo sempre nelle gineprate del Carso, sfiorate da un tenue sole dopo la pioggia. E la «*costante*» carsica si aderge ancora più pregnante nel successivo *Moderato*, non distante dallo spirito contemplativo del primo tempo. Il *Finale*, *Allegro giusto*, ha invece un piglio robusto, di ternaria danza popolare, apportante al fine una sorta di scontrosa allegria, e quindi, un'attesa, necessaria liberazione. GIULIO VIOZZI

risce la saldezza costruttiva, l'organicità degli sviluppi, l'architettura generale della Sinfonia. Ma un simile appunto potrebbe muoversi al Mannino solo a patto di voler riconoscere che tali manchevolezze strutturali sono la conseguenza logica degli stessi pregi e degli stessi valori positivi del giovane compositore: il fervore, l'esuberanza, l'entusiasmo, quel peccare per eccesso che se talvolta compromette l'euritmia, l'equilibrio formale, la logica discorsiva, pure spesso conferisce alla creazione un carattere di fresca spontaneità e di immediatezza, quindi la più fedele e sicura rappresentazione del

fluire degli stati d'animo. È da aggiungere inoltre che certamente non a caso questo lavoro sinfonico (a parte il fatto d'essere stato scritto su commissione, per essere incluso nella tournée in America dell'Orchestra sinfonica del Maggio Fiorentino (reca il titolo di *Sinfonia americana*, laddove per americanismo si è voluto intendere, probabilmente, un volontario dispregio della retorica e del meccanicismo dialettico, un opportuno riserbo a non impegnarsi in modellature plastiche di rilievo, per abbandonarsi invece al giuoco iridescente della sonorità, ad un pia-

Tommaso Albinoni. *Konzert G-Dur* für Flöte, Streicher und Basso continuo. Revisione di Gustav Scheck e di Hugo Ruf. Partitura e riduzione per flauto e pianoforte. Loerrach, Deutscher Ricordi Verlag, 1956.

Con particolare favore, soprattutto in un periodo come l'attuale, pre-gno di rinnovato interesse per lo strumentalismo italiano dei secoli XVII e XVIII, è da accogliersi la pubblicazione di un concerto dell'Albinoni, stante anche la considerevole importanza storicamente rivestita dal musicista veneziano, del quale solo in questi ultimi decenni è stata appieno valorizzata l'arte vitalissima, densa di lieviti e di geniali presagi.

Il *Concerto*, significativo per plasticità tematica, freschezza inventiva e chiarezza architettonica, adotta la ripartizione in tre movimenti, secondo lo schema già determinato nei Concerti albinoniani dell'op. 2 e, tonalmente, pone l'Adagio centrale al relativo minore. Si avverte nel lavoro, effusa, la tendenza ad una aperta cantabilità, e, inequivocabile, l'attitudine all'assoluto predominio solistico, mentre, per con-

Alban Berg. 2 *Lieder* per canto e pianoforte su testo di T. Storm, Vienna. Universal, 1955.

Questi 2 *Lieder* che vengono ora pubblicati per la prima volta dal-

cevole rapsodismo melodico, senza propositi di intransigenza stilistica o adeguamento ai canoni tradizionali. Prova ne sia il fatto che in tutta la partitura di americano non abbiamo trovato che brevi spunti etnici e qualche accenno palesemente d'vorakiano, affidato agli ottoni.

I tempi più notevoli e più ricchi di rilevate effusioni sonore ci sembrano il primo e l'ultimo; mentre la mistica concentrazione del secondo tempo (*Lento funebre*) riesce a prevalere sui presupposti dialettici del facile dodecafonismo cui è improntato il movimento. S. P.

tro, tende a scemare l'interesse per l'elaborazione contrappuntistica, a favore di una levità di stile indicativa di un deciso distacco dalle più sostenute maniere dell'epoca precedente.

La revisione del lavoro — che appare nella meritoria raccolta "Florilegium Musicum" della Deutscher Ricordi Verlag — venne condotta da G. Scheck e da H. Ruf su di un manoscritto un tempo appartenente alla Società Musicale Svedese "Utile Dulce", attiva a Stoccolma nel Settecento. Non fu possibile accertare, avvertono i revisori, se la composizione fosse stata originariamente composta per violino.

Eccellente la realizzazione del basso continuo. Puntuali le indicazioni riguardanti la dinamica, gli abbellimenti o altro, opportunamente contraddistinte dalle parentesi o da linee tratteggiate.

STO

l'Universal, costituiscono un aspetto singolare dell'opera di Berg.

Si tratta di fatto dello stesso testo poetico che il musicista ha messo in musica una prima volta nel 1900, e che venticinque anni dopo ha nuovamente elaborato — ancora per canto e pianoforte — servendosi della tecnica dodecafonica. Nel 1900 Alban Berg aveva 15 anni, e la prima versione dei *Lieder* è caratterizzata da una grande ingenuità di scrittura; pure il fluire melodico già lascia presagire il più tipico Berg lirico degli anni maturi. La seconda versione fu composta al tempo in cui Berg aveva iniziato la *Suite lirica* e ne è direttamente complementare, non foss'altro che per il fatto che l'autore si serve qui, con variazioni insignificanti, del materiale seriale che sta a fondamento della *Suite*.

L'elaborazione seriale è ancora piuttosto semplice, e l'articolazione

Giambattista Martini. *Venti composizioni originali per organo*. A cura di Ireneo Fuser. Padova, Zanibon, 1956.

Particolare interesse suscita la presente silloge di composizioni organistiche del Padre Martini — vede la luce nel 250° anniversario della nascita del preclaro bolognese — in quanto alla non sottovalutabile importanza artistica non disgiunge un significato valore musicologico.

I brani ivi riuniti — con diligenza selezionati dal revisore tra i numerosissimi manoscritti giacenti nella Biblioteca Martini di Bologna — manifestano, invero, singolari pregi contenutistici e costruttivi, che varranno, si spera, ad illuminare maggiormente un aspetto pressoché negletto dell'operosità martiniana, ed inoltre — e qui risiede il loro lato più rimarchevole — sono stati espressamente dettati per organo, in un'epoca, come avverte il revisore, « in cui quasi tutti i compositori trattavano questo strumento senza preoccuparsi gran che delle sue reali e peculiari caratteristiche tecniche, foniche ed espressive ».

del canto si snoda con chiarezza sulla scrittura prevalentemente armonica del pianoforte. Ciò che più colpisce, in opposizione alla prima versione, è la scrittura vocale, caratterizzata da quegli ampi intervalli ascendenti e discendenti che già erano tipici in Schönberg e che ancor più lo andavano diventando in Webern.

I due *Lieder*, di brevissima durata, sono seguiti da una nutrita appendice di Hans F. Redlich, filologicamente pregevole ed esauriente nei dettagli dell'analisi formale e tecnica. È una pubblicazione utile, che molto può servire per comprendere l'evoluzione tecnica di Berg nel lungo periodo che va dall'adolescenza alla piena maturità in cui si stava formando la possente concezione della *Suite lirica*.

G. M.

Due pezzi della raccolta — allineante, fra l'altro, Toccate, Versetti, Sonate sui flauti e una Fuga — fruiscono di una duplice versione. Il Fuser, infatti, ha ritenuto opportuno di far seguire alla lezione originale dei pezzi (una Elevazione e una Sonata sui flauti) una propria interpretazione dei medesimi, interpretazione non arbitraria — ove si pensi alle innumeri licenze che la pratica del tempo non negava agli esecutori — e non dimentica delle possibilità offerte da un organo moderno.

Puntuali note, che riguardano le particolarità dell'esecuzione o riportano osservazioni critiche (fra l'altro il revisore non manca di rilevare l'analogia tematica e tonale esistente tra un breve passo martiniano e l'inizio del primo Duetto dello *Stabat Mater* di Pergolesi), accompagnano utilmente i singoli brani.

FA. BRU.

Dischi

Presentazioni

Antonio Vivaldi. Sonate per violoncello e pianoforte.
Violoncellista Massimo Amfiteatrof; Pianista Ornella Puliti Santoliquido.
RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A 12 R 0278.

Abbiamo qui la prima incisione integrale (una precedente, tecnicamente superata, nell'esecuzione del cellista Samuel Mayes, non possedeva un carattere unitario, essendo suddivisa in due microscolci — Allegro AL 95 e ALG 3009 — con accompagnamento di pianoforte l'uno, di clavicembalo l'altro) della cosiddetta Op. XIV di Vivaldi, stampata a Parigi verso il 1740 da Le Clerc le Cadet, Le Clerc, M.me Boivin, con la seguente intestazione: *VI Sonates Violoncelle solo col basso da d'Antonio Vivaldi Musico di Violino è Maestro de Concerti del Pio Ospedale della Pietà di Venezia*. Riferisce Marc Pincherle che questa raccolta, un esemplare della quale, l'unico di cui egli avesse conoscenza, si trovava nella collezione di Henry Prunières, non portava numero d'opus e che, nel 1740 circa, svariati editori parigini avevano chiesto e ottenuto dei privilegi per trascrivere o stampare un'Op. XIV di Vivaldi, il cui annuncio era comparso sul *Mercur de France* del dicembre 1740 e che, salvo errore, va identificata con queste *Sonate*. Non essendo intervenuti fatti nuovi si deve sempre ritenere valida la supposizione del Pincherle e arbitraria qualsiasi altra classificazione o attribuzione di data. E' probabile tuttavia che la composizione di que-

ste *Sonate* sia anteriore al 1740, ma non di molto certo, apparendo esse per l'elevatezza dell'ispirazione e le perfette proporzioni, il frutto di una piena maturità artistica. Il violoncello, tenuto sempre nel registro medio e nel grave, pur senza offrire le arditezze virtuosistiche lecite soltanto nel genere concertante, è trattato con assoluta conoscenza della tecnica, mentre le sue possibilità espressive vengono magistralmente poste in valore nei tempi lenti che rappresentano le gemme di queste *Sonate*, per quanto i tempi mossi non manchino di verve nel loro rapido sintetismo. Nella letteratura per violoncello queste *Sonate* occupano un posto identico a quello spettante alle *Sonate* per violino e basso di G. S. Bach nella letteratura violinistica ed è somma ventura che i violoncellisti da qualche anno vi dedicino un po' d'attenzione.

L'esecuzione che ce ne offre Massimo Amfiteatrof è sempre sostenuta, nobilmente espressiva, estremamente corretta. Forse è staccato troppo in fretta il primo *Allegro* della 1ª *Sonata*, in si bemolle maggiore. Avendo deliberatamente scartato l'edizione recente (1955) della International Music Co. di New York col basso realizzato da Luigi Dallapiccola, il concertista s'è val-

so dell'unica altra edizione moderna esistente, quella stampata dal Senart nel 1916, nella revisione di Thérèse Chaignau, col basso realizzato da Walter Morse Rummel, della cui discrezione possiamo prender atto anche attraverso l'aderente ma inizialmente troppo sommissa collaborazione pianistica di Ornella Puliti Santoliquido. Non è tuttavia una realizzazione che soddisfi pienamente e non sarà privo di interesse il confronto con quella del solitamente estroso e versatile clavicembalista Robert Veyron-Lacroix, nella incisione del cellista Janigro testè uscita in U.S.A. (*Westminster* 18628), dal momento che è sempre attuale il problema di una esecuzione filologicamente ortodossa di queste musiche, ivi comprese le *Sonate* di Bach cui alludevamo più sopra. È noto come Vincent d'Indy avesse trascritto « en concert » queste sei *Sonate* (ed. Senart, 1922) per cello e archi (le 3 ultime le ha ritrascritte anche il Dallapiccola) e come di esse la 5ª sia la più bella e quindi la più eseguita e la più incisa, tanto in versione originale che in trascrizione, avendocene lo stesso Amfiteatrof già offerto ripetute incisioni. Quella del di-

sco in parola è in complesso soddisfacente, con un notevole pre-eco però nella 1ª faccia. Vanno anche segnalate alcune inesattezze contenute nelle note illustrative stampate in inglese sulla fascetta, accentuate dalla piuttosto approssimativa traduzione italiana. Astruendo dal fatto che duole di trovare ancor riportata la rancida leggenda di un Vivaldi sospeso a divinis per aver abbandonato, lui prete, la celebrazione della messa per correre in sacristia a notare un'idea musicale, vi si legge che Vivaldi è morto nel 1743, mentre è ormai noto che morì nel luglio del 1741, che visse a lungo a Darmstadt mentre è assodato che non vi si recò mai, che raccolse l'eredità artistica di Albinoni (!?), che gran parte dei Concerti fu da lui scritta come esercizio (!?) per le allieve della Pietà, e che compose una « ventina » di melodrammi mentre basta scorrere uno dei tanti elenchi per sincerarsi che sono circa cinquanta. E, a proposito delle trascrizioni bachiane, non è specificato che, dei 16 *Konzerte nach A. Vivaldi*, parecchi non sono stati composti dal « Prete rosso ».

PIETRO BERRI

Gerolamo Frescobaldi (Ghedini). Quattro pezzi - Goffredo Petrassi. 1° Concerto per orchestra.

Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma diretta da Fernando Previtali.

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5271

I *Quattro pezzi* di Frescobaldi, strumentati da Giorgio Federico Ghedini, sono stati tratti dalle opere per organo dell'antico maestro italiano; il primo, il secondo e il quarto appartengono al secondo *Libro* di *toccate, canzoni, etc.* (Roma, 1637) mentre il terzo appare nella collezione dei *Fiori musicali* (Venezia 1635) col titolo di *Toccata avanti la Messa della domenica*. Nessuno meglio del Ghedini, studioso delle nostre antiche musiche, contrappun-

tista severo, poteva tradurre per un'orchestra moderna questi preziosi brani. La sua costante preoccupazione, che ha dato ottimi frutti, è di conferire all'orchestra un carattere, vorremmo dire, organistico, cioè di ottenere una vasta traslazione strumentale della qualità timbrica degli organi; la sua consumata esperienza, il suo talento di musicista vero e il suo rispetto dei testi (Ghedini non è di quelli che si alzano sulla punta dei piedi per

parere più alti dei loro autori) fanno di questa trascrizione un modello del genere. Nel disco Fernando Previtali si è indubbiamente attenuto a considerazioni di questo genere perché ha tratto dalla sua eccellente orchestra appunto quegli effetti che sopra dicevamo; la registrazione è ottima il che consente un giuoco estremamente sottile di strumenti che affascina l'ascoltatore. Il 1° Concerto per orchestra di Pettrassi è del 1933 e segue immediatamente la Partita; come si sa è una tra le più belle pagine del compositore romano, concepita nelle forme del concerto barocco, cioè giuocato su opposizioni e antitesi dei vari gruppi strumentali, anche nei rispetti dell'intera orchestra. L'orchestra di Pettrassi è quella tradizionale, cui si aggiungono un saxofono e un pianoforte. Previtali riscontra

Gaetano Donizetti. Linda di Chamounix. Opera completa in 3 atti. Solisti: Stella, Barbieri, Capecci, Valetti, Modesti, Taddei. Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli diretta da Tullio Serafin. Philips, 3 dischi LP da 30 cm, A 00423/5 I

Miracoloso italiano, in quest'Italia, patria di miracoli, Gaetano Donizetti non è forse, ancor oggi, apprezzato come dovrebbe: considerato autore garbato, piacevole, elegante, ma non più. Il pubblico dei teatri lirici lega, in fin dei conti, il nome di Donizetti a quel saporitissimo *Elisir d'amore*, il quale non è, invece, che uno degli aspetti più mondani, si vorrebbe dire, della sua vena. Storicamente compresso tra due colossi, Rossini e Verdi, Donizetti è stato, nondimeno, il dittatore del teatro lirico per almeno sette anni: l'ultima opera scritta da Rossini è del 1829 e il genio di Verdi si afferma intorno al 1842; Bellini muore nel 1835. Ecco, detto in altre parole, il perché della nostra precedente frase « Italia, patria di miracoli ». Questa incisione è la terza incisione donizettiana curata dalla Philips (la precedente *Don Pasquale* e *Lucia di*

qui, in una pagina moderna, la pagina antica che è sull'altra faccia del disco: la riscontra da artista intelligente, colto e sensibile opponendo a quella togata dignità, a quell'aulica grandezza, a quella pensosa malinconia che distinguono il suo *Frescobaldi*, l'estro volta a volta ironico o aggressivo del *Concerto di Pettrassi*. Anche in questa registrazione va data lode all'orchestra che conferma, ancora una volta, le sue non correnti qualità: complesso agguerrito, affiatato, musicissimo, rotto a tutti i giuochi antichi e moderni. Mirabile in questa incisione l'atmosfera timbrica del secondo movimento (*Adagio*) ascoltando il quale non si sa se lodare più la « resa » del disco, o la bacchetta del direttore, o il magistero dell'orchestra.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Lammermoor) e appare assai felice dal punto di vista tecnico: qui sono realizzati esatti rapporti tra strumentale e voci, rapporti che, come ognuno sa, malgrado i continui perfezionamenti apportati alla registrazione grammofonica, non sono sempre impeccabili. Si tratta, in sostanza, di non « affacciare » troppo le voci, cioè di non creare quei « primi piani » vocali che molte Case considerano, invece, necessari alla valorizzazione di celebri cantanti. Non sarà mai abbastanza detto che un melodramma non è un saggio di canto più o meno bello con accompagnamento d'orchestra o, peggio, con sfondo sonoro sinfonico: in questo errore però sono cadute sovente le Case che hanno inciso le prime opere e cadono tuttora alcune altre, pure agguerrite dall'esperienza. Lo ascolto di dischi d'opera implica, in altre parole, la possibilità per l'o-

recchio di afferrare contemporaneamente tutte le parti (vocali e strumentali) come se fossero sul medesimo piano, il che avviene a teatro quando il direttore è buono e i cantanti non sono troppo prepotenti; poiché la scrittura vocale è il vertice d'una costruzione di cui non si possono ignorare o sottintendere le basi o i piani centrali, che sono appunto gli strumenti, suddivisi nelle loro numerose famiglie. Tanto più è apprezzabile, nello strumentale di questa *Linda*, la chiara maniera espositiva di Tullio Serafin, uno degli uomini più esperti del moderno teatro musicale, vero decano della bacchetta, ora che Toscanini non è più. In questa registrazione va notata la consumata esperienza del di-

rettore il quale si distingue anche per un piglio drammatico assolutamente ortodosso (cioè non « strafatto » e non distratto) e per la bellezza di certi fraseggi. Il cast maschile appare molto corretto mentre la Stella, di cui è nota la bella e generosa voce, non sembra sempre irreprensibile soprattutto in taluni vocalizzi il cui « pulito » appare dubbio. Bella prestazione è quella della Barbieri il cui ben timbrato canto contribuisce a configurare rettamente la figura di Pierotto. Si apprezza altresì l'efficienza dell'ottima orchestra e degli ottimi cori partenopei. L'opera, nel suo complesso, risulta essere una felice impresa grammofonica.

GIAN GALEAZZO SEVERI

W. A. Mozart. Quartetto in sol maggiore, K. V. 387.

Leos Janáček. Quartetto n. 2 (« Lettere intime »).

Quartetto Janáček (J. Trávníček, 1° violino; A. Sykora, 2° violino; J. Kratochvíl, viola; K. Kafka, cello).

Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1 disco LP da 30 cm., LPM 18342 Hi-Fi.

Bedřich Smetana. 1° Quartetto in mi minore (« Dalla mia vita »).

Quartetto Janáček (c.s.).

Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1 disco LP da 25 cm., LPE 17098 Hi-Fi.

Il *Quartetto in sol maggiore K.V. 387* che Mozart, aprendo la serie di quelli dedicati ad Haydn, compose di getto nell'ultimo giorno del 1782, toccando i vertici più alti dell'ispirazione ed elevando di colpo la forma classica a quella perfezione su cui si modellerà tutta la produzione futura, sin oltre Beethoven, trova qui, ad opera di un complesso boemo che, celebrandosi il decennio della sua fondazione, sta affermandosi ovunque come uno dei migliori d'Europa (è anche uno di quelli che suonano a memoria), una esecuzione assai accurata e sensibile ma forse troppo robusta in fatto di suono, tanto che una vera *Stimmung* mozartiana non riusciamo a sentirvela. Può anche darsi che sia suggestione, ma, pur essendo in-

giusto l'affermare che il *Quartetto Janáček* si trovi più a suo agio nelle musiche del suo paese che in Mozart, essendo fuori discussione le sue qualità musicali, ci sembra che nel *Quartetto* del grande compositore moravo di cui ha assunto il nome, e che è quanto qui ci interessa di più, esso riesca a dare una ben più persuasiva dimostrazione del magistero tecnico e interpretativo cui è pervenuto.

Il 2° *Quartetto* di Janáček, composto all'età di 74 anni, è l'ultima sua fatica. Trae ispirazione dall'amore, sublimato dalla vecchiezza, per una giovane ed eletta donna che gli era già vicina all'epoca del *Diario di uno scomparso* e il sottotitolo « Lettere intime » (che sostituì quello « Lettere d'amore ») o « Ricordo di

Pisek», dice assai sulle intenzioni del compositore. Originalmente comprendeva una parte di viola d'amore non eseguibile però che sulla viola normale. È un'opera mirabile nella sua struttura rapsodica, l'ardente confessione di un cuore colmo di tenerezza e di rimpianti, che alterna estatiche plaghe di lirica distensione ad appassionati e travolgenti impulsi ritmici di stampo popolare, con originali effetti timbrici e strumentali che mettono a dura prova la perizia tecnica degli esecutori. Vi si ritrova il tipico stile di Janáček, con pagine che si pongono sullo stesso piano di tante altre sue composizioni che il microscolco soprattutto sta rivelando anche al nostro pubblico, troppo a lungo ignaro dell'autentica grandezza di un genio solitario che, pur traendo dall'*humus natio* la sua linfa vitale, si discosta dalla tradizione per la modernità e l'originalità del suo linguaggio. Se l'esecuzione dei quartettisti boemi è una meraviglia, l'incisione è un portento, e lo stesso può dirsi per *Quartetto n. 1 in mi minore* di Smetana che avremmo preferito trovare a tergo di quello di Janáček, dal momento che può venire comodamente contenuto in una sola

Frederich Chopin. *Tous les Nocturnes.*

Pianista Guiomar Novaes.

Pathé/Vox, 2 dischi LP da 30 cm., PL 9632.

I Notturmi sono sempre state le composizioni di Chopin più amate dal grosso del pubblico, forse perché alla loro evidente bellezza si accompagna, in taluno di essi, una certa semplicità lessicale che li rende abbordabili al piacere di un'esecuzione anche dilettantesca.

E appunto, dato il carattere apparentemente ovvio di certi aspetti della musica chopiniana, ne discese, per alcun tempo, un imperversare di interpretazioni alquanto zuccherose, anche da parte di interpreti

faccia di un disco da 30 cm. (come lo si ritrova difatti in tutte le incisioni americane e in tutti i trasferimenti americani di incisioni europee), mentre qui è presentato nelle due facce di un disco da 25 cm. È noto come il sottotitolo «Dalla mia vita» e alcune delucidazioni dello stesso autore chiariscano le intenzioni autobiografiche dell'opera. Composto nel 1876, quando Smetana da due anni era diventato sordo (il lungo mi armonico sopracuto del finale, che drammaticamente interrompe il sempre più focoso ritmo di danza, vuol descrivere l'allucinazione acustica che, sotto forma di un sibilo, sinistramente preannunciava la completa sordità), questo *Quartetto*, in cui vengono man mano rievocate le aspirazioni ancora informi della giovinezza, l'ebbrezza della danza, l'estasi del primo amore e la maturità raggiunta nel pieno possesso di uno stile permeato di nazionalismo, venne inizialmente trovato ineseguibile. Soltanto nel 1879 il pubblico di Praga poté farne una prima idea e l'anno seguente il gran cuore di Liszt, a Weimar, gli apriva decisamente la via di un successo che non è mai venuto meno e che trova ancor oggi piena giustificazione.

PIETRO BERRI

professionisti che finirono con l'adattarsi passivamente ad un tale modo interpretativo. Alcuni pianisti si sono opposti a questo indirizzo, ma bisogna riconoscere che pure con loro si cadeva in una maniera interpretativa non valida, dato che presentavano quelle musiche in esecuzioni dinamicamente squarate quando non addirittura timbricamente impressionistiche. Questo, mentre altri, per converso, tentavano di trovare un ipotetico giusto mezzo tra le suggestioni of-

ferte dalla cantabilità chopiniana e le esigenze di una esecuzione elegante e controllata.

A tale consuetudine di comodo compromesso non si può certo dire che si sia adeguata la pianista Guiomar Novaes, brasiliana di nascita, ma artisticamente cresciuta nel clima del Conservatorio Nazionale di Parigi. La quale Novaes, cavando dallo strumento una personale dosatura delle sonorità, riesce a rapportarla a quelle necessità di fraseggio veramente tipiche di Chopin, in una realizzazione discografica che, tra l'altro, è anche notevole per la riuscita tecnica, di alta fedeltà. In essa infatti, manca quella metallizzazione dello strumento che è di solito

avvertibile nella musica pianistica registrata e che in questo caso sarebbe stata più che dannosa.

L'interpretazione della Novaes è perciò di qualità particolarmente positiva, sia negli atteggiamenti notturni di morbidezza e levità, come in quelli opportunamente gridati per lo slancio emotivo ed il mistero dei quali sono emblemi. In un caso e nell'opposto l'interprete mai viene meno a quella nitida ed indispensabile chiarezza, nella quale consiste quella discorsività chopiniana che deve venir fuori dallo strumento, come una fatale conseguenza delle possibilità e dei confini che gli sono propri, nella sua individualità.

A. C. AMBESI

Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nell'aprile 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Concerto in re magg. BWV 1054. Clavi. cembalo: Ahlgrim e Orch. Amati dir. da E. Fiala. Philips 45 g. 1 disco da 17 cm. 400 039 AE

3° Concerto Brandeburghese in sol magg. Orch. da Camera di Basilea dir. da P. Sacher. Philips 45 g. 1 disco da 17 cm. 400 040 AE

Variazioni Goldberg. Pian. Gould.

Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. S 04617 L

BARTOK Bela

Due Sonate (con Hindemith. Sonata in do. Stravinski. Duo Concertante). Violinista Schneiderhann e pian. Seemann. D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18409

BEETHOVEN (van) Ludwig

Quartetto n. 9 in do magg. op. 59 n. 3 («Rasoumovsky»). Quartetto n. 10 in mi bem. magg. op. 74 («Arpa»). Quartetto di Budapest. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 01196 L

6° Sinfonia in fa magg. op. 68 «Pastorale». Orch. «Pro Musica» di Vienna dir. da J. Horenstein. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10419

7° Sinfonia in la bem. op. 92 - «Fidello» Ouverture. Promenade Orch. Fil. di Londra dir. da A. Boult. Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6006

BERLIOZ Hector

Le Corsaire. Ouverture op. 21. Re Lear. Ouverture op. 4. Orch. Sinf. del Conservatorio di Parigi dir. da A. Wolff. Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5321

BORODIN Alexander

Principe Igor: «Danze Polovesiane». Coro e Orch. della Radiodiff. Naz. Belga dir. da F. André. Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 158

BRAHMS Johannes

Ouverture Accademica op. 80. Ouverture tragica op. 81. Variazioni su un tema di Haydn op. 65. Rapsodia per contralto, Coro e Orchestra con West, c. e Coro maschile della Accademia di Vienna, Orchestra Fil. di Vienna dir. da H. Knap.

Sinf. (con Ibert, Escobedo).
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm.
A12R 6288

STRAUSS Richard

Arabella (opera completa). Della Casa, s.; London, br.; Edelman, b.; Gueden, s.; Dermota, t.; Malanluk, ms.; Krenn, t.; Wachter, br.; Proghoff, b. con Orch. Fil. di Vienna dir. da G. Solti. Sull'ottava facciata « Vier letzte Lieder (4 ultimi canti) Beim schlafengehen-September-Frühling. Im abendrot. Della Casa, s. con Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Boehm. Decca 33 g. 4 dischi da 30 cm. LXT 5493/66

STRAVINSKI Igor

Duo Concertante (1932). (con Hindemith. Sonata in do. Bartok. Due Sonate). Viol. Schneiderhann e pian. Seemann, D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18400

L'Oiseau de feu - La Sacre du printemps. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da I. Stravinski. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 01387 L

VAUGHAN Williams

The Wasps. Overture-Greensteves. Fantasia da « Sir John in love ». Orch. Hallé dir. da Sir J. Barbirolli. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 190

WIENIAVSKI Henri

Concerto n. 2 in re min. op. 22 (con Paganini. Concerto in re magg. op. 6 - Glazounov. Concerto in la min. op. 52). Viol. Gimpel e Orch. Sinf. della Radio di Baden Baden dir. da R. Reinhardt. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.450

AUTORI Diversi

Madrigali inglesi Vol. 2° - J. Wilbye - R. Johnson - T. Weelkes - R. Edwards - T. Weelkes - T. Tallis - J. Wilbye - J. Shepherd - T. Weelkes - R. Johnson - J. Wilbye. The Deller Consort dir. da A. Deller. Amadeo 33 g. 1 disco da 30 cm. AVRS 6072

Ravel. Bolero. Orch. Robin Hood di Filadelfia dir. da A. Kostelanetz - De Falla. Danza Spagnola da « La vida breve ». Pantomime da « El amor brujo ». Danza rituale del fuoco da « El amor brujo » - Ravel. Pavane pour une infante défunte -

Rimsky-Korsakov. Capriccio Spagnolo op. 34. A. Kostelanetz e la sua Orch. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. S 04631 L

De Falla. Notte nei giardini di Spagna. Granados. Goyescas: « La maja y el Ruiseñor ». De Falla. Il cappello a tre punte: « La danza del muguño ». Albeniz. Sevillana. Suite spagnola n. 3. Cordoba. Cantos de España N. 4. Mompo. Cancó y danza. Granados. Andaluza. Danzas espanolas n. 5. Pian. A. Rubinstein. RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. A12R 6295

Mascagni. Cavalleria Rusticana: « Intermezzo » - Puccini. Manon Lescaut: « Intermezzo ». Tosca: « Mattutino ». Orch. Sinf. RCA Victor dir. da R. Cellini. Orch. del Teatro dell'Opera di Roma dir. da J. Perlea e da E. Leinsdorf. RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. A72R 0122

I grandi pianisti del passato: Lamond-Von Dohnanyi - Nikisch - Gruenfeld. Beethoven. Sonata n. 32 in do magg. op. 111. Sonata n. 3 in do magg. op. 2. Brahms Danze ungheresi n. 1, 4 e 6. Capriccio in si min. op. 76. Schumann. Romanza in fa diesis magg. - Des Abends da « Fantasiestücken op. 12 ». Telefunken 33 g. 3 dischi da 25 cm. WE 28010 - WE 28014 - WE 28024

Rachmaninov. Preludio in do diesis min. Rubinstein. Melodia in fa magg. Weber. Moto perpetuo dalla Sonata op. 24. Mendelssohn. Spinnerlied in do magg. op. 67 n. 4. Pian. Stech con Orch. di Stato di Amburgo dir. da W. Berg. Telefunken 45 g. 1 disco da 17 cm. UV 151

L'arte di un grande Direttore d'Orchestra: Guido Cantelli. Brahms. 3ª Sinfonia in fa magg. op. 90 1° Movim. Allegro con brio. Mendelssohn. 4ª Sinfonia in la magg. op. 90 « Italiana » 2° Movim. Andante con moto. Schubert. 8ª Sinfonia in si min. « Incompiuta ». 1° Movim. Allegro moderato. Ciaikovsky. 6ª Sinfonia in si min. op. 74 « Patetica ». 3° Movim. Allegro molto vivace. Brahms. 1ª Sinfonia in do min. op. 68. 3° Movim. Un poco allegretto e grazioso. Beethoven. 5ª Sinfonia in do min. op. 67. 2° Movim. Andante con moto. Orch. Phil. di Londra dir. da G. Cantelli. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10197

« Lollipops » di Sir Thomas Beecham, Bart., C. H. Von Suppé. Poeta e contadino. Ouverture. Sibelius. Valse triste op. 44. Berlioz. I Troiani a Cartagine: « Caccia regale e temporale ». Mozart. Marcia in re magg. K. 249. Saint-Saens. Le rouet d'omphale op. 31. Debussy. Prelude a l'apres-midi d'un faune. Berlioz. La Damnazione di Faust op. 24. Danza delle Sifidi. Chabrier. Joyeuse marche. Royal Phil. Orch. dir. da Sir. T. Beecham. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10190

« Duetti Celebri »

Otello: « Già nella notte densa » - « Ed io veda » Lauri Volpi, t.; Caniglia, s. e Orch. Proff. del Teatro alla Scala dir. da G. Marinuzzi. Otello: « Si per ciel marmoreo giuro » Lauri Volpi, t. Bastola, b. e Proff. Orch. del Teatro alla Scala dir. da G. Marinuzzi. La Forza del destino: « Solenne in quest'ora » - « Inuano Alvaro » - « Una suora mi lasciasti » con Orch. del Teatro dell'Opera di Roma dir. da R. Arduini. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 25 cm. QBLP 5652

Le Romanze che voi preferite

Mozart. Il Flauto magico: « Possenti nomi » - « Qui adegno non s'accende » - Le Nozze di Figaro: « Se vuol ballare » - Verdi. Nabucco: « Vieni o Levita » - « Tu sul labbro dei veggenti ». Pinza, b. con Orch. RCA Victor dir. da A. Wallenstein e E. Leinsdorf. RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. A72R 0117

CARUSO n. 8

Verdi. La Traviata: « Libiamo nei lieti

calici » - La Forza del destino: « Solenne in quest'ora ». Puccini. Madama Butterfly: « O quanti occhi fissi ». Verdi. Il Trovatore: « Ai nostri monti ». Caruso, t. e Orch. e Coro del Teatro Metropolitan dir. da G. Setti. RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. A72R 0116

BENIAMINO CIGLI, tenore

Bizet. Carmen: « Il fiore che avevi a me tu dato ». con Proff. Orch. del Teatro alla Scala dir. da F. Ghione. Haendel. Serse: « Ombra mai fu ». con Orch. dir. da Sir J. Barbirolli. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3068

Mascagni. Lodoletta: « Ah! ritroverla nella sua capanna ». con Proff. Orch. della Scala dir. da U. Berrettoni. Massenet. Manon: « Ah! dispar vision... » con Orch. Reale Covent Garden dir. da U. Zamboni. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3067

RECITAL di Carlo Bergonzi

Verdi. Aida: « Celeste Aida » - Luisa Miller: « Quando le sere al placido » - La Forza del destino: « O tu che in seno » - Il Trovatore: « Ah si, ben mio » - Un Ballo in maschera: « Ma se m'è forza perderti » - Meyerbeer. L'Africana: « O paradiso » - Giordano. Andrea Chénier: « Come un bel dì di maggio » - Cilea. Adriana Lecouvreur: « La dolcissima effigie » - « L'anima ho stanca » - Puccini. Tosca: « Recondita armonia » - « E lucean le stelle » - Manon Lescaut: « Donna non vidi mai ». Orch. dell'Accademia di S. Cecilia in Roma dir. da G. Gavazzeni. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5407

Concorsi

L'Associazione Amici della Musica di Arezzo ha bandito il VI Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo che avrà luogo in Arezzo dal 2 al 31 agosto 1958. A detto Concorso possono partecipare soltanto complessi corali di cantori dilettanti (la qualifica di dilettante non riguarda i Direttori).

Il Concorso è riservato alle tre Categorie seguenti: I^a Categoria per cori misti di non oltre 40 voci e non meno di 24; II^a Categoria per cori maschili di non oltre 30 voci e non meno di 18; III^a Categoria per cori misti o maschili o femminili di non oltre 40 voci e non meno di 18. Per tutte e tre le Categorie avranno luogo una competizione eliminatoria e una competizione finale. I partecipanti alla II^a Categoria potranno prendere parte anche ad una competizione unica facoltativa di Canto Gregoriano.

Durante il soggiorno in Arezzo per la partecipazione al Concorso, i complessi corali godranno da parte del Comitato Organizzatore dell'alloggio e del vitto. I viaggi di andata e ritorno saranno a carico dei complessi stessi.

Il Concorso è dotato di premi per oltre L. 1.600.000 per i cori, mentre per i Direttori dei cori saranno assegnati oggetti artistici. Speciali premi sono riservati ai cori italiani. Per la competizione facoltativa di Canto Gregoriano sono previsti premi di L. 100.000 dei Monaci Camaldolesi.

Le domande di iscrizione devono essere indirizzate all'Associazione Amici della Musica - VI Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo - Via Albergotti, Arezzo. Le iscrizioni verranno chiuse prorogabilmente il 30 aprile 1958.

Per il 14^o Concorso Internazionale d'esecuzione musicale, che si terrà al Conservatorio di Ginevra dal 20 settembre al 4 ottobre 1958, è stata formata una giuria composta di 44 eminenti artisti di vari paesi. Presieduti dal M^o Henri Gagnebin, figurano 9 membri della Francia, 9 della Svizzera, 5 del Belgio, 5 della Germania, 4 dell'Austria, 4 dell'Italia (Vincenzo Bellezza nella commissione di canto; Renzo Silvestri in quella di pianoforte; Luigi Cortese in quella di violino; Ruggero Gerlin in quella di clavicembalo), 3 degli Stati Uniti, 2 dell'Inghilterra, 2 della Russia ed 1 di Israele. Figurano pure dei rappresentanti della Radiodiffusione svizzera.

Alla Segreteria del Concorso sono già pervenute oltre 800 domande da diversi Paesi, che dimostrano il forte interesse da parte della gioventù musicale per questo Concorso che godrà indubbiamente di una partecipazione assai numerosa.

L'ultimo giorno d'iscrizione è il 15 luglio 1958. Per ulteriori informazioni e per la richiesta di prospetti si prega di rivolgersi al Segretariato del Concorso, Conservatorio di Musica, Ginevra, che li spedisce gratuitamente.

La Royal Liverpool Philharmonic Society bandisce dal 12 al 23 luglio un concorso per direttori d'orchestra, sotto la direzione di W. Steinberg e J. Pritchard, con lo scopo di premiare e agevolare i giovani direttori più meritevoli.

Guido Valcarenghi

Direttore Responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1957 / marzo 1958)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CATTOZZO	<i>Misteri gaudiosi</i>	Opera sacra	1	Carpi	Marini	Focherini	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	<i>Il Maestro di cappella</i>	Interm. buffo	1	Como	Quadri	Sociale	Ricordi
DELLO JOIO	<i>The Ruby</i>	Opera	3	Iowa State	Birkhead		Ricordi N. Y.
DUTILLEUX	<i>Le Loup</i>	Balletto		Paris	Chouteaux		Ricordi Paris
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i> (1 ^a rappres. in Sud Africa)	Opera com.	1	South African Broadcasting Corporation	Hartmann		Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Opera com.	1	Bloomington	Williams		Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i>	Opera com.	1	Nebraska			Ricordi N. Y.
MENOTTI	<i>Il Telefono</i> (in rappresentanza)	Opera com.	1	Budapest			Schirmer
MENOTTI	<i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i>	Madrigale	1	Arkansas	Pales	Arkansas University	Ricordi N. Y.
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i> (1 ^a rappres. in Inghilterra)	Dramma	3	London	Kubelik		Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	London	Matheson	Covent Garden	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Parigi	Dervaux	Opéra	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Köln	Nahmer		Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	Opera	1	Como	Quadri	Sociale	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	Opera	1	Genova	Rigaeci	Carlo Felice	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Il Fortice</i>	Opera	3	Napoli	De Fabritiis	San Carlo	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (dicembre 1957 / febbraio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ADASHIN	<i>Serenata concertante</i>	Orch.	Seranton (Penn.)	Weissmann			Ricordi Toronto
BRERO	<i>Porto felice. Suite</i>	Orch.	Lausanne Radio	Gerelli			Ricordi
BUCHARDO	<i>Escenas argentinas</i>	Orch.	Torino RAI	Vernizzi			Ricordi
CAMBISSA	<i>Concerto per orchestra</i>	Orch.	Trieste	Cambissa			Ricordi
CRESTON	<i>Lydian ode op. 67</i>	Orch.	Sacramento	Berens			Ricordi N. Y.
D'AMBROSI	<i>Tema con variazioni</i>	Orch.	Milano RAI	Argento		18	Ricordi
D'AMBROSI	<i>5 Variazioni su un tema di Nielsen</i>	Orch.					
DE FALLA	<i>Gade</i> (in amministrazione)	Orch.	Napoli	Wolf Ferrari		6	Ricordi
DUBENSKY	<i>Homenajes. Suite</i>	Gr. Orch.	Paris RTF		Jefes (chitarra)	19	Ricordi
DUBENSKY	<i>Concerto grosso per tre trombe e tuba</i>	Orch.	New Orleans	Hilberg		9	Ricordi N. Y.
DUBENSKY	<i>Suite anno 1600</i>	Orch.	London BBC	Jenkins		14	Ricordi N. Y.
FERNANDEZ	<i>Batague</i>	Orch.	Phoenix	Hodge		4	Ricordi
FUGA	<i>Concertino per tromba e archi</i>	Archi	Roma	Galliera		15	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	<i>Aria della battaglia</i>	Gr. orch.	Zürich	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	<i>Canzoni dalle Sacrae Symphoniae</i>	Orch.	Tel Aviv	Rav Seren			Ricordi
GEISER	<i>Concerto da camera op. 50</i>	Orch. cam.	Basel	Shalom Riklis			Ricordi
GAGNEBIN	<i>Concerto per piano e orchestra</i>	Orch.	Ginevra Radio	Sacher	Morel		Ricordi
GAGNEBIN	<i>Notturmo dal Concerto per piano e orchestra</i>	Orch.	Beromünster	Baud.Bovy	Morel		Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	Orch.	Bremen	Baud.Bovy		14	Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	Orch.	Firenze	Thiefelder		14	Ricordi
				Giulini			Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (dicembre 1957 / febbraio 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ROLLA BECK	<i>Concerto per viola e orchestra</i>	Orch.	Eiream Radio	O'Broin	Downes	26	Ricordi London
ROSSELLINI	<i>Adriana dai Canti del Golfo di Napoli</i>	Orch.	Genève	Blot			Ricordi
ROSSELLINI	<i>Canti del Golfo di Napoli</i>	Orch.	Baltimora	Freccia			Ricordi
ROTA	<i>Variazioni sopra un tema giovanile</i>	Orch.	Pittsburg	Previtali			Ricordi
SALVIUCCI	<i>Sinfonia da camera</i>	Orch.	Monteceneri				
SANTOLIVUCCI	<i>Tre miniature per i piccoli</i>	Orch.	Radio	Casella		15	Ricordi
THOMSON	<i>Concerto per flauto e orchestra</i>	Orch.	Berlin	Walter			Ricordi
TOSATTI	<i>Divertimento per orchestra da camera</i>	Orch. cam.	S. Francisco	Thomson			Ricordi N. Y.
TURCHI	<i>Piccolo concerto notturno</i>	Orch.	Roma RAI	Caracciolo		15	Ricordi
VARESE	<i>Jonisation</i>	Orch.	Chicago	Giulini		14	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 2</i>	Orch. cam.	Tallahassee	Meyer			Ricordi N. Y.
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano</i>	Orch.	(Florida)	Jorda		20	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano</i>	Orch.	San Francisco	Pritchard		4	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano</i>	Orch.	Liverpool	Schermann		4	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano</i>	Orch.	New York	Brief		4	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano</i>	Orch.	New Haven	Villa Lobos		4	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>6ª Sinfonia</i>	Orch.	Montreal CBC	Fauré			Ricordi
VIOZZI	<i>Ballata</i>	Orch.	Bari	Strauss			Ricordi
WOLF FERRARI	<i>La Dama Boba, Ouverture</i>	Gr. orch.	Roma	Schuchter		8	Ricordi
WOLF FERRARI	<i>Suite concertino (1ª esecuz. in Canada)</i>	Archi	Berlin	Avison		20	Ricordi
ZAFRED	<i>Ouverture sinfonica (1ª esecuz. assoluta)</i>	Gr. orch.	Vancouver CBC	Lipkin			Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonia breve per archi</i>	Archi	Birmingham	Previtali		21	Ricordi
ZAFRED	<i>Sinfonietta, Per piccola orchestra</i>	Archi	Roma	Shalom Riklis		20	Ricordi
ZANDONAI	<i>Colombina, Ouverture</i>	Gr. orch.	Tel Aviv	Schuchter		8	Ricordi
ZANDONAI	<i>Trescena</i>	Orch.	Berlin	Forti		7	Ricordi
ZANDONAI	<i>Concertino romantico per violino e orchestra</i>	Orch.	Buenos Aires	Forti	Carfi	35	Ricordi
ZANDONAI		Orch.	Buenos Aires				

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Marzo 1958

PIANOFORTE

129618	FUGA	Variations piecconde (1957)	600 A
E.R. 2584	SCHUMANN	Stencio (<i>Aufzeichnung</i>) (dal « Pezzi fantastici », op. 12) (Montani)	200 B

CLARINETTO

129676	SAVINA	Studi sulle scale e sugli intervalli. Fasc. I*	450 A
--------	--------	--	-------

CHITARRA

E.R. 2473	CANULLI	Metodo completo. Vol. III* (Terzi) (it.-fr.)	500 B
-----------	---------	--	-------

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

BELLINI	<i>I Puritani</i> (in brochure)	2000 A
VIOZZI	<i>Un intervento notturno</i> (in brochure)	2000 A
HAENDEL	<i>Il Messia</i> (it.-ingl.) (rilegata in tela e oro)	3500 A
	<i>Id.</i> (in brochure)	2000 A

MUSICA DI AVANGUARDIA

PUBBLICATA DALLA

UNIVERSAL EDITION

Karlheinz Stockhausen:

Nr. 1 <i>Kontrapunkte</i> (partitura tascabile)	800
Nr. 2 <i>Klavierstücke I-IV</i>	600
Nr. 3 <i>Elektronische Studien - Studie II</i>	1.350
Con lo <i>Studie II</i> la musica elettronica viene pubblicata per la prima volta in partitura.	
Nr. 5 <i>Zeitmasse</i> per quintetto a fiato (partitura)	3.600
Nr. 7 <i>Klavierstück XI</i> (edizione in rotolo con supporto)	2.300

Pierre Boulez:

<i>Structures</i> per 2 pianoforti	1.800
<i>Le marteau sans maître</i> (partitura tascabile)	1.800

Musica elettronica:

I primi tre dischi di musica elettronica sono stati prodotti dalla Deutsche Grammophon Gesellschaft in collaborazione con la Universal Edition e contengono oltre a opere di H. Eimert, E. Krenek e G. M. Koenig

Karlheinz Stockhausen:

Studie I

Studie II (pubblicato anche in partitura)

Gesang der Jünglinge

I numeri dei dischi sono: 16132/33/34 LP

Die Reihe:

Informazioni sulla musica seriale
a cura di H. Eimert e Kh. Stockhausen

Questa raccolta di saggi è pubblicata in due edizioni: in lingua tedesca e inglese.

Fascicolo 1° <i>Elektronische Musik</i>	esaurito
Fascicolo 2° <i>Anton Webern</i>	L. 680
Fascicolo 3° <i>Musikalisches Handwerk</i>	L. 680
Fascicolo 4° <i>Junge Komponisten</i>	in prepar.

UNIVERSAL EDITION



Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

DARIUS MILHAUD

Lo Coetore

Il parte dell'Oreste di Eschilo

Orchestra Lamoureux di Parigi

Direttore, Igor Markevitch

33-LPM 18385

JOHANN SEBASTIAN BACH

Concerto in re min. per due violini e orchestra d'archi

Igor e David Oistrach, violini

Orchestra di Lipsia

Direttore, Franz Konwitschny

Sonata (Trio) in do magg. per due violini e cembalo

David e Igor Oistrach, violini

Hans Pischner, cembalo

GIUSEPPE TARTINI

Trio in fa magg. per due violini e cembalo

David e Igor Oistrach, violini

Hans Pischner, cembalo

ANTONIO VIVALDI

Concerto grosso in la min., op. 3 n. 8

David e Igor Oistrach, violini

Gewandhaus-Orchestra Lipsia

Direttore, Franz Konwitschny

33-LPM 18393

FREDERIC CHOPIN

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in mi min. op. 11

Halina Czerny-Stefanska, pianoforte

Orch. Filarmonica Ceca di Praga

Dir.: Václav Smetáček

33-LPM 18394

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI - MILANO

VIA FABIO FILZI, 29 - TELEFONO 69.92

RAPPRESENTANZA GENERALE
PER L'ITALIA DELLA

DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H.-HAMBURG
per le marche: D.G.G. - ARCHIV - POLYDOR e CORAL

UFFICIO VENDITA CON
ESPOSIZIONE E DEPOSITO

MILANO
Piazza Duca D'Aosta, 9
Telef. 66.57.63

BOLOGNA V. Riva Reno 65 T. 75.621	CATANIA L. Paisiello 2/5 T. 16.461	FIRENZE P. Stazione 1 T. 23.761	GENOVA V. D'Annunzio 1 T. 54.061	NAPOLI Riviera di Chiaia 270 T. 39.15.73
--	--	---------------------------------------	--	--

PADOVA V. Verdi 6 T. 38.761	ROMA V. Luise di Savoia 21 T. 37.29.51	TORINO V. S. Teresa 3 T. 49.072	TRIESTE V. Trento 15 T. 38.942
-----------------------------------	--	---------------------------------------	--------------------------------------

DISCHI PHILIPS



J. S. BACH

VARIAZIONI GOLDBERG

GLENN GOULD (pianoforte)

S 04617 L

★

W. A. MOZART

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA K. 218

DAVID OISTRAKH (violino)

Orchestra di Filadelfia diretta da EUGENE ORMANDY

G 05601 R

★

I. STRAVINSKY

L'OISEAU DE FEU - LE SACRE DU PRINTEMPS

Orchestra Filarmonica Sinfonica di New York diretta da

IGOR STRAVINSKY

A 01307 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano



MOZART

Tutte le sonate per pianoforte
nell'esecuzione di VLADO PERLEMUTTER

FANTASIA N. 4, K 475
SONATA IN DO MIN., K 457
SONATA IN DO MAGG., K 309
al piano: Vlado Perlemutter

IB 110 *

SONATA IN RE MAGG., K 311
SONATA IN SOL MAGG., K 285
SONATA IN FA MAGG., K 494 e K 533
al piano: Vlado Perlemutter

IB 120 *

SONATA IN LA MIN., K 310
SONATA IN RE MAGG., K 284
SONATA IN DO MAGG., K 545
al piano: Vlado Perlemutter

IB 130 *

SONATA IN DO MAGG., K 279
SONATA IN FA MAGG., K 280
SONATA IN SI BEM. MAGG., K 281
SONATA IN MI BEM. MAGG., K 282
al piano: Vlado Perlemutter

IB 140 *

SONATA IN DO MAGG., K 330
SONATA IN LA MAGG., K 331 « alla Turca »
SONATA IN FA MAGG., K 332
al piano: Vlado Perlemutter

IB 150 *

SONATA IN SI BEM. MAGG., K 333
SONATA IN SI BEM. MAGG., K 570
SONATA IN RE MAGG., K 576
al piano: Vlado Perlemutter

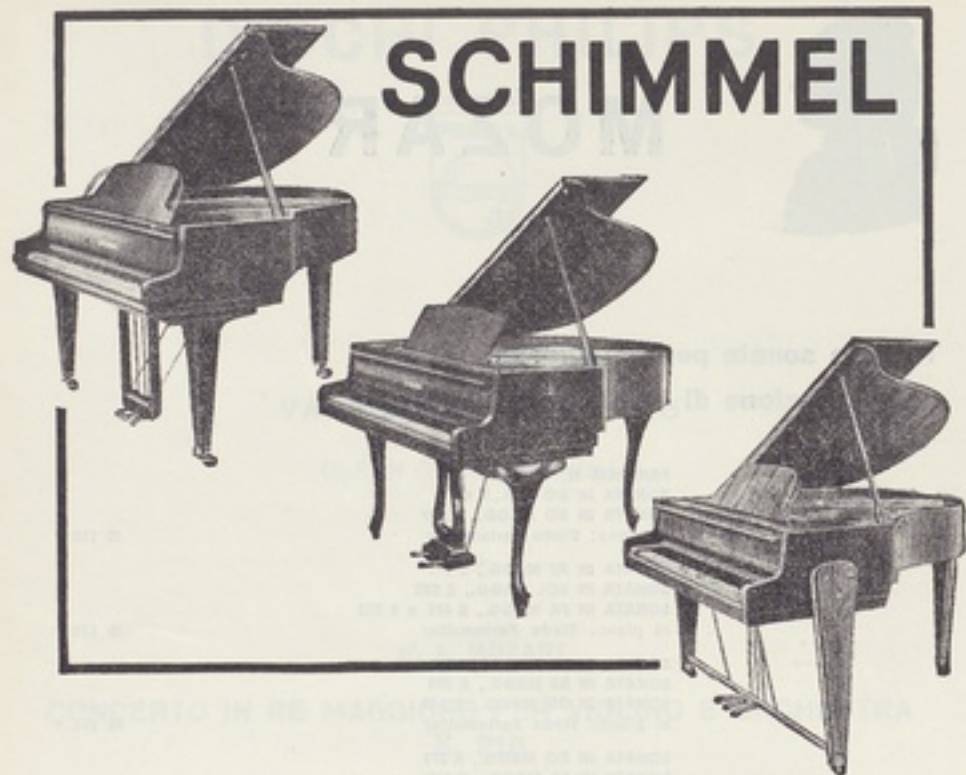
IB 160 *

È questa la prima edizione integrale delle Sonate di Mozart, presentata in una veste particolarmente elegante (sei riproduzioni di tele del Watteau) e corredata da ampie didascalie in francese. I sei dischi possono essere acquistati separatamente al prezzo di Lire 4.400 più I.G.E., oppure raccolti in speciale cofanetto di lusso al prezzo di Lire 34.500 più I.G.E.

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

G. RICORDI & CO., NEW YORK

announces the latest works of

PAUL CRESTON

now published under its imprint

SYMPHONIC WORKS

LYDIAN ODE

Materials on rental

Miniature score for sale . . . \$. 2.00

PRE-CLASSIC SUITE

Materials on rental

Miniature score for sale . . . (in preparation)

WALT WHITMAN

Materials on rental

Miniature score for sale . . . (in preparation)

INSTRUMENTAL SOLOS

LYDIAN SONG (Harp Solo) . . . (in preparation)

SUITE (for Organ) . . . (in preparation)

VOCAL SOLOS

13 FRENCH-CANADIAN FOLK SONGS

(Voice & Piano) . . . (in preparation)

CHORAL WORKS

PRAISE THE LORD (Mixed chorus

a cappella) . . . \$. 20

TEXT BOOKS

PRINCIPLES OF RHYTHM . . . (in preparation)

G. RICORDI & CO. - 1270 Avenue of the Americas - New York 20, N. Y.

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**

presenta su dischi microsolco
le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Mollo
direttore VOTTO
2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN
3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO
3 dischi 33QCX 10263/65



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA *ffrr* 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO
1853

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 5 - maggio 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Dirazione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 104
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 27
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 280
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmír Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLUMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avena. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Muscò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 2
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 421
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueria de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Díaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

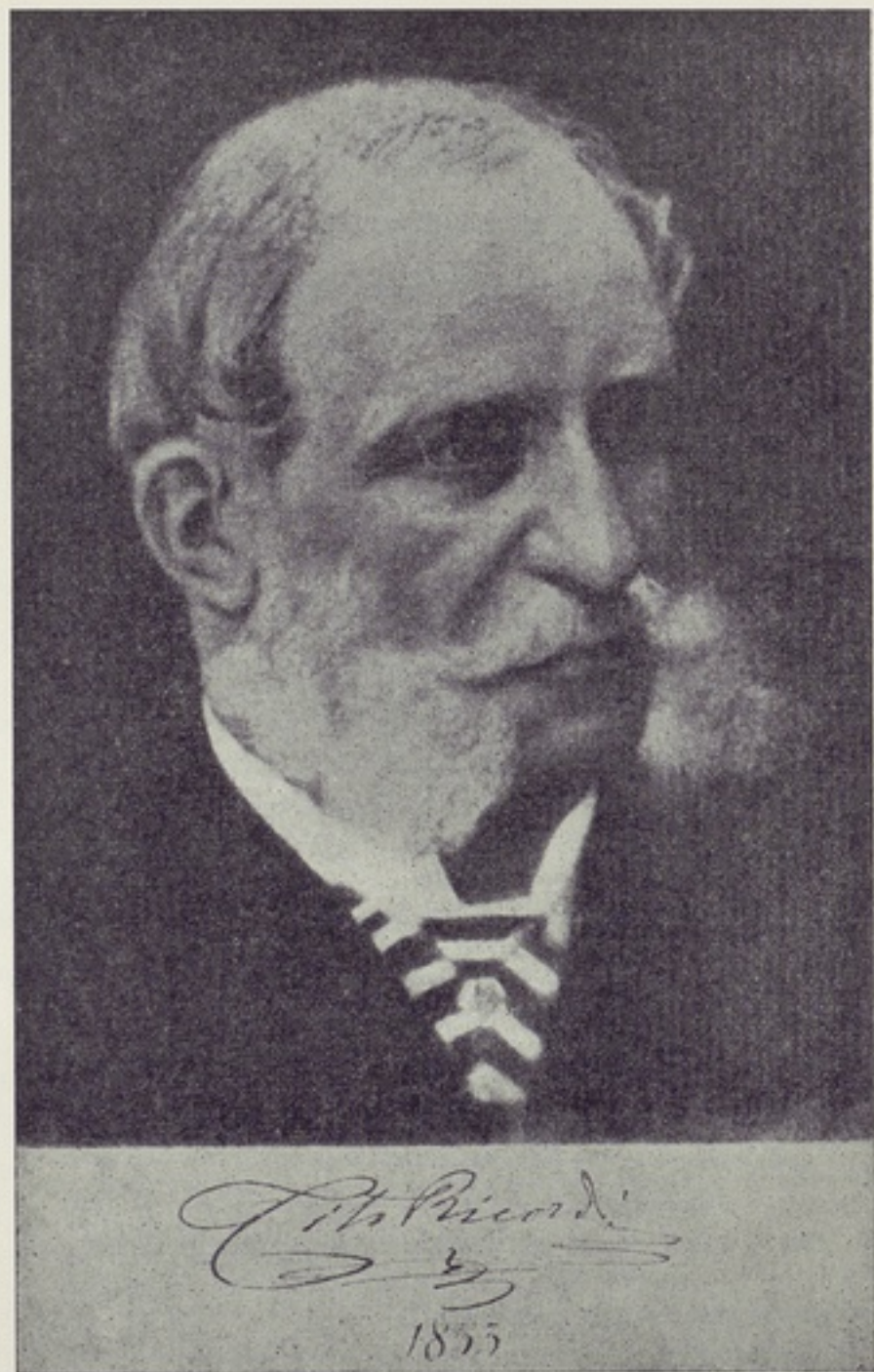
Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 5 - maggio 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2049 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 393.267

Sommario:

- 283 Tito Ricordi: Storia di un editore di Claudio Sartori
- 292 Leos Janacek operista di Zdenek Vyborny
- 296 Lettere inedite di Ferdinando Provesi e di Giuseppina Strep-
poni di Gino Roncaglia
- 300 Spunti e appunti:
Intorno al Palestrina (F. Fano) - Breve storia di una guerra
di violini (V. Castiglioni)
- 304 La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Firenze, Trie-
ste, Genova, Palermo, Cagliari, Piacenza, Brescia, alla Ra-
dio, alla Televisione
- 327 La vita musicale all'estero: Canada
- 330 Notizie in breve: Festival e Congressi
- 334 Modulazioni
- 337 Dischi: Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nel
maggio 1958
- 341 Asterischi (Pietro Montani)
- 343 Concorsi

**Tito Ricordi:** storia di un editore

Alla morte di Giovanni Ricordi, la ditta passa in mano a Tito, Tito I per intenderci. Tito è la figura più sacrificata della famiglia, stretto fra il gigantesco padre, il quasi mitico fondatore della dinastia, e il geniale figlio Giulio, l'aristocratico editore-mecenate della fine del secolo. Non vigoroso di salute, regge per breve tempo da solo le sorti dell'azienda, affrettandosi, appena il figlio sarà in grado di aiutarlo, a chiamarselo a fianco, per lasciarlo non molto tempo dopo da solo a capo dell'impresa. Pure fu probabilmente l'anima vera del periodo di maggiore sviluppo della Casa sotto Giovanni, ma preferì rimanere in ombra, consigliando le iniziative, ispirandole, e attribuendo la gloria della riuscita al padre. Per questo suo modesto sentire, non è facile oggi discriminare fra i suoi meriti e quelli paterni. Pare, per esempio, che la fondazione della *Gazzetta Musicale* sia opera sua, e tutto ci inclina a crederlo, poichè si trattava di una iniziativa culturale forse un poco estranea alla sensibilità più pragmatica di Giovanni. E soprattutto ci persuade ad attribuirne il merito a Tito I l'indirizzo austero mantenuto poi sempre al periodico e perfino irrigidito, forse anche soverchiamente, nel periodo in cui Tito I resse da solo il giornale e la Casa. Ma nessun documento ci aiuta a stabilire la verità. Del resto l'intesa fra padre e figlio, fra Giovanni e Tito I, doveva essere perfetta, e l'uno doveva completare l'altro.

La biografia di Tito I è sacrificata come la sua opera. Nato il 29 ottobre 1811, già nel 1825 era entrato a lavorare nell'azienda. Sposa Giuseppa Arosio, che gli darà nove figli, ed è un abilissimo litografo, allievo del padre. Era un ottimo pianista, allievo di Pollini e Angeleri. Thalberg lo chiamava il re dei dilettanti. Viaggia e stringe amicizie all'estero e in patria con i più celebri artisti: Schumann, Liszt, Meyerbeer. Anima delle iniziative culturali della Casa, è certamente lui l'organizzatore nelle sale di Giovanni Ricordi dei concerti nei quali si esibiscono gli artisti più rinomati: Liszt, Thalberg, De Bériot, Field, e ai quali egli stesso prende parte accompagnando al pianoforte cantanti quali la Pasta, la Malibran, Lablache, Donzelli. Con Liszt suona a quattro mani. Scrive anche musica, sinfonie, riduzioni, trascrizioni.

Dopo essersi a lungo e dottamente occupato del problema della proprietà artistica in Italia in scritti pubblicati sulla *Gazzetta*, sarà lui a

presentare una lodatissima e studiata *Memoria* sul diritto d'autore al Congresso internazionale di Bruxelles del settembre 1858, esponendone prima i punti essenziali sempre sulla *Gazzetta*. Nel 1863 è tra i fondatori in Milano della Società del Quartetto. Così la sua attività dimostra meglio di ogni discorso quanto sia falsa l'immagine tradizionale di una Casa Ricordi intesa solamente come fucina del melodramma ottocentesco. Certamente i suoi numi furono gli dei dell'epoca e Verdi era figura così gigantesca da monopolizzare molta parte dell'attività dell'impresa, ma basterebbero la fioritura della *Gazzetta* e della sua *Antologia*, l'iniziativa dei concerti, e la fondazione della Società del Quartetto a dirci quanto presente fosse in Tito I anche la preoccupazione di mantener vivo l'amore per la cosiddetta musica pura, non teatrale, strumentale e vocale classica.

I titoli esterni di cui si vanta Tito I sono tutti riassunti nell'intestazione della sua carta da lettere, l'anno dopo la morte del padre. Su una lettera del 17 settembre 1854 possiamo infatti leggere:

« I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Calcografia, Copisteria e Tipografia musicale di Tito di Gio. Ricordi in Milano nella propria casa, Contrada degli Omenoni n. 1720.

Editore e Proprietario della *Gazzetta Musicale di Milano* con deposito per la vendita in dettaglio nei locali sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala ».

Ma l'intestazione imperiale durerà pochi anni. Il lungo dominio austriaco volge al termine. Anche se più prudentemente del padre Giovanni, che nel '48, durante un'assenza di Tito I, aveva addirittura trasformato la *Gazzetta* in un giornale politico, il figlio favorisce i patrioti. Possiede una villa a Majolica, presso Cadenabbia sul lago di Como, e la casa diventa il centro clandestino di partenza per i volontari che si uniscono all'esercito sardo. Lo stesso figlio giovinetto Giulio nel '59 partirà per arruolarsi a Torino, col consenso paterno, agli ordini di Cialdini, di cui diverrà luogotenente di Stato Maggiore.

Quanto alle innovazioni tecniche introdotte da Tito I, sono prima i disegni in bianco e nero di Focosi e Bignoli, che vengono riprodotti litograficamente. Poi viene adottata la policromia con lastre di rame e di piombo. Le macchine tipografiche sostituiscono i torchi. Nella legatoria vengono introdotte le presse e le taglia-carta. Insomma lo stabilimento si rinnova e modernizza rapidissimamente i suoi impianti tecnici. E presto il giovane Giulio, il figlio primogenito di Tito I, viene istruito e preparato alla successione nella direzione dell'azienda, come già suo padre lo era stato dal nonno. Entrato nella ditta nel 1863, nel 1871 Tito I lo manda in Germania a studiare l'arte grafica e le macchine celeri che erano state inventate in quel paese. Giulio ne ritorna portando seco le macchine per la stampa litografica della musica e per la cromolitografia, non solo ma anche una squadra di maestranze tedesche per istruire gli operai italiani. Forma così i primi allievi italiani per la stampa litografica della musica e per la cromolitografia. Nè basta. Nel 1884 Giuseppe Pollini, ispettore dei lavori di

Casa Ricordi, è mandato da Tito I a Parigi a studiare la macchina Vibert per la stampa con lastre di zinco e, al suo ritorno, sostituisce alla stampa litografica della musica appunto la stampa zincografica e impianta la fotoincisione.

Con tutte queste innovazioni e trasformazioni le vecchie officine della sede centrale non erano più sufficienti nè adatte. Urgeva trasportare altrove il complesso dello stabilimento separandolo dagli uffici amministrativi e direttivi della casa e dando così a questi più respiro. È quanto riuscì a effettuare Tito I, realizzando un suo vecchio sogno, il 3 aprile 1884, giorno nel quale veniva inaugurato solennemente il *Nuovo Opificio Ricordi*, al N. 11 di Viale di Porta Vittoria. Alla cerimonia, vera festa cittadina e mondana, erano presenti 600 invitati, fra i quali spiccavano il prefetto, il sindaco, i consiglieri di prefettura e gli assessori comunali, i professori del Conservatorio, e mescolati alle dame dell'aristocrazia milanese, al gran completo i musicisti più illustri: Ponchielli, Gomes, Bazzini, Giorza, Coronaro, Celega, Andreoli, Bassi, Giovannini, Cerati, Dominicetti, Leoni, la Stoltz. Giovannina Lucca fu vista complimentarsi con Tito. Il palazzo era stato costruito dall'architetto Luigi Brentano con l'intenzione di fare « un moderno tentativo di rinascimento dello stile inglese-lombardo ». Nella strada davanti all'ingresso venne a suonare la banda municipale cittadina, diretta da Guarneri. Nel salone delle macchine invece l'orchestra della Scala al completo, diretta da Franco Faccio eseguì un concerto di musiche di Verdi, Ponchielli, Faccio stesso, Bazzini e inoltre tre pezzi di Burgmein (Giulio Ricordi), *Serenata moresca*, *Serenata francese* e *Corteggio nuziale*. La *Serenata francese* fu bisata. Al termine del concerto gli operai si misero alle macchine, entrarono in azione e sotto gli occhi degli invitati stamparono la veduta a colori delle Officine, dipinta dal Mentessi, che venne poi offerta in dono a tutti i presenti. Il nuovo stabilimento copriva 4.000 metri quadrati, impiegava 200 operai (fra i quali fin dal 1880 era stata stretta una Società di Mutuo Soccorso interna, voluta e aiutata poi sempre dai proprietari), raccoglieva nei magazzini 500.000 lastre, poteva fare tirature fino a 5.000 copie (del *Barbiere di Siviglia* erano già state tirate 50.000 copie, 60.000 dell'*Aida*, in varie ristampe; il record era tenuto da *For ever and for ever* di Tosti con 150.000 copie).

Le nuove officine erano finalmente in grado di sviluppare la grande attività litografica, che aveva tentato senza fortuna Giovanni Ricordi molti anni prima. Là nacquero i grandi manifesti illustrati a colori, che furono il vanto delle Officine Ricordi per molti anni in Italia e che tennero il primato artistico in questo campo grazie alla collaborazione di artisti quali Edel, Hohenstein, Laskoff, Villa, Metlicovitz, Mataloni, Cappiello, Terzi, Dudovich, Palanti, Malerba, Caldenzano, De Carolis, Nomellini e Cavalieri.

E non basta ancora. La Casa si allarga e si estende assorbendo altre case minori, secondo una sua politica ormai tradizionale. Tito I assorbe infatti nel 1864 la casa napoletana dei Fratelli Clausetti. Il 13

febbraio 1887 assorbe la ditta Guidi di Firenze: in tale data le figlie dell'editore Giovan Gualberto Guidi, Marianna Guidi Berardinelli e Amalia Guidi Pratesi, che avevano inciso in gioventù le lastre della casa paterna, cedono tutto il fondo musicale ereditato dal padre a Ricordi. Si trattava di una casa benemerita: Giovan Gualberto Guidi aveva inventato e diffuso il formato delle partiture tascabili, nel quale aveva pubblicato intere partiture di opere di Rossini, Meyerbeer, Morlacchi, Mancinelli. Nello stesso anno, il 31 luglio 1887, Pietro Clausetti, in rappresentanza di Tito Ricordi, stipula a Napoli il contratto di assorbimento della Calcografia Del Monaco e C., di Giorgio Del Monaco e Giovanni Paris, per il quale la casa milanese acquista 1.019 pezzi e 6.946 lastre. Infine, l'anno seguente, Tito I conclude il suo più importante contratto di assorbimento. Il 30 maggio 1888, attuando un consiglio che Giuseppe Verdi gli aveva suggerito quasi come un sogno irrealizzabile, perfeziona la cessione alla ditta Ricordi dell'intero Stabilimento Lucca, da parte della vedova di Francesco Lucca, Giovannina Strazza. Il contratto costò alla Casa Ricordi esattamente l'enorme cifra di un milione, più regalie varie al personale della Casa Lucca che dovette essere licenziato. Ma grazie alla cessione la ditta Ricordi entrava in possesso di tutte le attrezzature tecniche di Casa Lucca, di tutte le sue edizioni e di tutte le lastre.

Era una mossa abilissima, anche se costosa, per la quale veniva completamente a cessare la concorrenza delle due case, rivali per tanti anni, e che avevano per un certo periodo combattuto innalzando rispettivamente i vessilli del teatro verdiano da parte dei Ricordi e del teatro wagneriano da parte della Lucca. La Casa Lucca durante la sua lunga esistenza (Francesco Lucca, ex-apprendista incisore presso Ricordi, l'aveva aperta in Milano nel 1825 ed aveva per primo pubblicato spartiti per canto e pianoforte di opere teatrali in chiave di Sol) aveva a sua volta assorbito altre case minori: Bertuzzi di Milano nel 1847, Luigi Berletti di Firenze e Udine il 17 ottobre 1871, Carlo Ducci di Firenze il 19 settembre 1875, Giovanni Canti di Milano il 1 aprile 1878 e Angela Lainozzi Vismara di Milano il 6 febbraio 1886. Tutti questi fondi affluiscono in Casa Ricordi per un totale di 48.000 edizioni, fra i quali si annoverano opere di Wagner, Gounod, Gomes, Flotow, Meyerbeer, Goldmark, Halévy, Mercadante, Petrella, Ponchielli, Usiglio, Marchetti e Catalani. Più che un assorbimento, quello della Casa Lucca fu inizialmente una fusione con i Ricordi, poichè le edizioni delle due ditte — compreso lo Stabilimento Borletti, già proprietà Lucca — venivano assorbite dalle Edizioni di Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, della nuova ditta in accomandita semplice G. Ricordi e C., che Tito I, appena costituita affiderà per la gerenza al figlio Giulio. Doveva dunque essere l'atto conclusivo della gestione di Tito I, che chiudeva la propria vita pochi mesi dopo, il 7 settembre 1888. Ma prima di abbandonare l'azienda l'intelligente e colto editore aveva potuto vederla espandersi come forse neppure il suo intraprendente padre aveva sognato.

Da tutto questo rinnovamento e ampliamento delle possibilità tecniche della Casa, doveva naturalmente scaturire una produzione continua e abbondante che si può davvero chiamare travolgente e che effettivamente sommerse il mercato musicale non solamente italiano, ma anche internazionale. La forza del richiamo della casa editrice presso gli autori non dipendeva tuttavia unicamente dalla sua potenza, anzi vorremmo dire che era principalmente l'effetto della politica seguita, o, a meglio dire, instaurata dagli editori e che era divenuta ormai tradizione della casa: la politica di amicizia con gli autori e di salvaguardia dei loro diritti di proprietà. I due compositori che si può dire costituiscano i poli di questa parte del secolo decimonono, Rossini e Verdi, sono infatti legati da stretti vincoli di affettuosa amicizia con Giovanni e con Tito Ricordi. Si sa che Tito I, alla promulgazione delle prime leggi italiane sul diritto d'autore, ne aveva avvertito subito Rossini, consigliandolo a salvaguardare le sue opere in Italia. In risposta Rossini lo aveva incaricato di occuparsene personalmente nominandolo suo rappresentante e amministratore per l'Italia. E non era gesto poco significativo per un avveduto amministratore delle sue sostanze quale era Rossini. Ma non ebbe a pentirsene. Nel 1867 Tito I gli portava personalmente a Parigi i primi incassi dei suoi diritti d'autore e gli presentava il figlio giovinetto Giulio. Tra Verdi e Tito I poi l'amicizia è costante e affettuosa, largamente documentata dal carteggio verdiano ben noto. Su questi due grandi nomi fa perno la produzione della Casa, ma attorno a quelli fiorisce una pleiade di compositori minori e il solo scorrere la produzione Ricordi di questi anni offre il quadro completo dell'attività musicale italiana del periodo. La troviamo tutta elencata nel *Catalogo delle Pubblicazioni* che Tito I pubblica nel 1875 e che comprende ben 45.000 edizioni. Accanto all'elenco per autori e per generi, troviamo segnalate: a pag. 167 la *Biblioteca di Musica Popolare*, a pag. 327 *L'Arte antica e moderna*, a pag. 329 la *Biblioteca del Pianista*, a pag. 333 la *Biblioteca Musicale tascabile*, a pag. 692 le nove annate della *Antologia Classica Musicale*, e infine i Libretti, le Litografie delle scene e dei figurini teatrali, le fotografie dei ritratti, la *Gazzetta Musicale di Milano* e la *Rivista Minima* (1865-1883) quindicinale di politica, letteratura, arti e teatro diretto prima da A. Ghislanzoni, poi (1874) da Ghislanzoni e S. Farina, infine (1878) dal Farina solo. Inoltre viene offerto un abbonamento alla *Lettura della Musica*: pagando 4 lire al mese o 20 lire ogni sei mesi, gli abbonati possono « cambiare musica tre volte la settimana » scegliendo ogni volta 4 pezzi o un'opera completa.

Ma accanto a tutta questa varia produzione letteraria e musicale si allinea ormai quella giornalistica, con la quale, grazie alla gloriosa *Gazzetta*, Casa Ricordi diventa la promotrice del movimento critico e musicologico italiano che trova le sue origini nelle pagine del suo giornale, del quale è finalmente giunto il momento di occuparci.

Fin dal 1836 Giovanni Ricordi (o Tito I?) aveva iniziato una attività periodica di affiancamento a un giornale, pubblicando pezzi musicali

in appendice al pettegolo *Glissons, N'appuyons pas* del Pezzi. Ma, per quanto battagliero, questo non era che il solito giornale di cronaca teatrale. I Ricordi avevano in animo ben altro, ma dovettero attendere fino al 1842 per realizzare il progetto di lanciare sul mercato italiano un settimanale non solo di informazione, ma anche di critica intelligente e severa e di cultura musicale, steso sul modello dei grandi periodici musicali tedeschi e francesi. Alla fine del 1841 il momento dovette parere propizio e, quasi sicuramente per suggerimento di Tito I, Giovanni Ricordi pubblicava il *Manifesto d'Associazione alla Gazzetta Musicale di Milano* in data 11 dicembre 1841.

Era il primo giornale del genere a comparire in Italia, dove finora avevano fatto fortuna solamente giornali di cronaca e spesso di pettegolezzo teatrale del tipo del *Pirata*, del *Bazar*, della *Moda*, della *Fama*, del *Caffè di Petronio* o del *Censore universale dei teatri*.

Il programma era intelligente e ardito, ricalcato, se si vuole, su quello delle *Gazzette* berlinesi e parigine, ma per l'Italia addirittura rivoluzionario se si consideri che da noi mancava assolutamente un pubblico abituato a un tale foglio. Tuttavia ciò che deve essere ritenuto addirittura straordinario non è tanto il fatto della ideazione di un simile progetto, quanto piuttosto che la realizzazione non soltanto corrispose agli intenti, ma li superò perfino. Nacque così in Italia il primo giornale di critica musicale, ricco di informazioni e di notizie dall'Italia e dall'estero e contemporaneamente aperto alle dottrine storiche e musicologiche. La *Gazzetta* fu dunque il primo importante periodico musicale italiano che informò non soltanto la critica musicale italiana ma che tenne anche a battesimo la musicologia italiana, prima che essa trovasse la sua più giusta sede nella *Rivista Musicale Italiana*, fondata da Bocca nel 1894. E stupirà il fatto che proprio nei primi numeri venissero pubblicate traduzioni di articoli di Berlioz, Fétis e perfino di Riccardo Wagner (si badi, siamo nel 1842!), presentato quest'ultimo non come compositore, ma come giovane critico.

Con questo programma e con questo aspetto la *Gazzetta* vive il suo primo glorioso periodo di attività dall'inizio del 1842 al 26 luglio del 1848, sostenuta dal favore dei lettori e degli abbonati. Poi viene il 1848 e anche la *Gazzetta* vive le sue Cinque Giornate e il suo Governo Provvisorio. Esattamente il 15 marzo 1848 il giornale sospende le pubblicazioni, per uscire il 29 marzo, dopo le Cinque Giornate, con la testata *Gazzetta Musicale di Milano ed Eco delle Notizie Politiche*. Gli avvenimenti costringono la Casa Ricordi a mutare rotta e con entusiasmo questo numero del 29 marzo proclama:

« Gl'immensi e quasi soprannaturali avvenimenti di cui Milano è ora autrice e spettatrice, e che in così pochi giorni quale elettrica scintilla scossero l'Italia tutta e pressochè tutta Europa commossero, invitano imperiosamente anche quella parte di stampa periodica, che esclusivamente alle arti belle si dedicava, ad unire la sua voce, sia pur debole, a quella di tutti, e a consacrare la sua penna al pensiero, alla salvezza della patria. Finchè pende

adunque codesto tempestoso stato di cose, finchè non ci è dato dire pienamente e per sempre che la nostra speranza è fatta realtà, che l'Italia è libera insomma, stimiamo nostro sacro dovere di impiegare parecchie delle nostre pagine pe' fatti che svolgonsi nel nostro paese e per tutti quelli dell'estero che sul destino della nostra patria possono esercitare un'influenza. Quando la patria sarà salva ed immune da ogni pericolo, locchè la divina Provvidenza vorrà concederle presto, allora soltanto ritorneremo alle prime tranquille abitudini, e la musica potrà riprendere di nuovo il suo pieno seggio in questo giornale ».

Da allora il giornale esce sempre al mercoledì ma dedica la maggior parte delle sue pagine a una Parte Politica, che pubblica i proclami del Governo Provvisorio e le notizie dalle altre città italiane, e degli articoli di fondo firmati: B., che, benchè ci manchi ogni conferma, sospettiamo siano di penna di Giovanni Berchet, che era in quei giorni rientrato in Milano. L'invito costante ai repubblicani ad aderire alla monarchia e lo stile elegante degli scritti ce ne persuadono. La *Parte Musicale* si limita a una succinta appendice di notizie. Perfino l'annuncio della morte di Donizetti, il 12 aprile 1848 viene dato, benchè in modo rilevante, in appendice, mentre invece si trova modo di pubblicare per intero un lungo articolo di Tito Ricordi in difesa del diritto d'autore, riproducendolo dalla *Rigenerazione* di Napoli del 18 marzo (*A proposito della Lucrezia Borgia e del Nabucco sulle scene di San Carlo e principalmente delle false istrumentazioni in generale*), che concludeva: « vediamo necessaria, indispensabile una provvida legge uniforme in tutta Italia, atta a ben garantire la proprietà dell'ingegno ». Evidentemente Tito I in quelle giornate cruciali era lontano da Milano e tutto questo fervore di italianità e questo sboccio di entusiasmo era tutta opera del solo Giovanni. Il quale, non ancora contento, il 19 aprile muta ancora la testata del giornale in *Gazzetta Musicale di Milano e di italiana armonia*, con un programma firmato sempre B., per trasformarla ulteriormente il 7 giugno 1848 in *L'Italiana Armonia e Gazzetta Musicale di Milano*. Purtroppo anche il giornale segue la sorte degli avvenimenti. Esce per l'ultima volta il 26 luglio 1848, con il *Bullettino straordinario del Governo Provvisorio di Lombardia* del 27 luglio 1848 firmato da G. Carcano, dopo la battaglia di Peschiera. Poi le cose precipitano (la battaglia di Custoza si era conclusa disastrosamente per i Piemontesi il 25 luglio) e, come i patrioti, la *Gazzetta* tace. Aveva concluso il suo primo periodo di vita gloriosa con questa fiammata di patriottismo. Si trattava ora di ritirare i remi in barca, di ritornare al clima dell'oppressione austriaca e di attendere ancora preparando i tempi futuri.

Ma la *Gazzetta* non muore e non aspetta la liberazione del dominio austriaco per riprendere le pubblicazioni. Dopo la ventata quarantottesca e dopo un anno e mezzo di silenzio, il 13 gennaio 1850 il giornale riprende in forma dimessa la sua vita esclusivamente musicale, iniziando il secondo periodo di vita. La *Gazzetta* però assume una nuova veste ancora più tardi, solamente a partire dal 1854. Si fa allora chiaro l'interesse che Tito I ripone nel suo giornale. Questo

viene stampato su bella carta, in veste tipografica elegante. Ritorna alle otto pagine dei suoi momenti migliori.

Al giornale collabora anche Tito I, firmando rare note polemiche; ma suoi debbono essere una serie di articoli a firma: Y, su *La Proprietà musicale*, pubblicati a partire dal 13 giugno 1858, che prendono spunto dal Congresso sulla Proprietà Intellettuale, che si doveva tenere a Bruxelles il 27 settembre 1858, per propugnare una legislazione comune per tutta l'Italia, sulla base della Convenzione stipulata fra l'Austria e gli Stati Sardi nel 1840, e contengono un'ampia disamina storica della situazione negli altri stati. Gli articoli servono sicuramente come fonte per la memoria presentata dallo stesso Tito I al Congresso di Bruxelles.

Ma già volgeva la fine anche di questo secondo periodo di esistenza della *Gazzetta*. La situazione politica precipitava nel 1859, ma questa volta Tito I preferisce evitare gli entusiasmi quarantotteschi di suo padre, e con una semplice Avvertenza, pubblicata il 29 maggio 1859, sospende le pubblicazioni. Era però chiara la certezza dell'esito degli avvenimenti. Eccone il breve testo: « In vista delle attuali circostanze la *Gazzetta Musicale* sospende temporaneamente le sue pubblicazioni. Gli Associati saranno compensati col riapparire del foglio ». Tito I era tanto convinto della vittoria, che aveva approvato la partenza del figlio Giulio, diciottenne, per Torino, dove si arruolava volontario dichiarando un'età maggiore della vera.

Sette mesi dopo infatti la *Gazzetta* può riapparire e iniziare il suo terzo periodo di vita (1 gennaio 1860-28 dicembre 1862). Ne riassume la direzione il Filippi e questa volta il suo nome compare sotto la testata del giornale con la qualifica di direttore. Il giornale, che dal 24 giugno 1860 ritornava a quattro pagine, grazie al Filippi assume un aspetto ordinato e severo: un articolo culturale, la *Rivista delle novità e degli avvenimenti*, notizie dall'Italia e dall'estero. A puntate si pubblica un *Epistolario di autori celebri in musica (Lettere inedite, dirette a Giovanni Ricordi)*, costituito con gli autografi tratti dall'archivio della Casa: le lettere, diverse per importanza, ma tutte documentariamente importanti, sono pubblicate volutamente senza ordine, quasi a casaccio, come tolte alla cieca dall'archivio, e sono di Donizetti, Tritto, Farinelli, Mayr, Corticelli, Rubini, Zingarelli, Weigl, Mosca, Rolla, Gordigiani, Donzelli, Asioli, Paer e Bellini.

Nonostante la sua serietà di intenti tuttavia, col finire del 1862, il giornale sospende per la quarta volta le pubblicazioni e questa volta, con qualche amarezza, non per ragioni contingenti, ma per mancanza di seguito nei lettori.

La *Gazzetta* ritornerà in vita il 1 aprile 1866, sotto la direzione di Giulio Ricordi, ma prendendo proprio quell'indirizzo più cronachistico, al quale Tito I si rifiutava. Comunque la vita e la fortuna del giornale interesserà d'ora in poi solamente il terzo rappresentante della dinastia dei Ricordi, e il suo quarto periodo di vita appartiene dunque totalmente alla biografia di Giulio.

Per ora, anche se Giulio sta a poco a poco sollevando il padre dal peso dell'azienda, la ditta è ancora retta da Tito I, e a lui va la soddisfazione di ricevere il Diploma d'onore all'Esposizione di Milano del 1881, motivato da una relazione del dott. Giovanni Gavazzi Spech, che verrà poi pubblicata nei numeri del 15 e del 22 aprile 1883 della *Gazzetta*, dalla quale risulta che nel 1881 le edizioni Ricordi ammontavano a 47.000 e a 2.800 le partiture possedute dalla Casa, che le macchine litografiche celeri nelle officine erano tre nel 1881 e cinque nel 1883 e che lo stabilimento era l'unico in Italia a possedere una macchina per levigare le pietre litografiche. Nella stessa relazione si lodano le cromolitografie pubblicate dalla Casa su disegni di Edel, Michetti e Prina. È il migliore benservito che si potesse rilasciare a Tito I, così anch'egli può chiudere serenamente la propria giornata, concludendola con l'ultimo grande atto, la fusione con la Casa Lucca, per cedere poi tutto l'enorme complesso nelle mani del figlio. Ma anche in altro modo egli suggella la sua attività: nel 1884 acquista la partitura delle *Villi* di Giacomo Puccini, introducendo quindi in Casa Ricordi il terzo grande rappresentante del melodramma ottocentesco italiano e aprendo così l'era pucciniana della Casa, mentre ancora Giuseppe Verdi deve tracciare gli estremi capolavori.

Ma alla prima esecuzione dell'*Otello* verdiano alla Scala (5 febbraio 1887) Tito I può ancora assistere. Così le grandi tappe della creazione verdiana segnano anche l'avvicinarsi degli esponenti della famiglia dei suoi editori: Giovanni Ricordi muore infatti al nascere di *Traviata* e Tito I poco dopo la realizzazione di *Otello*.

CLAUDIO SARTORI

Leos Janacek operista

La produzione melodrammatica di Leos Janáček è senza dubbio una delle più importanti manifestazioni artistiche della musica cecoslovacca del XX secolo. Le opere teatrali appartengono alla sua produzione migliore, e in esse il musicista realizzò praticamente la sua concezione originale dell'espressione melodrammatica. Dopo Smetana, Dvořák e Fibich egli aprì una nuova strada all'opera cecoslovacca, e in questa strada che non poggia su alcuna tradizione e anzi si pone direttamente contro di essa, cerca e trova nuove sconosciute possibilità di sviluppo. Tutto ciò che impedisce al compositore di esprimere direttamente e liberamente la sua ispirazione viene eliminato: Janáček tralascia nelle sue opere drammatiche le forme convenzionali, l'elaborazione tematica e polifonica e il principio del *Leitmotiv*, « conditio sine qua non » della tradizione operistica, e li sostituisce con nuovi principi espressivi il cui modello ricco e inesauribile è costituito dalla musica popolare con le sue modulazioni, i suoi intervalli e i suoi ritmi. Da questa fonte egli attinse il suo nuovo linguaggio musicale e i nuovi elementi estetici e drammatici portandoli a uno stile realistico estremamente originale, caratterizzato da brevi incisi rapsodici, da melodie agitate e di ritmo costante, da un insolito trattamento strumentale e da tonalità poco comuni.

Delle nove opere di Janáček *Jenufa* è la terza, ed è altresì la prima in cui questi nuovi principi vengono espressi interamente e nella loro pienezza. Le opere precedenti — *Sárka*, su un soggetto mitologico cecoslovacco, e *Il Romanzo incomincia*, tratta dalla vita del popolo — contengono ancora molti tratti romantici e tradizionali, e anche se fanno scorgere una individualità già forte e autonoma, presentano un certo interesse solo come documenti dello sviluppo del compositore. *Jenufa* fu scritta tra il 1896 e il 1903 su testo di Gabriela Preissova, e in circostanze difficili per il musicista. I suoi impegni d'insegnamento gli permettevano di dedicare alla composizione solo poche ore di quando in quando durante la notte: non solo, ma il destino volle fargli pagare un prezzo ben più alto. Sua figlia Olga, che si trovava allora a Pietroburgo, ritornò in patria affetta da una malattia inguaribile, e Janáček terminò il secondo atto — in cui *Jenufa* è così sgomenta per la sorte del suo bambino — tormentato dalle preoccupazioni per la piccola Olga, mentre concluse il terzo quando non c'era per sua figlia più nessuna probabilità di salvezza. Alla memoria della figlia dedicherà poi la riduzione per pianoforte della partitura.

Quest'opera ha l'atmosfera delle ballate popolari, in cui le passioni umane vengono trattate con mezzi espressivi tanto semplici e pri-

mitivi eppure tanto avvincenti. E' un soggetto vigoroso, rude e commovente, e i personaggi che compaiono sulla scena sono ora preda delle più selvagge passioni, ora pronti a sacrificarsi fino alla morte.

L'impulsivo Laca che sconvolto dalla gelosia sfregia in viso *Jenufa*, Steva, ubriaco e vile, la infelice protagonista, che perde il frutto della sua maternità, è tutto un mondo profondamente umano fatto di istanti commoventi e coronato dalla redenzione etica. Janáček sa magistralmente esprimere con la sua musica l'effetto psicologico delle singole situazioni drammatiche. Non esiste elaborazione tematica, e l'ispirazione dell'autore si manifesta in maniera assolutamente individuale e piena di vigore. Gli incisi sono aforistici, concepiti non tanto in funzione melodica quanto ritmica e ancor più dinamica, e vengono ripetuti quando la situazione drammatica lo richiede; l'armonia è ardita e si serve sovente di antichi modi ecclesiastici, e tutti questi diversi elementi sono impiegati con una sorprendente ricchezza inventiva, con grande efficacia ed originalità, per dare pieno rilievo drammatico all'azione scenica. Non c'è quindi da meravigliarsi se quest'opera fu completamente fraintesa, passando per un *curiosum*: il Teatro nazionale di Praga non la accettò, considerandola mancata musicalmente, e questo fu un giudizio molto duro per Janáček. Nella lettera a J. B. Foerster scrive: « Ero prostrato; i miei stessi allievi incominciavano già a consigliarmi come dovevo comporre e come dovevo far suonare l'orchestra. Che altro mi restava se non sorridere? ». Solo la tardiva « prima » dell'opera a Praga, che ebbe luogo il 26 maggio 1916 sotto la direzione di Karel Kovarovic, rese piena soddisfazione al sessantaduenne maestro e aprì tutto il mondo alla sua musica.

E' interessante notare che Janáček dopo *Jenufa* non scrisse più opere con temi popolari. Dopo il *Destino*, a cui nuoceva la debolezza del testo, scelse una satira spiritosa e traboccante di situazioni comiche, *Le escursioni del Signor Broucek sulla luna e nel XV secolo*, di Svatopluk Cech. La musica di quest'opera va dal lirico al burlesco, dall'atmosfera della favola alla banalità quotidiana, dalla grazia alla caricatura, e sovente aggiunge alla bonaria azione del libretto postille e correzioni espressive penetranti e piene di spirito. Come dallo specchio della favola, ci viene incontro in quest'opera una profonda verità interiore: Broucek si trasforma a poco a poco, da amabile cittadino della vecchia Praga, in un egoista avido di piaceri e schiavo della materia; e verrebbe fatto di canzonarlo se non presentasse così spesso tante sgradevoli somiglianze con il nostro stesso carattere — e allora la voglia di ridere ci vien meno. Si potrebbe intitolare questo lavoro simbolicamente *L'opera come specchio della coscienza*, e dell'umana coscienza Janáček è senza dubbio uno indagatore spietato.

Nella *Katia Kabanova*, che lo stesso compositore ha ricavato dal dramma *La Tempesta* di Ostrovski, si rappresenta una tragica e commovente storia della coscienza, della colpa e della redenzione. *Katia Kabanova* rappresenta tante donne infelici, tante tragedie

umane che giornalmente si svolgono quasi sotto i nostri occhi senza mai venir confessate: eppure la descrizione musicale di Janáček ha l'efficacia possente, per non dire solenne e mesta, di una scena biblica tradotta in una lingua moderna e rappresentata in qualche angolo del nostro mondo da personaggi viventi. La sua musica tocca le corde più riposte del nostro sentire, e grandissima è la maestria con cui egli sa graduare i rimorsi che porteranno Katia alla disperazione e alla morte. «La tragedia della colpa mi sembra in questa opera ancor più intima, più riuscita e sobria che nella *Jenufa*, che pure è forse l'unica opera di Janáček in cui il compositore abbia saputo creare archi melodici così ampi e avvincenti, che scaturiscono dalla lingua ceca con una tale naturalezza e addirittura necessità che sembrano scritti dalla mano stessa di Dio»: sono parole di Jaroslav Vogel, il grande direttore delle opere di Janáček, che così scriveva a proposito della *Katia Kabanova*.

Un mondo ben diverso si affaccia nell'opera allegorica *La Volpe astuta* adattata dall'omonimo libro di Rudolf Tesnohlídek, un mondo di tipi umani nettamente profilati e rappresentati in strettissima comunità di vita con gli animali. E anche qui che ricchezza di caratteri, che sorprendenti analogie e che incanto nella fusione di favola e di realtà, che affascinante esplorazione di un regno sconosciuto! Il colorito linguaggio di Janáček celebra qui un vero trionfo: l'umorismo e la genialità, il lirismo e il grottesco, l'elemento popolare e quello puramente fantastico, la semplicità e la satira, la realtà e la lieta favola si uniscono in questa creazione geniale in una ottimistica esaltazione della libertà e della bellezza della vita.

L'ispirazione di Janáček è tanto ricca e personale da trovare elementi di stimolo anche in temi assolutamente differenti o insoliti per l'opera di teatro. Così il soggetto della *Causa di Macropulos* concerne il problema fantastico del prolungamento della vita, che Karel Capek ha trattato nel suo dramma con tanto spirito. Un'aula di pretura non è certo la più adatta scena d'opera, eppure l'azione reca in continuazione tanti momenti sempre avvincenti e interessanti che si dimentica del tutto questo dato di fatto; solo la maniera espressiva del musicista si fa qui più «avvocatesca», più dura, rigida, asciutta e prosaica, pur senza venir meno all'efficacia e alla forza di convinzione. E quando alla fine Emilia Marty, tre volte centenaria, dice «nemica è la terra, nemico il cielo: e l'uomo si accorge, che in lui l'anima è morta», la musica ci rivela con la sua espressione d'angoscia che in questo credo sconcolato non abbiamo udito solo una confessione di Emilia Marty, ma di tutti gli uomini, e che l'elisir di lunga vita non contiene l'ingrediente più importante: la felicità.

Janáček prediligeva soggetti russi — basti ricordare oltre a *Katia Kabanova* il *Taras Bulba* e il progetto di un'opera su *Anna Karenina* e su *Il Cadavere vivente* —: e fu per questo che anche nella sua ultima opera, *Dalla casa dei morti*, si servì del romanzo di Dostoevski. Concepita come esaltazione della libertà e dignità dell'uomo, l'autore

prepose a quest'opera il motto «In ogni creatura c'è una scintilla divina». Nel mondo dei delinquenti e dei detenuti politici egli incontra solo uomini infelici, quei «frères humains» di Villon di cui Janáček sfiora le piaghe con dita compassionevoli.

C'è un anelito profondo nell'interpretare e nell'esprimere con veemenza i deliri di Aljeja, le torture subite da Petrovic, la narrazione di Siskov e la nostalgia della patria che tutto compenetra — una visione degna di Dante —, e c'è insieme il timore di non venir ascoltato né compreso. Non ci sono concessioni al sentimentalismo, e la musica deve sempre parlare alla coscienza universale con parole dure e combattive, deve inesorabilmente mostrare la pura e nuda verità della miseria umana: e per far questo il sentimentalismo sarebbe nient'altro che menzogna. E' così che bisogna intendere l'ultima opera di Janáček, e la sua personalità umana ed artistica resterà eternamente legata a questo moderno «*Ecce homo*».

ZDENEK VYBORNÝ

Lettere inedite di Ferdinando Provesi e di Giuseppina Strepponi

Dei grandi, o di coloro che coi grandi ebbero intimità di rapporti, interessano anche le inezie, le quali finiscono sempre per dare qualche maggior luce su avvenimenti e persone. Per questo crediamo non inutile di pubblicare tre lettere inedite (conservate alla Biblioteca Estense di Modena), una del Provesi, che fu maestro di Giuseppe Verdi, e due della Strepponi, che fu di questi consorte intelligente, amorosa e fedele per trentotto anni. (1)

Ferdinando Provesi, com'è noto, fu Maestro di cappella e organista della Cattedrale, e direttore della Scuola musicale di Busseto. La lettera del Provesi (da Soresina in provincia di Cremona) ci dice in quale anno si trasferì a Busseto, chiamatovi da Antonio Barezzi, Presidente di quella Società Filarmonica, e le condizioni ch'egli pose (e che evidentemente furono accettate) per recarvisi. Essa reca il seguente indirizzo:

All'Ornatis^{mo} Signore
Il Sig. Antonio Barezzi Filarmonico
Raccomandata al Sig. Peroni
Negoziante in Piazza dell'Erbe a
Cremona per Busseto.

Soresina 22 8bre 1814

Eccone il testo:

Amico Cariss^{imo}

Le vostre proposizioni sul mio stabilimento in Busseto per M^{re} di Musica ed Istruttore hanno in me risvegliato il desiderio di accettarle, purchè possano aver luogo le condizioni seguenti

1° - L'attuale M^{re} Sig. Pietro Ferrari mio intimo Amico non avrà a soffrire alcun detrimento, sul di lui soldo; in conseguenza egli continuerà nel suo impiego, ed io farò intieramente le sue veci.

2° - Un assegno di L. 1000 di Mit^{re} formerà l'annuo mio onorario, divisibile di trimestre in trimestre.

3° - Il primo trimestre mi verrà sborsato anticipatamente per le spese del viaggio e per la sistemazione dell'alloggio ec.

Eccovi in breve le mie intenzioni; se le giudicate a proposito, se credete

(1) Si trovano alla Bibl. Estense di Modena; la lettera del Provesi in Docum. Campori, Cassetta n. 186: «Modena, Teatro»; e quelle della Strepponi in Mss. Campori, Busta 186: «Cantanti e Artisti vari».

componibile la cosa, maneggiatevi con prudenza, e con saggezza, ed io sarò grato alle vostre premure. Impegno, precisione, instancabilità non verranno da me dimenticati nell'adempimento di mie obbligazioni. Un addio di cuore.

Il vostro Provesi.

Dunque nell'ottobre del 1814 il Provesi non aveva ancora accettata l'offerta di impiego fattagli, intermediario il Barezzi e probabilmente — oserei dire certamente, sapendo che il Barezzi era il factotum della musica in Busseto e che era amico del Provesi — per suo suggerimento, dalle autorità di Busseto, mentre comunemente si ripete che vi andò nel 1813. Vi si sarà trasferito sulla fine del '14 o nel successivo 1815. Verdi aveva compito da poco un anno, ed ecco che già il destino gettava i suoi fili sui due uomini, il Barezzi e il Provesi, che tanta parte dovevano avere, il primo specialmente, nell'avvenire del futuro grande musicista, e legare fino da questo momento i loro nomi alla Storia.

Questa del Provesi è una lettera dalla quale esce anche, limpida e precisa, la sua figura d'uomo onesto e leale; di quelle che oggi verrebbe voglia di dire «all'antica». La figura di un uomo il quale, con un senso di delicatezza ammirevole, dichiara che non vuol danneggiare gli interessi dell'amico Pietro Ferrari, organista in Busseto (del quale finora, ch'io mi sappia, non si aveva notizia), forse già vecchio e in condizioni di non poter assolvere con esattezza i propri impegni. E si noti ancora con quale nobile coscienza il Provesi risolutamente dichiara: «Impegno, precisione, instancabilità non verranno da me dimenticati nell'adempimento di mie obbligazioni!».

Ecco ora due lettere di Giuseppina Strepponi, scritte con la ben nota inconfondibile sua calligrafia fine, elegante e chiara. La prima porta l'indirizzo

Egregio Sig. Avvocato Maestri
S. P. M.

Si tratta di Ferdinando Maestri, eloquente avvocato, docente all'Università di Parma, cospiratore, patriota e poeta; membro della Reggenza in Parma nel 1848, promosse la fusione di Parma col Piemonte. (1) La lettera inviata dalla Strepponi all'insigne uomo è datata: «da Casa, 3 ot. (?) 43». L'indicazione abbreviata del mese non è chiara, e nel bollo postale esterno è stampato: «Parma 6 otto»; potrebbe essere il numero del mese, cioè agosto, oppure l'abbreviazione del mese ottobre. Comunque, ciò ha scarsa importanza. Ecco il testo della lettera:

Egregio Avvocato

Ieri parlando a S.M. era mia intenzione avanzare una preghiera, ma ben riflesso credetti miglior partito, per più ragioni, stendere una supplica e

(1) Vedesi: A. Michele, *La rocca dei Sanvitale a Sala*. Ringrazio il Rev. Prof. D. Ferruccio Botti, e il March. Dott. Maurizio Corradi Cervi, Direttore dell'Arch. Comun. di Parma per talune informazioni cortesemente fornitemi.

poi fare a S.E. Mombell (1) un'ultima visita e pregarlo ad appoggiare presso S.M. la mia domanda.

Eccone l'idea:

Alcuni mi hanno lusingata di non essere sgradita nè a S.M. nè alla Corte - amerei approfittare di tal favore ond'essere nominata Cantante di Camera Ordinaria di S.M. Mi faccio tanto più ardita ad avanzare questa supplica, dietro la gentile accoglienza colla quale l'Augusta Principessa si è degnata d'onorarmi jeri.

Tanto più presto Ella potrà farmi questo favore, tanto più le sarò grata. Mille cose gentili alla Sua Signora e Famiglia. M'onori della di Lei stima e permetta che mi dica

Di Casa 3/43
ot.

L'umil^{issima} Serva G. Strepponi
Di Lei S. Avvocato

Impariamo da questa lettera che la Strepponi, la quale nella primavera del 1843 aveva cantato al Nuovo Teatro Ducale di Parma nel Nabucco di Verdi, sostenendovi, con grande successo, come nella prima esecuzione dell'anno precedente alla Scala, la parte di Abigaille (2) aspirava ad essere nominata « Cantante di Camera Ordinaria » di S. M. la Duchessa di Parma. Per ottenere quanto desiderava ella credeva necessario chiedere l'appoggio dell'influente Ministro, col quale doveva avere qualche dimestichezza. La richiesta della Strepponi, che tuttavia o non venne accolta, o alla quale rinunziò, è da mettere certamente in rapporto col fatto che a quest'epoca la sua voce era già in declino, ed essa poteva facilmente prevedere una prossima fine della sua carriera teatrale. E possiamo ammirare, anche se l'esito fu negativo o se nel proposito non credette di insistere, l'abilità e il garbo con cui provvedeva ai propri interessi, da donna cosciente delle proprie possibilità, sfruttando le occasioni favorevoli con senso pratico lungimirante.

L'altra lettera della Strepponi è diretta al « Sig. Stefano Landini, Parma ». Questo Landini risulta essere stato un barbiere, col quale la Strepponi, a giudicare dal tono scherzoso e vivace della lettera, deve avere avuto rapporti di cordiale amicizia. Eccola nella sua integrità:

Caro Landini

Bologna 3 8bre 1843

In collera — in collera fiera io sono con Voi — e se avessi avuto un po' di tempo per trattenermi a Parma e vedervi, non so come la sarebbe andata — non darvi mai vostre nuove, e io non sono la prima — e si che le etichette non sono nè del mio, nè del vostro carattere — Io sono a Bologna — come si

(1) La Strepponi evidentemente o non ricordava o aveva capito male il nome di questo illustre membro della Corte Ducale di Parma. Si tratta non di « S. E. Mombell » ma di S. E. il Conte di Bombelles, Ministro e Granciambellano di S. M. Luigia, suo Consigliere intimo, e, dopo la morte del Conte di Neiperg (1829) anche suo maritomorganatico.

(2) P. E. Ferrari, Spettacoli drammatico-musicali o coreografici in Parma dal 1628 al 1883 (Parma, Batti 1884) p. 136.

suol dire — venuta a vapore perchè fui scritturata e quasi subito dopo partii avendo l'obbligo d'andare in scena al 3 — Ora non si va che al 6. — Spero vedervi qualche sera a Bologna — in qualunque modo, subito dopo l'andata in scena vi scriverò più a lungo, che non faccio ora, perchè ho somma fretta. Addio, mio caro Landini

credetemi
L'Amica Strepponi.

Nell'incartamento dell'Estense, allegato alla lettera vi è un biglietto, di pugno della Strepponi, con questa scritta:

Serve per l'ingresso al Teatro, per una persona
Strepponi
Parma 31 maggio 1843.

La data ci dice che questo biglietto di favore doveva servire per una rappresentazione parmense del Nabucco, e nulla ha a che fare con l'invito a Bologna contenuto in questa lettera dell'ottobre successivo.

Come appare dalla lettera, la grande artista non aveva pose, e sapeva trattare con bontà e confidenziale affettuosità anche con gli umili. Ma come questo Landini avrà conosciuto la Strepponi? Come ne avrà ottenuta l'amicizia? Si può pensare a uno di quei tanti eserciti e operai e artigiani che nel secolo scorso delirarono per il melodramma, e che l'entusiasmo rendeva arditi di accostarsi agli artisti e intraprendere rapporti amichevoli con essi. Questo è stato il caso di quel Cesarino De Sanctis, commerciante napoletano, che divenne intimo di Giuseppe e Giuseppina Verdi, e al quale il Musicista e la moglie scrissero lettere fra le più interessanti per le confessioni artistiche fattegli e i giudizi che il Maestro gli esponeva. E il Landini, che ci viene descritto come un maneggione, uno « pronto a far tutto la notte e il giorno » come il suo collega di Siviglia, doveva essere anche lui un fanatico (un tifoso, come si direbbe oggi in termine sportivo) del bel canto e dell'opera.

Ma la spiegazione del come abbia potuto avvicinare e conoscere la Strepponi ci apparirà più logica e verosimile se pensiamo che il padre suo, Antonio Landini, era coreografo e primo ballerino, e perciò sicuramente in rapporti col teatro e con chi calcava le tavole del palcoscenico. È probabile che attraverso al padre, il figlio Stefano abbia avuto modo di accostare la Strepponi, e l'indole aperta e confidenziale di questa, incontrandosi con l'entusiasmo musicale dell'altro, avrà reso possibile i loro amichevoli rapporti. E non è da escludere che il « fac-totum » abbia potuto esser anche utile alla cantante in qualche piccola incombenza. Anima conciliatrice la Musica, anzi la musica del Nabucco di Verdi, che Giuseppina Strepponi aveva portato al primo vero trionfo; quella Strepponi che Verdi fra poco farà sua.

GINO RONCAGLIA

Spunti e appunti

Intorno al Palestrina

Che la disciplina cui è stato imposto il nome di musicologia — ma che più propriamente ora in Italia v'è chi preferisce chiamare filologia musicale — abbia compiuto negli ultimi decenni notevoli progressi, è un fatto indubitabile; ma sembra pure evidente che ciò non sia generalmente accompagnato da adeguato rigore e ocularità di criterio nel giudizio estetico: questo poi in particolare circa il rapporto di grandezza posto fra i singoli compositori. Una tale considerazione ci viene ora specialmente suggerita dall'aver constatato come, per un musicista il cui nome era un tempo oggetto — auspice anche l'Ambros — di quell'incondizionato reverente omaggio dovuto ai sommi luminari dell'arte o più in generale della vita dello spirito, ossia il nostro Giovanni Pierluigi da Palestrina, ora invece proprio tra gli studiosi cui competerebbe conoscerne e penetrarne a fondo l'opera, sia diffuso come un senso non diremo di freddezza ma di intepidita smorzata ammirazione, quasi che vi fosse bisogno ancora di mettere la sua opera al vaglio di più scientifica considerazione storico-critica: sicché, mentre è evidente che da qualche parte si è giunti a tanto da considerarlo

come — ci pesa pur riferire tale termine — un decadente, da altri si è poi sentito il bisogno di riparare a una tale enormità oppure — e ciò è ancora assai lamentevole — di ristabilire il giusto mezzo tra le opinioni estreme e di considerare il Palestrina come un grande, sì, ma non più grande di altri musicisti del suo tempo e storicamente men grande di taluno di essi. E dobbiam dire che una tale inaspettata ritenutezza di opinione non ci è capitato solo di vederla manifestata per iscritto da studiosi stranieri, ma di sentirla espressa a voce da italiani. Intorno a ciò, che non sappiamo dire se ci abbia cagionato più stupore o rammarico, molte considerazioni vi sarebbero da fare: qui dobbiamo limitarci a questa, che anche l'opinione degli studiosi sul Palestrina soffre di una abitudine da tempo assai diffusa nel campo della critica e storiografia musicale, quella cioè di commisurare il valore di un musicista secondo i criteri usuali della storiografia politica ed economica — e pur anco là non certo inoppugnabili — della « conservazione » e del « progresso », per cui essendosi tante volte detto che il Palestrina non fu un « innovatore » era naturale che si finisse per considerare la sua opera in una luce men grande di quanto dapprima appariva.

Ora, se da ciò una lezione si avesse a trarre, dovrebbe essere quella di comprendere finalmente come un artista possa essere incompreso non solo, come nel caso del Monteverdi, per innovazioni troppo audaci per il suo tempo — non vogliamo ripetere per lui, per non fargli torto, il brutto e pur tanto oggi amato epiteto di « rivoluzionario » — ma anche, e forse più, per la ragione contraria, cioè per non avere abbastanza seguito certe correnti del suo tempo: questo fu, ad esempio, il caso di Bach di fronte a Scheibe (vedere per credere l'articolo di F. Blume su Bach nella Enciclopedia Musik in Geschichte und in Gegenwart, specialmente a pagina 995); e non fu dapprima, a dir vero, il caso del Palestrina, che ai suoi tempi non si può dire che sia stato incompreso, ma ben ci sembra di poterlo dire oggi, a quattro secoli da quando la sua attività era in fiore.

E questo è davvero assai sconsigliato, se si pensa che per esempio in letteratura, a nessun serio critico verrebbe in mente, non diciamo di smorzare ma neppure di mettere sulla bilancia l'ammirazione da tributare a poeti come Omero o Dante o Shakespeare. Si persuadano i musicisti studiosi d'ogni paese che né il Palestrina è nome che possa essere offuscato, né, per conseguenza, merita neppure d'esser preso in considerazione chi osi taciarlo di decadenza: che per quanto sia giusto che su ogni autore e ogni opera si abbia di continuo a chiarire e approfondire il giudi-

zio, pure vi sono luci che brillano troppo vive perché ci si possa permettere pur di misurarne il fulgore, e brani come l'inizio della Messa di papa Marcello possono essere paragonati solo a quello della Passione secondo S. Matteo: che insomma, com'è divenuta proverbiale la sentenza di Dante che definì Omero come « poeta sovrano » così anche Bach avrebbe potuto dire che, al pari di lui, Palestrina era « musicista sovrano ».

FABIO FANO

Breve storia di una guerra di violini

Da qualche anno nel campo della liuteria regna la discordia. Una lotta aperta è in corso fra la Camera di Commercio Italiana per la Svizzera, di cui fa parte il comm. Giovanni Iviglia, promotore della rivolta, coadiuvato dall'Ufficio di Consulenza per gli strumenti antichi a corda, e le principali case internazionali e i più famosi commercianti di liuteria antica. Il fatto è che nel campo liutistico troppe frodi, e troppo grosse, vengono perpetrate ai danni di artisti, di collezionisti e di persone che cercano un investimento di capitali acquistando pezzi di antica liuteria artistica. La lotta ebbe inizio qualche anno fa quando, in occasione di una mostra di liuteria moderna a Cremona, Giovanni Iviglia, liutologo chiamato a presiedere la giuria delle celebrazioni, fece sì che fosse fondato, presso il Museo Civico, un « Registro del

violino», su cui avrebbero dovuto essere registrati tutti gli strumenti antichi e moderni ritenuti autentici da un'apposita commissione che, senza secondi fini, si sarebbe prestata a periziare gli strumenti stessi. Il «Registro» non ebbe fortuna, perchè ledeva gli interessi di troppe persone. Iviglia però non disarmò e istituì, presso la Camera di Commercio Italiana per la Svizzera di Zurigo, un Ufficio di Consulenza al quale chiunque possedesse uno strumento antico poteva rivolgersi per una perizia. Gli interessati affluirono numerosi e i risultati delle perizie furono disastrosi per il commercio internazionale. Il 95% degli strumenti esaminati, con cura, dai periti neutrali dell'Ufficio di Consulenza, risultò non conforme alle garanzie di vendita, ed errate risultarono quindi le perizie dalle quali erano accompagnati.

Particolarmente colpite risultarono le perizie del liutaio bernese Henry Werro, allora presidente dell'Associazione dei Liutai Svizzeri, che era in stretta relazione con case di fama internazionale e con altri liutai commercianti.

La Giustizia Elvetica aprì subito un'inchiesta e fermò il Werro. L'inchiesta, alla quale prese parte anche il dott. Max Frei-Sulzer, direttore del reparto scientifico della Polizia Criminale di Zurigo, appurò ben 22 casi di truffa imputabili al Werro. A questo punto è interessante notare che le perizie condotte coi sistemi scientifici dalla polizia zurighese concordarono perfettamente con le perizie stilisti-

che redatte dai liutai dell'Ufficio di Consulenza.

Tutto questo avveniva nel 1953. Nel frattempo un altro noto liutaio commerciante, Fridolin Hamma, che aveva appoggiato il Werro, intimorito dai risultati dell'inchiesta, veniva a più miti consigli ritrattando parecchie scabrose dichiarazioni fatte ai danni dei periti di Giovanni Iviglia e dei liutai italiani, in genere. Una prima sentenza dalla Corte d'Appello di Zurigo si ebbe nell'aprile del 1957 e fu completamente favorevole alla nostra Camera di Commercio. Nell'ottobre scorso avrebbe dovuto aver luogo il processo definitivo a carico di Werro e del suo collega Eugen Tenucci. Ma il processo è stato rimandato a causa dello stato di salute del Tenucci (che è reo confesso).

Il processo è atteso, comunque, con vivo interesse, perchè è opinione comune che finalmente verrà messo il dito sulla piaga con il dovuto rigore e con la necessaria chiarezza. È inutile dire che tutto questo gioverà alla causa della liuteria italiana moderna che, ben degna erede delle tradizioni gloriose e degli insegnamenti degli antichi maestri, si vedeva, tuttavia, angariata in campo internazionale da una consorteria che nulla aveva a che vedere con l'arte.

Una considerazione s'impone, d'altra parte, con evidenza. Nel campo liutistico antico i veri capolavori sono rari. Il passare dei secoli ha eliminato numerose opere di autori celebratissimi, mentre le richieste, con l'andare del tempo, crescevano sui mercati. Oggi non è più possi-

bile che compaiono così di frequente violini recanti firme famose. Anche per il fatto che i veri pezzi autentici sono noti in tutto il mondo perchè di proprietà o perchè appartenenti già a qualche collezione. Il mercato invece appare saturo. È chiaro

che c'è qualcosa che non va. E noi aspettiamo dalla giustizia svizzera un chiarimento perentorio che riproponga l'equilibrio in un campo in cui i valori sono stati così chiaramente sovvertiti.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione scaligera:
Dargomiski - Boito -
Donizetti - Rossini

In Italia *Il Convitato di pietra* di Alexander Sergejevic Dargomiski era stato rappresentato soltanto in una stagione fiorentina del 1954, mai prima né dopo. È da pensare, quindi, che l'iniziativa di inscenarlo ora alla Piccola Scala sia stata presa dal nuovo direttore artistico maestro Siciliani, il quale proviene appunto da Firenze. Comunque sia, è stata un'ottima idea. Sulla maggiore o minore vitalità, nel tempo, di quest'opera singolare, si potrà anche discutere. I limiti del potere immaginativo del musicista potranno essere segnati più in qua o più in là, a seconda delle vedute di ciascuno. Ma una cosa ci sembra di poter affermare: e cioè che si tratta di uno spettacolo attraente, curioso, a tratti ricco di fascino (vedi lo spagnolo secondo quadro, con quei canti voluttuosi di Laura). E anche questo ha il suo peso, al teatro.

Dargomiski (Tula 1813 - Pietroburgo 1869) scrisse cinque opere per la scena, di cui due — *Esmeralda* e *Rusalka* — finite in ogni loro parte, e tre *Rogdana*, *Mazeppa* e *Il Convitato di pietra* — rimaste incompiute. Come è spesso avvenuto con altri compositori russi, le lacune più vistose riguardavano l'orchestrazione. Di qui l'intervento puntuale di Nicola Rimski-Korsakov, il quale non era soltanto il musicista tecnicamente più ferrato del gruppo, ma anche il più pronto ad assoggettarsi a certe grosse fatiche.

Uomo di coscienza pari almeno alla alta dottrina, Rimski nel caso del *Convitato di pietra* non si accontentò di una sola elaborazione strumentale, e a una ventina d'anni di distanza dalla prima recita (Pietroburgo, 28 febbraio 1872), ci tornò sopra con vistosi rimaneggiamenti.

L'edizione arrivata a noi è appunto questa seconda, e non vi mancano, s'intende, snodature armoniche e wagnerismi che si possono osservare in quasi tutti gli innesti musicali di quel periodo. La civilissima lezione del professor Rimski, insomma, con le sue caratteristiche «livellatrici», ci consente solo fino a un certo punto di renderci conto della vera, magari selvatica, natura di certi artisti primitivi.

Un altro *Don Giovanni*. Che un compositore abbia potuto, dopo Mozart, accingersi a una simile impresa, oggi fa un certo effetto, naturalmente. Ma prima di tutto bisogna considerare che il processo di santificazione di Volfango da Salisburgo è avvenuto con molto ritardo, appartiene quasi al nostro secolo. La reverenza, il timor sacro, per un lungo periodo non esistettero nei suoi confronti: anche per l'ottima — in realtà pessima — ragione che nell'Ottocento le sue opere si rappresentarono solo a lunghi intervalli. D'altra parte, se si pensa che nel tempo la personalità ambigua, irrealista del «burlador» di Tirso da Molina attrasse via via legioni di poeti, da Corneille a Lenau, da Zorilla a Merimée e a Puskin, non può sorprendere il fatto che anche un musicista non abbia saputo resistere alla tentazione di far suo quel tema inesauribile. Del resto,

con la rinuncia ai «pezzi chiusi», alla successione alternata di arie e di recitativi, Dargomiski dimostrò chiaramente di non avere nessuna intenzione di tener conto degli schemi settecenteschi. Egli faceva parte, con Glinka e con Serov, di quel primo gruppo di compositori russi che intendevano creare un'opera nazionale affrancata dai cosiddetti italianismi. Senonché, mentre i suoi colleghi cercano, e spesso trovano, fonti genuine d'ispirazione nel canto popolare, vediamo il Dargomiski del *Convitato di pietra* indirizzarsi alla ricerca dei significati espressivi della parola, alla messa in valore dei caratteri e dei sentimenti, attraverso una forma di realismo musicale che, mentre da una parte anticipa Mussorgski e gli stessi naturalisti francesi, dall'altra si riavvicina né più né meno che a Monteverdi, alla grande scuola del «recitar cantando». (Dove si vede come gl'italiani, cacciati dalla porta, rientrassero dalla finestra sotto paludamenti più antichi e tanto più semplici). «Io cerco la nota che sia l'esatto equivalente della parola, io voglio la realtà e il realismo»: questo il credo estetico di Dargomiski. Il quale nel linguaggio del *Convitato di pietra* — attraverso un declamato melodico mosso e vario, con singolari punte di canto — riesce quasi sempre a trovare un'esatta, serrata concordanza psicologica che «porta avanti» il dramma. Osservare la scena del cimitero, ad esempio, dove l'autore si giova tra l'altro di una scala di cinque note ascendenti e discendenti per successione cromatica. Ebbene, proprio qui è raggiunta, fra i terrori di Leporello e i comandi secchi del protagonista, una suggestione drammatica che è tutta compenetrata nella realtà ossessiva della musica.

Importante, infine, nella versione poetica di Puskin che Dargomiski ha rivestito di note senza alterarla minimamente, è il fatto che Donna

Anna non sia la figlia, ma la vedova del Commendatore ucciso da Don Giovanni. L'atmosfera del dramma diviene così più tesa, in un groviglio di sollecitazioni psicologiche cui una specie di gelosia ritardata conferisce sensuali bagliori. Anche la scena della sfida, con quello sposo di marmo in luogo del genitore, sposta i termini del movente. Sicché la famosa frase di Kierkegaard: «La fortuna di Mozart fu di trovare un soggetto in se stesso assolutamente musicale, e se qualche altro musicista volesse gareggiare con Mozart non gli rimarrebbe altra possibilità che musicare il *Don Giovanni*», spostate le premesse, perde gran parte della sua validità.

Il pubblico ha fatto buone accoglienze a questa «novità» arrivata alla Scala col ritardo di quasi un secolo. A parte tutto, l'interesse è scaturito anche dalle modeste dimensioni foniche e dal carattere quasi «intimista» della vicenda. Non bisogna dimenticare che per noi occidentali opera russa significa prima di tutto canto popolare, vaste prospettive corali, folklore, grandi masse in scena. E insomma l'incontro con Dargomiski, il quale ci mostra un profilo così singolarmente scarno di quel mondo sonoro, si rivela oltre al resto singolare, insolito. A questo va aggiunto che l'esecuzione, concertata e diretta con intelligenza sottile, acutissima da Gianandrea Gavazzeni, ha dato a tutto un risalto essenziale. Un *don Giovanni* come il tenore Filacuridi e un *Leporello* come il basso Calabrese formano oggi, anche per bravura scenica, una coppia d'eccezione. Né la Cavalli e la Merriman sono da meno, per bontà di mezzi e sicuro disegno del personaggio. E la signora Pavlova, alle prese con un dramma musicale meno lontano da quelli in cui ella stessa campeggiò anni addietro sulla scena di prosa, è parsa qui una regista dal tocco spesso felice.

Diciamo « qui », perché purtroppo i risultati ottenuti dalla signora Pavlova nel *Mefistofele* — tornato alla Scala dopo sei anni di assenza — non si direbbero nemmeno della stessa mano. Pesa sul *Mefistofele* una tradizione del grandioso, del *féérique* a tutti i costi. Nel concetto degli impresari e direttori di teatro il *Mefistofele* fu sempre sinonimo di operone. Si volle forse, con questo, mascherarne le debolezze intrinseche, aggravate dall'usura? Difficile rispondere a simili domande. Certo è che sui nostri palcoscenici tutto lo spirito satanico di intuizione boitiana — ironico, letterario, imbevuto di nebbiose, nordiche fantasie — si traduce né più né meno che in un diavolerio confinato con la più dozzinale confusione. Per conto nostro, il *Mefistofele* avrebbe invece tutto da guadagnare da una regia cauta, vigilata, « magra ». Così dicasi per gli scenari. Il giovane Attilio Colonnello, pittore di gusto, architetto di vedute sciolte e colorite, ha fatto qui buone, anche ottime cose, senza tuttavia riuscire a sottrarsi al consueto imperativo categorico del macchinoso, dell'ingombrante. Col risultato di un maggiore allentarsi intervalli tra quadro e quadro, proprio quando il caratteristico divisionismo musicale boitiano avrebbe richiesto, se mai, un fluire più compatto delle associazioni ritmiche, delle propagazioni armoniche.

Lo spettacolo ha trovato i suoi due punti di forza nell'orchestra, guidata dal Votto con signorile, armonioso equilibrio, e nel basso Cesare Siepi, protagonista di grande rilievo vocale e di perspicuo se non proprio luciferino accento. Nella parte di Margherita si sono alternate con esito soddisfacente la Brogini e la Gencer. Faust alquanto sbiadito il tenore Poggi, ed autorevole Elena la rientrante Anna De Cavalieri.

Tra gli spartiti inabissati per mol-

tissimo tempo e richiamati in vita in questi anni del dopoguerra, si vide subito che l'Anna Bolena di Donizetti meritava un posto a parte per la sua irradiante, focosa vitalità. Difatti la Scala, dopo il grande successo della stagione scorsa, ha ritenuto opportuno tornarci sopra. Ben fatto, benissimo anzi. In questo campo delle *trouvailles* classiche (che son poi, in sede specifica, romantiche il più spesso) su dieci tentativi, otto in genere non superano il limite della curiosità storica, culturale. Ottima ragione per sfruttare a fondo i successi autentici, per inserire nella fluida corrente del repertorio, senza lasciarli languire, quei melodrammi ancora rispondenti a una esigenza attuale. Questo è appunto il caso dell'Anna Bolena: che a parte le molte bellezze sparse nei primi atti (i due pregnanti concertati, ad esempio, e il patetico duetto tra la regina e Giovanna di Seymour), nell'ultimo quadro ci rivela un Donizetti « autore tragico » di inattesa potenza.

Il ritorno dell'opera era poi giustificato dalla presenza di un complesso straordinario di cantanti. La Callas, tornata qui nella pienezza dei suoi mezzi, ha toccato con ampio volo le più alte vette della espressione. Al suo fianco, una Simionato sempre più ricca di forze e di giovanile entusiasmo, e il basso Siepi e il tenore Raimondi, due autentiche voci d'oro, sono stati ammiratissimi. Serata eccezionale, insomma, cui presiedeva un Gavazzoni ispirato, che nel toccante preludio del corale « Chi può vederla a ciglio asciutto? » ha trovato una di quelle « punte » interpretative che non si dimenticano. (E il coro femminile del maestro Mola lo ha poi assecondato in modo mirabile). Se potesse contare su molte esecuzioni come questa — dove il regista, Luchino Visconti, e lo scenografo Nicola Benois, danno il meglio di sé, mettendo il loro vivido

talento al servizio della musica — il teatro lirico ridurrebbe di molto la lista dei suoi dispiaceri.

Anche *Il Turco in Italia* di Rossini era stato rappresentato due stagioni fa (ma la « scoperta », chiamiamola pure così, avvenne a Roma poco dopo il '50) e il suo festoso ritorno dimostra che non fu un errore il richiamarlo in vita. Rossini minore? Sarà. Ma di quei minori che fanno paura a tanti maggiori altrui. La verità è che mentre con *L'Italiana in Algeri* Rossini chiude il ciclo glorioso dell'opera buffa, attraverso un saggio di fantasia portata al limite estremo, qui, col *Turco in Italia*, propone un tipo di commedia musicale in cui la buffoneria trascendente cede il passo alla grazia umoresca, l'irreale caricatura al ritrattino ficcante, l'evasivo brillio della facezia al franco sapore di una risposta gaia ma pertinente. In una parola: tutto ciò che lo spettatore del secolo nuovo troverà poi al miracoloso appuntamento del *Barbiere di Siviglia* e che in molte pagine del *Turco* è già vivo e presente.

L'esecuzione attuale è in gran parte diversa da quella dell'altra volta. Ma basta la presenza di Gavazzoni a conferire a tutto un incantevole, arguto scintillio. Sotto la sua guida la Ratti, Bruscantini, Calabrese, Fioravanti, Alva, Mercuriali e la Cossotto si sono inseriti con appropriato stile nel vivo della musica e dell'azione. Lo Zeffirelli ci ha dato, scenograficamente, una Napoli orientaleggiante, bene in carattere con la gioconda trovata del Romani. Solo nella regia, dello stesso Zeffirelli, c'è forse qualche ricalcatura buffonesca di troppo. (Bisogna persuadersi che in materia di sollecitazioni esiliranti Rossini non ha bisogno di rinforzi).

EUGENIO GARA

Concerti in breve

L'attività dei Pomeriggi Musicali è proseguita con un concerto per tre

quarti di musica contemporanea affidato alla vigile direzione di Ettore Gracis. La *Suite napoletana* di Luciano Sgrizzi, una nuovissima composizione di Flavio Testi, *Musica da concerto n. 2* per archi, che è stata cordialmente accolta dagli ascoltatori, e il *Divertissement* di Jacques Ibert rappresentavano appunto la produzione odierna, mentre una ennesima ma sempre gradita riproduzione del celeberrimo *Concerto in mi* per violino e orchestra di Mendelssohn — esemplare solista Sirio Piovesan — costituiva un doveroso tributo alla tradizione romantica.

Concerto assai singolare quanto a concezione programmatica quello diretto successivamente dal giovane maestro Giorgio Gaslini. Basti dire che tra due lavori di raro ascolto, e quindi molto opportunamente presentati, di Schubert (*7ª Sinfonia in do maggiore*) e Mozart (*1ª Sinfonia in mi bemolle maggiore*), figurava un trittico di pezzi jazzistici, dello stesso Gaslini, dimostratosi particolarmente suavisivo come pianista-direttore.

È stata poi la volta di Jean Martinon, realizzatore di un programma sostanzialmente francese, comprendente, accanto alla *Fantasia indiana* per pianoforte e orchestra di Busoni, impeccabilmente interpretata da Gherardo Macarini Carmignani, la *4ª Sinfonia* di Honegger, *Le Festin de l'araignée* di Roussel e la *Sinfonia in re* (« Parigina ») di Mozart.

Dopo un Pomeriggio saldamente ancorato al passato (direttore Richard Schumacher; in programma tra l'altro lo *Stabat pergolesiano*) si è avuto un concerto d'impostazione non meno tradizionale ma che offriva nondimeno largo motivo di richiamo essendo affidato, per la parte solistica, al pianismo ineguagliabile di Arturo Benedetti Michelangeli. L'illustre concertista, accompagnato dall'orchestra del Nuovo guidata da Ettore Gracis, ha

interpretato da par suo due Concerti mozartiani tra i meglio espressivi dell'arte del sommo compositore: quello in do K. 415 e quello in re minore K. 466.

Ad una serata tranquillamente spaziente nei domini del sinfonismo e del concertismo classico, ma che è valsa a riconfermare le vivaci qualità direttoriali del musicista elvetico Edmond De Stoutz, ha fatto seguito all'Angelicum una manifestazione interamente dedicata a Carrissimi, manifestazione che coronava nel modo più degno l'attività di una stagione concertistica già densa di cospicui elementi d'attrazione. Il programma, — realizzato da Aladar Janes con il concorso dei solisti di canto Irma Bozzi Lucca, Luciana Pio Fumagalli, Valeria e Cecilia Marchesi, Nino Adami e Giuseppe Zecchillo, e del coro di Torino diretto da Ruggero Maghini, — allineava tre oratori inediti del grande maestro: *Martires, Historia duorum discipulorum Emmanus peregrinantium e Felicitas beatorum*, lavori tutti non sprovvisti di pagine altamente suggestive, il terzo, in particolare, di intima commozione artistica e tale da potere in più di un punto testimoniare dell'altezza dei raggiungimenti oratoriali del Carrissimi.

Alla Sala Ricordi nutriti applausi hanno riscosso il pianista Luciano Giarbella, distintosi in pagine chopiniane cui seguirono, in prima esecuzione, le ben articolate ed efficaci *Variazioni gioconde* di Fuga; nonché il soprano Irma Bozzi Lucca e il Piccolo coro del Conservatorio di Milano diretto da Angelo Mazza, fine interprete la prima di *Due Laudi spirituali* di Ghedini, affiatato esecutore il secondo della commossa cantata *Fu primavera allora...* essa pure del compositore piemontese, e della *Pazzia senile del Banchieri*. Al felice esito della serata hanno validamente cooperato Bruno Canino e Antonio Ballista, esecutori rispettivamente al

pianoforte e al cembalo.

Il 10 aprile nel salone d'onore di Palazzo Serbelloni sono stati proclamati i risultati del Concorso per un'opera lirica intitolato a Davide Campari e indetto dal Circolo della Stampa con il patrocinio della Scala. Come è ormai risaputo il vincitore è Mario Castelnuovo Tedesco: la sua opera è emersa tra le 64 pervenute al concorso, 36 delle quali di autori italiani. Di queste 64 la giuria ne aveva escluse subito 23, perchè non rispondenti alle norme del regolamento, indi un secondo gruppo di 37, di pregi artistici non sufficienti a giustificare una seria e favorevole valutazione, circoscrivendo infine l'esame a 4 lavori degni di particolare attenzione. Tra essi quello di Castelnuovo Tedesco — distinto dal motto «Sem», composto su testo tratto da Shakespeare (*Merchant of Venice*) e rivelante ragguardevoli doti costruttive, di stile e di linguaggio, sia vocale sia strumentale — è stato ritenuto il migliore e pertanto meritevole del premio.

Benchè da tempo operante negli Stati Uniti (si stabilì in California, a Beverly Hills, nel 1939), Castelnuovo Tedesco, nato a Firenze 63 anni or sono, è musicista assai noto in Italia anche al grosso pubblico per le non infrequenti esecuzioni di suoi lavori: tra l'altro del 1953 è la rappresentazione fiorentina di un'altra sua opera: *Aucassin et Nicolette*, recente la presentazione all'Auditorium della RAI di Torino del suo *Romancero gitano*. Autore fecondo — il citato *Romancero* del 1951 reca il numero d'op. 152 — è pervenuto a chiara notorietà grazie ad una pregevole produzione che abbraccia particolarmente i generi cameristico e orchestrale, oltre al teatro e alla musica per film.

In questa occasione, nello stesso Circolo della Stampa un opportuno omaggio è stato reso all'arte di Ildebrando Pizzetti, presidente della giuria, mediante l'esecuzione di

composizioni da camera sue, scelte tra le più note e significanti: la bella *Sonata in la* per violino e pianoforte, fervidamente realizzata da Cesare Ferraresi e Antonio Beltrami, i *Tre sonetti del Petrarca* e le tre squisite liriche *I Pastori*, *Oscuro è il ciel* e *La pesca dell'anello*, affidati all'impeccabile interpretazione del soprano Irma Bozzi Lucca, puntualmente accompagnata al pianoforte da Antonio Beltrami.

Per la Società del Quartetto il pianista Joerg Demus ha dedicato un ciclo di quattro concerti all'esecuzione integrale del bachiano *Clavicembalo ben temperato*; iniziativa altamente meritoria che gli ha fruttato l'approvazione di un vasto pubblico, anche ammirato della sua lucida e precisa arte interpretativa.

Roma

Il Concerto di Zafred per violoncello e orchestra

All'Auditorium del Foro Italico, nel quadro della Stagione Concertistica della RAI, il M. Mario Rossi ha diretto un programma che comprendeva, oltre al *Concerto grosso in la minore op. 8 n. 2* di Giuseppe Torelli, alla *Noche oscura* di Goffredo Petrassi e alle *Dance Variations* per archi di Vittorio Rieti, in prima esecuzione per l'Italia, anche il *Concerto per violoncello e orchestra* (1956) di Mario Zafred, in prima esecuzione assoluta.

Se il lavoro dei Rieti, dato il suo limitato interesse dal punto di vista di una vera e propria novità, non ci impegna in modo particolare, quello di Zafred merita una più approfondita ed ampia trattazione. La musica di Zafred si afferma ormai, con particolari caratteri e valori: essa possiede una sua intima forza che si manifesta con nette articolazioni ritmiche e con una asciuttezza che non inaridisce ma mette invece in evidenza un assillante ed acuto

tormento che ne è come il suo cuore segreto. In questa particolare qualità risiede la forza e la vitalità dell'arte del giovane compositore triestino. Soprattutto ci sembra che il valore maggiore di questa sua musica risieda nella schiettezza, nella sincerità, nella libertà, si potrebbe dire, con cui si alimenta a tutte le più moderne fonti o tendenze o tecniche, senza peraltro legarsi ad alcuna e senza mai sacrificare ad essa una vera emozione. Zafred insomma è un musicista che non ha paura delle cose semplici e chiare e tanto meno di un accordo perfetto.

Per quanto riguarda questo suo nuovo Concerto noteremo che anche formalmente esso ha una sua impronta particolare. Vogliamo dire che, specie nel primo tempo quella asciuttezza di modi e quella crudezza di ritmi che si è detto, si riafferma soprattutto attraverso lo strumento solista che procede per monologhi, limitandosi l'orchestra ad interventi riassuntivi e conclusivi: c'è tra «solo» e «tutti» un rapporto che resta insoluto fino alla cadenza finale. È, questo primo tempo, forse quello di meno immediata presa, proprio per quel suo particolare carattere formale. Il secondo tempo ed il terzo invece scorrono in un serrato e vivo dialogato tra solo e orchestra, ricco di accenti, di schiarite, di pause poetiche e meditative: ed anche di eleganti movenze. In essi la forma si afferma con un garbo particolare per quel suo modo di mettere in evidenza l'idea musicale nei suoi vari sviluppi e per quel condurre il discorso in modo così essenziale. Eseguito magistralmente dal violoncellista Amedeo Baldovino per la parte solistica, e dalla orchestra della RAI magistralmente diretta da Mario Rossi, il Concerto di Mario Zafred ha riportato un vivissimo e pieno successo.

Holmboe, Sgambati e Viozzi

Il M. John Frandsen, un direttore

di grandi qualità, ha presentato nei Concerti di S. Cecilia al Teatro Argentina la 7ª Sinfonia op. 59 di Vagn Holmboe, compositore danese che ha al suo attivo nove Sinfonie, dodici Concerti da camera, un'Opera, un Balletto, composizioni corali e svariata musica da camera.

È anche critico e forse questa sua qualità lo porta a dichiarazioni programmatiche, circa il suo lavoro, non sempre chiare. Egli scrive infatti che questa sua sinfonia in programma « rappresenta una metamorfosi ed è divisa in quattro tempi ma connessi tra loro e legati da uno stesso *Intermezzo variato* che determina gradualmente il compiersi di quella metamorfosi ». Dal punto di vista armonico il lavoro « non è né maggiore-minore, né in toni ecclesiastici, né dodecafonico, bensì libero ma decisamente tonale »; e il materiale melodico usato « con uguale libertà si svolge da una cellula e sviluppa forme tematiche di carattere statico ». Ed altro ancora. Alla audizione è ben difficile riconoscere tutte codeste cose ed il lavoro, scritto con un buon mestiere, non supera i limiti di una composizione programmatica il cui programma promette molto di più di quanto la musica non mantenga.

Nella Sala Accademica di S. Cecilia il Quartetto di Roma con pianoforte ha presentato fra l'altro il Quintetto in si bemolle maggiore op. 5 per pianoforte, due violini, violini, viola e violoncello di Giovanni Sgambati. Un lavoro che richiamò a suo tempo l'attenzione e la protezione di Riccardo Wagner e che è dedicato ad Hans von Bülow. Quanto basta a dirci che Sgambati coltivava, tra i pochissimi in Italia, un genere di musica ad alto livello. In una bella esecuzione (Santoliquido, Pelliccia, Sentuti, Giuranna, Amstetrot) il Quintetto che ha un suo interesse indicativo ha avuto cordiale successo.

Nella stessa Sala il Trio di Trieste ha dato il suo annuale applauditis-

simo concerto. Tra l'altro ha presentato in prima esecuzione il Trio per pianoforte, violino e violoncello di Giulio Viozzi.

Compositore che in genere impiega una minuta scrittura contrappuntistica, Viozzi in questo lavoro ha invece adottato una formula a largo carattere melodico; almeno dal punto di vista dell'impiego degli strumenti ad arco che procedono in prevalenza in ottava o all'unisono. In tal modo egli rinuncia in parte alla tecnica caratteristica del trio e tende fin dove può e fin dove taluni suoi peculiari atteggiamenti armonici glielo permettono, al canto. Comunque sia una tale tecnica segna un atteggiamento nuovo ed un nuovo aspetto della sua maniera di comporre, che talvolta raggiunge risultati di un certo effetto ed interesse.

Un bel concerto al Teatro Argentina è stato quello diretto da Carlo Zecchi con la partecipazione del pianista ungherese Georgy Cziffra. Uno Zecchi in pieno stato di grazia che ha dato una vibrante vitalità alla *Sinfonia fantastica* di Ettore Berlioz; ed un pianista veramente fuori classe. È la prima volta che uno strumentista suona, sotto la direzione di Zecchi, senza scapitare nello inevitabile paragone con lo stesso Zecchi. Ha suonato Liszt: ma non concorderemo per questo con certe riserve sulle possibilità interpretative del pianista in altri autori: si capisce lo stesso benissimo che è un grande pianista.

Nella Sala Accademica concerto del complesso Pro Musica Antiqua diretto da Safford Cape. Musiche antiche da Perotin a Vecchi eseguite su strumenti dell'epoca. Concerto di grande interesse sia dal punto di vista della conoscenza che della cultura. Del resto il Complesso ha ormai grande fama ed a lui si debbono preziose esecuzioni, anche incise in dischi, di opere preclassiche dei secoli XIII, XIV, XV e XVI.

Quattro bei concerti tutti al teatro

Argentina: due diretti dal M. Eugen Jochum e due del pianista Robert Casadesus. E quattro schietti successi.

FERNANDO L. LUNGHI

Napoli

Mas'Aniello
di J. Napoli e V. Viviani

A buoni cinque anni di distanza dalla 'prima' scaligera, l'opera più riuscita del binomio Napoli-Viviani 'segnalata' nel concorso internazionale intitolato a Giuseppe Verdi ha finalmente approdato al suo porto più naturale (tenuto conto del napoletanissimo soggetto), il S. Carlo. Anche per l'allestimento di quest'opera l'Ente Autonomo si è seriamente impegnato: C. M. Cristini è stato incaricato di ideare e realizzare le scene, complessivamente degne del suo autore; ad Angelo Questa, coadiuvato da una compagnia di ottimi cantanti e da un coro in buonissima forma vocale, è stata affidata la direzione musicale della partitura. E la regia? È stata curata con timbro 'autentico' da Vittorio Viviani, l'Autore dell'esemplare libretto. Non potendo dilungarci in particolari, acconteremo in una lode i numerosi interpreti, dall'intelligente sensibilissimo protagonista Antonio Annaloro, alla sua partner, il soprano Luciana Serafini, al baritone Colzani (Catania), al basso Modesti (Genoia), ad Armando Dadò (Gabelliere), all'Amodeo (un banditore), al Sinimberghi (Fra' Savino), all'Algorta (Vicerè), al Frascati (Duca di Maddaloni), al Micucci (Javarone), all'Avolanti, al Brami, alla Esca (purissima voce interna), ecc. ecc. Il maestro Questa è stato pari alla sua assodata reputazione. I solidi e pittoreschi bozzetti di Cristini sono stati realizzati su diapositive proiettate sul panorama: l'effetto è stato complessivamente felice, specie nelle scene meno illuminate (come quella, bellissima, dell'interno

della chiesa del Carmine): quelle che abbisognavano di maggior luce risultavano un po' più schiacciate e talora in parte sfocate, per la curvatura del 'panorama'.

Questo Mas'Aniello è, certamente, il più bel libretto dettato da Vittorio Viviani. Non solo per il taglio delle scene (un seguito di episodi in apparenza staccati ma saldamenti tenuti dalla logica dei tragici e fatali eventi del luglio 1647), ma per la loro incalzante successione e perfetta articolazione. Viviani si può dire, ha ritagliato il suo Mas'Aniello quasi per intero sulle abbondantemente citate fonti storiche: si tratta, in ogni caso, di un 'montaggio' eseguito da un artista di sicurissimo intuito teatrale. E si dice 'montaggio' solo per ischerzo, perché il dialogo, naturalmente tutto inventato, è quasi costantemente di una giustezza psicologica senza approssimazione (bellissima la trovata del Vicerè che parla in spagnolo: il personaggio ne risulta ingrandito e come 'solennizzato').

Veniamo finalmente ad occuparci, con la maggiore attenzione possibile in questa sede poco più che informativa, del maggiore Autore, che nell'opera in musica è, manco a dirlo, il musicista, Jacopo Napoli, attualmente Direttore del glorioso Conservatorio di S. Pietro a Maiella, ebbe l'onore, con questo Mas'Aniello, della segnalazione nel concorso internazionale intitolato a Giuseppe Verdi. Il concorso era stato bandito, come si ricorderà, dal Teatro alla Scala, dove l'opera fu tenuta solennemente a battesimo nel marzo '53. Affermatosi ancor giovanissimo con quel *Malato immaginario* che ancor oggi ricordiamo con stupore, Jacopo Napoli continuò poi a produrre con ritmo serrato, facendo rappresentare ben cinque altre opere (*Miseria e nobiltà*, *Mas'Aniello*, *Un curioso accidente*, *I Pescatori* e *Il Tesoro*) tutte, tranne la terza, scritte in collaborazione con Vittorio Viviani. Lontano da ogni attecchia-

mento snobistico, o anche solo intellettualistico, Napoli è ben radicato nella vecchia scuola napoletana, da cui a buon diritto discende non tanto per il carattere del melos (atteggiamenti linguistici partenopei, frequenti nell'opera giovanile, raramente ricorrono nelle opere successive) quanto per la densità delle immagini. E forse, più che alla scuola napoletana di musica, bisognerà rifarsi alla scuola pittorica per isolare le ascendenze di questo artista naturalmente incline al drammatico (più ancora che al serio) e che ama addensare i suoi personaggi su un fondale livido e tempestoso, attraversato da corruschi bagliori. In questo paesaggio prevalentemente fosco e talora un po' bituminoso (le "battaglie" di Salvator Rosa!) non sempre cogli nettamente le fisionomie dei singoli, dei quali tuttavia avverti l'eroico divincolarsi e l'affannoso respirare. Questa "densità", questo colore terroso, questo sanguigno pulsare, sono indici espressivi, e senz'altro si attuano — soprattutto nel *Mas' Aniello* — in una sostanziosa ricchezza di immagini. Che forniscono il bel peso di quest'opera, e che tuttavia non sempre si fanno apprezzare secondo la loro importanza, immerse come (spesso) sono nel fosco paesaggio. (Limitazione paradossale, appunto perché procedente da una innegabile ricchezza: ma tant'è, essa si avverte, specie all'ascolto, quando la muscolosa membratura strumentale, che puoi godere alla lettura del testo, è come velata da un declamato, non sempre limpido, e talora un po' faticoso). Eppure il sole — un vero sole partenopeo — ancorché carico di non sempre lieti presagi — spunta di tanto in tanto sul dramma: un bellissimo esempio ne è dato dalla marcia dei finti soldati, e dalla finta battaglia al III quadro del 1° atto: elementi non puramente decorativi, anzi fermamente e ben fruttuosamente volti a drammatica significazione.

Oltre quello, musicalmente complesso e svariante, del protagonista, il "personaggio" più rilevato dell'opera è certamente il coro, non solo per i suoi atteggiamenti pittoreschi e ricchi di popolare umore, ma per la sua essenziale funzione nel dramma. Il popolo è qui — in termini di musica oltre che di libretto — la proiezione e insieme (e più spesso e in misura più determinante) la matrice degli atteggiamenti del capo-popolo. Si potrebbero citare, oltre l'unica su indicata, altre scene fra le più dense, musicalmente parlando: accenneremo invece, per finire, all'interludio fra le ultime due, con l'intervento del coro, dell'organo e di una "voce interna": pagina di una purezza e di una trasparenza raggiunte d'acchito con esemplare semplicità di mezzi: intensamente suggestiva, e forse degna dei tempi favolosi.

Con *Mas' Aniello* Jacopo Napoli ha fornito, un'altra importantissima testimonianza delle proprie cospicue possibilità, musicali e drammatiche. I risultati sono senz'altro positivi, e superando nettamente quelli che a noi sembrano i limiti sensibili, o addirittura i difetti della partitura, fanno grande onore a questo forte musicista che tira diritto per la sua strada, senz'altra preoccupazione che di esprimere sé stesso. E tuttavia, a nostro avviso Jacopo Napoli è lontano dall'averle esaurite, quelle possibilità. E da lui sarà possibile aspettarsi una sorpresa, forse una grossa sorpresa, se e quando egli vorrà, come certo vorrà, bruciare le scorie. L'impegno, di cui ha dato progressiva e strenua prova dall'una all'altra e all'altra partitura, non gli manca certo.

Almeno un frettoloso cenno dedicheremo, fra le esecuzioni di opere di repertorio, a quella della *Forza del destino*. Diretta con tutta autorità, con rigore e con caldo vigore da Francesco Molinari-Pradelli, la più verdiana fra le opere di Verdi

è stata interpretata da Renata Tebaldi con una voce, il cui limpido miele conosce tutte le sofferenze. La grande nostra cantante è l'idea stessa di *Leonora* (di questa e dell'altra) fatta carne: così com'è l'idea stessa di *Desdemona*. Il Bastianini, il Corelli, il Christoff e il Capecci, ciascuno col proprio ben rilevato carattere vocale e scenico, han costituito un quartetto di interpreti maschili di cospicua, autentica resa. Oralia Dominguez, magnifico contratto, non ci è sembrata del tutto a posto nella parte di *Preziosilla*, più adatta a un mezzo-soprano, che non sempre è sostituibile da un contratto.

L'edizione del wagneriano *Sigfrido* realizzata dal Teatro di Stoccarda e presentata quest'anno sulle nostre scene non è certo paragonabile a quella offerta alcuni anni addietro dal complesso di Bayreuth. A parte il particolare timbro che all'esecuzione viene dal lungo, laborioso e paziente lavoro d'insieme solo possibile nei Teatri Stabili così come sono articolati nei paesi tedeschi — o già tedeschi, — l'edizione di Stoccarda, che pur si giova di un complesso di cantanti quasi tutti di primo o primissimo piano, mostra, il suo sensibile limite nella interpretazione scenica e nella direzione musicale, dovuta al maestro Ferdinand Leitner. Precisa e puntuale, quest'ultima, ma come esaurita in queste non peregrine qualità (e non riferiremo quegli aggettivi, in particolare, alla parte orchestrale). Della interpretazione scenica non discuteremo qui i criteri (comunque discutibilissimi): constateremo solo la attuazione, ben modesta (specie nel settore delle luci) rispetto a quella di Bayreuth, recante la stessa firma di Wieland Wagner (insieme a quella del fratello).

Concerti

Nella grandinata di concerti che in questo periodo centrale si abbatte sulle nostre provatissime orecchie

(lungi dal lamentarcene, semplicemente constatamo!), isoleremo, a titolo di campionario, uno da camera (dell'Accademia) e uno sinfonico (della Scarlatti-RTV). Nove, come le Muse, sono le fanciulle componenti il Gruppo Madrigalesco Femminile G. B. Martini diretto da Adone Zecchi. Sensibilissime e disciplinate, queste fanciulle pendono dal gesto estremamente sobrio, e tuttavia preciso e incisivo, del loro Direttore, Adone Zecchi, uno dei nostri musicisti più preparati e più colti, è uno specialista nel campo, assai rigoglioso ma stranamente semideserto, della polifonia classica vocale. In un programma spazioso dai trecentisti sino ai contemporanei Vlad, Kodaly, Masetti, Poulenc e Bartók, attraverso le *Canzonette* e le *Villanelle* di Orazio Vecchi e i *Canoni* burleschi di quell'erudito di genio e artista sensibilissimo che fu il Padre Martini, il maestro Zecchi testimoniò ad *abundantiam* della propria illuminata cultura e della specifica attitudine e preparazione alla difficile arte di condurre un coro a cappella.

Nel concerto della Scarlatti Mario Rossi, docilmente secondato da una delle orchestre più rigogliose e più sensibili di cui oggi sia dato disporre, fece conoscere ai napoletani due "novità": la *Fantasia su tema amaro* di Franco Margola e il *Concerto per violino e orchestra* di Frank Martin (solista autorevolmente provveduto Arrigo Pelliccia). Sarà davvero amaro il tema assunto da Margola per la sua *Fantasia*? Ahimè, non abbiamo i mezzi per condurre tale indagine (della quale non c'importa nulla...): qui c'interessa registrare la forbitezza della scrittura e la discreta varietà d'accenti di una pagina, dettata con onestà e chiarezza. Nel *Concerto* di Martin abbiamo ammirato la lucentezza della scrittura solistica e orchestrale e la giustezza della membratura di un organismo, le cui articolazioni risultano perfettamente lubrificate:

non abbiamo avvertito (e sarà un nostro limite) una emozione. L'esecuzione, anche quella orchestrale, è stata degna dell'importanza dell'avvenimento.

GIACOMO SAPONARO

Firenze

La stagione sinfonica invernale

Appena l'orchestra del Maggio musicale fiorentino è ritornata dalla sua tournée nell'America, sono iniziati i concerti sinfonici, non al teatro Comunale, nel quale sono già intrapresi i lavori di riparazione e di trasformazione, ma nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio. Il sontuoso ambiente artistico, la posizione centrale sono stati elementi favorevoli all'affollamento degli appassionati di musica che, dopo la sosta autunnale desideravano ascoltare dei buoni concerti sinfonici.

Il Maestro Lorin Maazel ha richiamato un pubblico straordinario nei suoi tre primi concerti, uno dei quali tutto dedicato a Beethoven, ed uno con la partecipazione della pianista Marta Argerich, primo premio Busoni. Ennio Porrino ha dedicato quasi metà del suo concerto a musiche di Sibelius, e l'altra metà a composizioni proprie (*Visione di Ezechiele* e *Nuraghi*). Seguirono i direttori Lovro Maticic, Efrem Kurtz con la partecipazione della flautista Elaine Shaffer, che ha interpretato elegantemente il *Concerto in sol maggiore* di Mozart, hanno avuto la loro parte di vivo successo. Un interesse particolare ha suscitato il concerto diretto dal giovane e bravo Bruno Bartoletti che ha offerto in prima esecuzione a Firenze il 3° *Concerto* di Bartók per pianoforte e orchestra, dove il pianista Pietro Scarpini ha sfiorato per brillantezza di tocco e per magi-

strale padronanza tecnica; inoltre nello stesso concerto la *Sinfonia di Salmi* di Stravinski ha messo in valore la bravura del Bartoletti e la sicurezza del coro del Maggio Musicale diretto da Andrea Morosini. Nel concerto diretto da Carlo Maria Giulini, ha ottenuto uno schietto e brillante successo il *Pezzo concertante* per due violini e viola obbligati di Ghedini in cui si sono distinti i violinisti Antonio Abussi e Carolina Francalanci e la viola Marcello Formentini. Lo stesso direttore Giulini in un secondo concerto ha offerto una calda e chiara esecuzione della 4° *Sinfonia* di Dvorak. Poi Jonel Perlea ha ripreso, con efficacia e con felici risultati, il *Concerto per orchestra* del giovane compositore Bruno Bartolozzi; e in un secondo nuovo concerto ha portato al successo in prima esecuzione, il *Concertino* per oboe e orchestra di Arrigo Pedrollo (solista Federico De Sanctis).

Ancora il maestro George Georgescu ha svolto due concerti, rivelandosi direttore di larga esperienza; in uno ha avuto la partecipazione di un giovane pianista, anch'esso rumeno Valentin Gheorghin, che, con una smagliante bravura ha interpretato la *Rapsodia* su un tema di Paganini di Rachmaninov. Una prima esecuzione che ha interessato è stata quella offerta dal direttore Fabien Sevitzky che ha presentato il *Concerto per violino* di Mario Peragallo che ebbe il premio al Congresso internazionale della cultura a Roma del 1954; solista impeccabile per bel suono e sicurezza è stato Sandro Materassi. Ennio Gerelli si è presentato per la prima volta a Firenze imponendosi per viva sensibilità e padronanza di comando; ha avuto la partecipazione del pianista Ivan Moravec, che, con corretto stile e varietà dinamica, ha eseguito le *Variazioni sinfoniche* di Franck. Gerelli ha condotto al successo anche un *Notturmo* e uno *Scherzo* di Piero Giorgi ele-

gante di fattura e di significato poetico evidente. Questo ciclo di concerti si è chiuso con la presenza di un giovane direttore, già noto come direttore di teatro di Bayreuth, Wolfgang Savallisch, che oltre alla *Sinfonia «Parigina»* di Mozart e all'*Eroica* di Beethoven ha interpretato anche il *Concerto in rondò* per pianoforte e orchestra di Valentino Bucchi che per la sua scintillante chiarezza ed eleganza, aveva riportato un cordiale successo all'ultimo Festival di Venezia. Ancora Bruno Maderna con la partecipazione del pianista Nikita Magaloff (che aveva offerto una perfetta esecuzione del *Concerto in do maggiore K. 467* di Mozart), ha ottenuto il suo meritato successo con la *Quarta* di Schumann e con un *Concerto breve* di Fellegara in prima esecuzione.

L'attività dell'Aidem

Sui concerti di altre associazioni, quali quella degli Amici della Musica, dell'Agimus, del Lyceum daremo resoconto quando il ciclo sarà conseguito. Intanto diamo notizia che la Associazione dell'Aidem, la quale tiene di solito, i suoi concerti in estate nel cortile di Palazzo Pitti, ha costituito una Orchestra da camera di Palazzo Pitti, la quale sotto la direzione di Angelo Ephrikian, ha compiuto una riuscitissima tournée nelle città dell'alta Italia e dell'Italia centrale là dove specialmente non sono frequenti le esecuzioni sinfoniche. Così l'Aidem attua in pieno il suo fondamentale programma, che è quello di contribuire efficacemente alla diffusione dell'educazione musicale. Sono state toccate le città di Arezzo, Livorno, Vicenza, Udine, Gorizia e altre. Ora continuano alcuni concerti nella Sala Bianca - dopo di che si inizierà una seconda tournée in altre città di provincia. Ritourneremo su questa Associazione che con mezzi limita-

tissimi ottiene risultati di grande valore artistico ed educativo.

ADELMO DAMERINI

Trieste

La stagione al Verdi si è conclusa con due buoni allestimenti del *Boris Godunov* di Mussorgski (1 febbraio; direttore Kraus, regia Frigerio, interpreti Arié, Scarlini, Pudis, Annaloro, Dominguez, Massaria), e del *Mefistofele* (direttore La Rosa Parodi, regista Frigerio, interpreti Mongelli, Poggi, Scotto, Serafini, Ronchini).

Un primo esperimento di opere liriche da camera si è avuto al Teatro Nuovo, con tre recite (21-22-23 marzo) dei Comedianti in Musica diretti da Giulio Paternieri, che hanno rappresentato *Il Maestro* di cappella di Cimarosa, *Bastiano e Bastiana* di Mozart, e *Piccola Arlecchinata* di Salieri, con esito artisticamente felicissimo (direttore Massaron, interpreti Borgonovo, Blaffard, Galli, Vanni) grazie soprattutto alla regia sciolta e moderna di Giulio Paternieri.

In campo sinfonico, ricca e attraente la serie dei concerti popolari all'Aditorium. Un dato confortante: l'inclusione in ogni programma di musica contemporanea, a parte un concerto wagneriano con Heinrich Bender e l'illustre soprano bayreuthiana Astrid Varnay (2 aprile). Nel concerto di Giorgio Cambissa (26 febbraio) abbiamo ascoltato la *Suite inglese* da Henry Purcell di Rito Selvaggi, ragguardevole nella sua trattazione scaltrita e densa, in prima esecuzione italiana, e il *Concerto per orchestra* dello stesso Cambissa, composizione vincitrice del 3° premio al Concorso internazionale di Bruxelles, e recentemente presentata in quella città sotto la direzione di Franz André. Il *Concerto* di Cambissa, scritto in un linguaggio chiaro e affabile, ha rivela-

to ancora una volta la singolare capacità del maestro triestino di esprimersi in via diretta, senza sovrastrutture intellettualistiche, e di soddisfare sia i competenti che il medio pubblico. Al che va aggiunta la ferrata, capillare conoscenza delle possibilità degli strumenti, che gli permette di raggiungere effetti singolari con mezzi apparentemente semplici. Nella serata diretta da Gabor Oetvoes, un giovane maestro ungherese (5 marzo), è stato presentato un *Adagio e allegro per archi* di Giorgio Amendola, non privo di pregi costruttivi e animato da una fresca invenzione. Aldo Priano (12 marzo) ha diretto la 6ª Sinfonia («degli archi») di Gianfrancesco Malipiero, sicuramente una delle pagine più sincere e commosse del maestro veneziano. Ennio Gerelli (19 marzo) con la collaborazione di Carlo Pestalozza, ha eseguito il *Concerto per pianoforte e strumenti a fiato* di Igor Stravinski, che ha vivamente impressionato per la violenza implacabile dei ritmi e la nettezza dei piani sonori. Mario Bugamelli (26 marzo) ha presentato in prima esecuzione assoluta la propria 3ª Sinfonia, massiccio lavoro, in tre sviluppati tempi, dove abbiamo ammirato soprattutto il prestigioso gioco dei timbri, abituale del resto nella coloritissima tavolozza del maestro triestino nato in Russia nel 1905, e autore di molta musica sinfonica e da camera. Di Bugamelli ricorderemo pure le riuscite musicali di scena per lo *Jedermann* di Hugo von Hoffmanstahl nella recente edizione del Teatro stabile di Trieste, ripresa pure (4 aprile) dalla Televisione. Bugamelli ha pure diretto *Stenka Razin* di Glazunov, e il *Concerto per pianoforte* di Gershwin, solista Claudio Gherbitz. Intanto è cominciata la stagione sinfonica principale al Verdi con un concerto polifonico del Bach-Chor di Monaco, diretto da Karl Richter (28 marzo), allineante, accanto a brani classici, l'interessante affresco co-

rale Gesù e i mercanti di Zoltan Kodaly, e *Quattro canti spirituali* di Max Reger. Il successivo concerto (9 aprile) diretto da Carlo Felice Cillario, comprendeva *La guida del giovane all'orchestra* di Benjamin Britten, che in forma di variazioni su tema di Purcell, spiega ai giovani — avvalendosi di un recitante — la composizione dell'orchestra.

Alla Società dei Concerti: il Duo violino e pianoforte Ferras-Barbizet; il cantante Gerard Souzay con una serie di liriche di Poulenc, Faure, e le *Tre melodie ebraiche* di Ravel; i Musici; il Trio di Bolzano; la violinista Johanna Martzy con la robusta e trasparente *Sonata 1939* di Hindemith; il duo Mainardi-Zecchi; il Quartetto Végh; il pianista Robert Casadesus.

Al C.U.M.: il pianista Piero Scarpini, con *L'arte della fuga* di Bach; il pianista Fabio Peressoni, con la 7ª *Sonata* di Prokofiev; il cornista Ceccarossi. Notevole pure l'attività della locale sezione dell'Agimus, diretta da Gabriele Bianchi, con concerti e conferenze, tra cui una serata offerta dagli insegnanti del Conservatorio, tutti emeriti concertisti. Ricorderemo la magistrale esecuzione dei *Duetti per due violini* di Bela Bartók eseguiti da Gianni Pavovich e Renato Zanetovich, e quella della *Serenata per clarinetto, fagotto, tromba, violino e violoncello* di Alfredo Casella, e dell'*Introduzione ed Allegro* per arpa, archi, flauto e clarinetto di Ravel. Ottima arpista Maria Felice Bottino.

All'Università Popolare meritevole di segnalazione un ciclo di sei concerti con tutti i 17 *Quartetti* di Beethoven eseguiti dal Quartetto di Trieste (Simeone, Vattimo, Luzzatto e Sigon). Al Seminario, in un concerto vocale e organistico con l'organista Lilian Capponi, abbiamo ascoltato notevoli lavori del giovane sacerdote don Giuseppe Radole, che sa efficacemente uscire dal convenzionale nelle sue elaborate musiche.

Tra le conferenze, ricorderemo quelle di Eugenio Chiarini su Dante e la musica, di Mariano Stabile sul *Falstaff*, di Gillo Dorfles sulla musica elettronica, di Sir Ashley Clarke su *L'umorismo in musica*, di Virgilio Mortari sull'*Inattualità dell'atteggiamento antiromantico*, di Gino Magnani su *I taccuini di conversione di Beethoven*, di Alfredo Parente su *L'astrattismo e la musica*.

GIULIO VIOZZI

Genova

La stagione lirica

Un'eccellente edizione di Luisa Miller, diretta da Franco Capuana, ha aperto la sera del 25 febbraio la stagione lirica al Carlo Felice. Erano novant'anni esatti (dal 1868) che l'opera non appariva sulle scene genovesi: trascuranza ingiusta verso uno spartito che conserva tanta vitalità e un aspetto particolare nell'ampio quadro della produzione verdiana. Nel gennaio del 1849 il pubblico dell'Argentina, sciarpe e coccarde tricolori, acclamava il coro della *Battaglia di Legnano*. Ma due mesi dopo a Novara le speranze d'Italia precipitavano, il grande dramma della liberazione pareva tragicamente finito, gli italiani scoraggiati vedevano le loro città in rovina, i campi devastati, le prigioni rigurgitanti, aperte le vie dell'esilio, risorti i patiboli. In quel clima di tristezza umiliata, ritiratosi il compositore nella quiete di Santa Agata, nasceva *Luisa Miller*. È l'opera della meditazione e del dolore, anche se la sua tematica è ancora quella della ribellione all'ingiustizia.

Capuana, che è un maestro avveduto, ha tenuto conto del periodare romantico che ha punti di contatto sia col precedente *Ernani*, sia con i successivi *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*. Egli ha rispettato questi

dati obiettivi nell'accordare l'esecuzione al diapason dell'espressività fonda, dell'accento accorato, delle improvvise esplosioni di dolore. La stessa cura ha posto nel lavorare pazientemente il quadro degli interpreti vocali. La Miller è un'opera di rara esecuzione e per quasi tutti i cantanti si è trattato praticamente di esordio. Tanto più che quest'anno la Sovrintendenza ha preso la saggia decisione di accordare credito ai giovani. Pochi, infatti, fra gli interpreti della Miller, superavano i trent'anni. A compensare le risorse del mestiere (che troppo sovente mostrano la corda) abbiamo avuto una serie di voci freschissime, un grande impegno singolo e collettivo, un ossequio rigoroso al testo, una docilità, nei confronti del concertatore, che ha dato ottimi risultati. Il soprano Mariella Angioletti, il tenore Pier Miranda Ferraro, il baritono Umberto Borghi hanno impersonato rispettivamente Luisa, Rodolfo e il vecchio Miller, affiancati dal mezzo soprano Lucia Danielli e dai bassi Giovanni Foiani e Paolo Washington. La regia era di Hans Zimmermann, il quale si è valso di nuove scene da lui stesso suggerite, non tutte nello spirito schilleriano, ma funzionali agli effetti dei cambiamenti di quadro.

Per il secondo spettacolo, il *Don Pasquale*, concertazione di Umberto Cattini, regia di Franco Zeffirelli, c'è da recriminare soltanto una cosa: che una produzione di questo livello, anziché rimanere in vita almeno un anno, girando per tutti i teatri della penisola, si esaurisca nelle solite tre rappresentazioni. Il che offre la misura della disorganizzazione che vige nel campo lirico nazionale e della solita e non mai abbastanza deprecata politica degli sperperi. Un quartetto vocale d'eccezione (il soprano Eugenia Ratti, il basso Carlo Badioli, il baritono Sesto Bruscantini e il tenore Nicola Monti) ha fatto del capolavoro donizettiano un piccolo gioiello di recitazione su un

tessuto musicale irreprensibile. Cattini ha guidato l'orchestra con fluida eleganza, con umore sensibile e leggero. Zeffirelli ha giocato sul contrasto, sottolineando le scene di squillante ironia, come quella delle false nozze, con illuminazioni attenuate. È una regia che va osservata nel dettaglio, così animata e intelligente risulta pur nell'assoluto rispetto per le esigenze insopprimibili dei cantanti. Di spiccante bellezza figurativa i bozzetti di Renzo Mongiardino. Lo spettacolo ha avuto un esito eccezionale ed ha chiuso con un esaurito la troppo breve serie di repliche. Dopo di che liquidazione generale e ognuno per i fatti suoi. Domandiamo alla Direzione generale dello spettacolo se c'è un minimo di logica in questa politica teatrale. E se il sistema di «rotazione degli spettacoli» è proprio tanto difficile da applicare in una nazione dove il teatro lirico attinge alla cassa comune.

Alexander Krannhals ha diretto una apprezzabile edizione del *Vascello fantasma* cantata nel testo originale tedesco, anche dal soprano Sofia Bandin che è argentina e dal tenore Enzo Guagni che è italiano. Tomislav Neralic ha impersonato l'Olandese volante con grande forza drammatica, la Bandin ha sostenuto con bella intensità romantica la parte di Senta, il basso Hans Hofmann ha retto con giocata sicurezza il ruolo del navigatore norvegese mentre il tenore Ernst Kozub è stato un Erik di solido impianto e di nitido stile. La regia, di giusto scavo drammatico, era di Frank De Quell.

Il quarto spettacolo era composto da tre opere in un atto, le prime due nuove per Genova: *La Guerra* di Renzo Rossellini, *Una favola di Andersen* di Antonio Veretti e *Il Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf Ferrari. *La Guerra*, a due anni di distanza dalla prima del San Carlo (5 febbraio 1956) ha rinnovato il successo napoletano e quelli successivi di Trieste, Roma, Palermo, Bo-

logna, e Barcellona, per la spietata verità del tema (un risentito inesorabile processo alla violenza) e per la vena musicale seguita con vigile sincerità e educata a un diretto controllo drammatico. Sono stati efficacissimi interpreti dell'atto unico Magda Olivero (che fu un'insuperata «madre» a Napoli), Mariella Angioletti, Nicola Tagger, Plinio Clabassi, Vico Polotto, e Sandro Bobbio per la parte recitata. Secondo quadro del trittico era l'opera-balletto che Veretti scrisse nel 1934 per il Festival di Venezia. Giuliana Tavolaccini ha prestato una voce di ottimo colore alla parte della madre, mentre la piccola fiammiferia è stata impersonata con deliziosa freschezza dalla piccola Fiammetta Benedetto. Regia di Antonello Madau Diaz, coreografie di Faraboni. Il soprano Mariella Adani e il baritone Gino Orlandini sono stati i vivaci interpreti dell'opera di Wolf Ferrari che è stata diretta, come le due precedenti, dal maestro Bruno Rigacci.

Il motivo di interesse numero uno per il *Boris Godunov*, allestito con una certa larghezza di mezzi come quinto spettacolo carlofeliciano, era costituito dalla partecipazione di un basso assolutamente nuovo per le scene italiane: Miroslav Cangalovic.

Il trentasettenne cantante jugoslavo è un interprete di classe che ricorda, per potenza di voce, prestantza fisica e scavo del personaggio, altri famosi Boris del passato. Il timbro scuro, l'accentuazione netta, l'appoggio del suono negli acuti, l'emissione coperta in quelli gravi, la cantabilità tranquilla, tutta sul fiato, la uguaglianza dei movimenti, indicano la solidità tecnica. L'incisione del fraseggio e il rigore musicale sono frutto invece della maturità, svelano un gusto formato, la partecipazione intensa, lo studio del personaggio. È ammirevole il modo con cui Cangalovic rende la figura dello zar usurpatore, con una mimica pertinente, con suoni mai sguaiati,

con recitativi di rara potenza che si inseriscono con immediata vibrazione di nota nel contorno tematico. Franco Capuana ha «costruito» l'esecuzione di Mussorgski con muscoloso equilibrio, aprendo qualche taglio (la bellissima scena del pappagallo, per esempio) e accontentando il suo gusto revisionistico con la realizzazione di non poche indicazioni della partitura originale. Un cast di prima scelta ha fatto corona al protagonista, con risultati positivi: Mirto Picchi, Plinio Clabassi, Sergio Tedesco, Marco Stefanoni, Oralia Dominguez, Vittoria Palombini, Lucia Danielli, Giuliana Tavolaccini, Gabriella Carturan. Sicura, animata, ma meno personale del solito la regia di Zeffirelli che ha dovuto soccorrere con inquadrature di maniera le scene di Benois, di linea tradizionale e piuttosto modesta. La sera del 5 aprile è andata in scena *La Sonnambula* diretta da Alceo Galliera e interpretata, nella parte di Amina, da Renata Scotto. Galliera è musicista provveduto che porta nella lirica il gusto e il rigore cameristico. Da un lato l'esecuzione ne guadagna, per la nitidezza dei disegni orchestrali, la misura dell'accento e l'abolizione di certe libertà che sono i sedimenti, non sempre gradevoli, della tradizione. Ma c'è il rovescio della medaglia, ossia la poca dimestichezza a un genere che richiede, soprattutto per le voci, un margine di assecondamento, un istinto ritmico più libero, un'esperienza preziosa alla delicata economia del palcoscenico. La savonese Renata Scotto, che non aveva cantato per i genovesi, ha raccolto un successo fervidissimo, degno delle sue qualità coltivate, del suo splendido talento e di una voce di rara bellezza. Hanno validamente concorso all'esito positivo dello spettacolo il tenore Monti, il basso Vinco, Giuliana Tavolaccini, Vittoria Palombini, Polotto e Botteghelli.

Con la stagione lirica in corso, quella concertistica ha marcato il pas-

so anche perché la Giovine Orchestra che è il più antico e importante sodalizio genovese, subisce ingiustamente, tutti gli anni, la malinconica situazione della mancanza di un auditorium. Parleremo in una prossima corrispondenza di questo gravissimo problema che paralizza una attività fondamentale come quella della musica da camera e l'esilio in sale di pessima acustica o in teatri che la pongono in sottordine alla normale programmazione. È tuttavia doveroso citare il successo di un'intelligente iniziativa del Centro Universitario Musicale: la Rassegna dei Giovani Pianisti. Efficace strumento di segnalazione, seguita da un pubblico foltissimo e intelligente di studenti dell'Ateneo genovese, la Rassegna ha presentato nell'ordine Alda Bellasich, Remo Remoli, Chiaralberta Pastorelli e Claudio Gherbitz. Scelte oculute. Esiti rilevanti. Peccato che anche il salone di Villa Cambiaso, sede della facoltà di Ingegneria navale, dove questi concerti si svolgono, abbia un'acustica tutt'altro che ideale.

È morto a Genova il 24 febbraio, all'età di 83 anni, il maestro Rodolfo Conti, ultimo esponente di quella «bohème genovese» che annoverava, oltre mezzo secolo fa, nomi notissimi come quello del poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, dei fratelli Giovanni e Domenico Monleone, di Adelchi Baratono, Edoardo D'Albertis, Alessandro Varaldo. Il Conti aveva avuto giovanissimo il suo quarto d'ora di celebrità rappresentando, a soli 24 anni, nella stagione ufficiale del Carlo Felice il 14 gennaio 1899, un'opera intitolata *Il Giogo*. Tre anni più tardi uguale successo arrideva a un nuovo lavoro, *Wanda*, su libretto di Giovanni Monleone, rappresentato al Lirico di Milano nella primavera del 1902. Passato ad altre attività, il Conti rimase in silenzio per oltre quarant'anni; solo in tarda età si accinse a musicare *Una notte a Cadice*, opera in un atto su libretto di Alessandro

Varaldo: le novità, le arditezze di questa partitura sorprendono in un compositore che era rimasto apparentemente lontano dalla pratica musicale; e sarebbe interessante la esecuzione di questo atto unico, tuttora inedito, che riflette il volto assolutamente nuovo di un artista dell'Ottocento.

CARLO MARCELLO RIETMANN

Palermo

Il *Pirata* di Vincenzo Bellini ha inaugurato la stagione lirica al Teatro Massimo. Il vecchio spartito, che come è noto dette nel 1827 il primo colpo d'ali alla fama del giovanissimo compositore clamorosamente affermandolo alla ribalta della Scala, ha avuto un'impeccabile, traslucida esecuzione affidata al Maestro Franco Capuana (interpreti principali il Picchi, la Ferraris Kelston, il Taddei), un'elegantissima scenografia di Piero Zuffi, e la regia spettacolarmente vivida, ma forse troppo caricata, di Franco Enriquez. Il taglio dell'opera belliniana è macchinoso, lo spettacolo stenta a svilupparsi, tuttavia musicalmente il *Pirata* ha un interesse notevole per la complessità della trattazione armonica, che denota i buoni studi eseguiti dal Bellini con la guida dello Zingarelli. Una pagina resta ancora bella e pura, come le più alte e più famose della musica belliniana: il Quintetto che chiudeva nell'edizione originale il I atto. Qui la melodia espande il suo rigoglioso splendore con perfezione purissima di canto, robustamente innervata ad un trattamento delle varie parti vocali che ricorda e riprende in diversa veste e con diverso spirito la maniera dei Quartetti di Haydn. Di grande interesse, nella serie degli spettacoli ancora in svolgimento, una interessante edizione dell'*Oedipus Rex* di Stravinski e di *L'enfant et les sortilèges* di Ravel (direttore

Jonel Perlea) messi in scena da Aurelio M. Milloss con gusto squisito, ponendo i cantanti in orchestra e facendo agire nell'amabile racconto raveliano danzatori e danzatrici in palcoscenico.

Tullio Serafin ha diretto con magistrale potenza una bella edizione della *Norma* belliniana, stupendamente messa in scena da Franco Zeffirelli (interpreti: la Cerquetti, ancora non perfettamente ristabilita; la Simionato, il Corelli, il Modesti).

La prima delle novità della stagione è stata offerta dal compositore siciliano Angelo Musco, figlio del noto attore, che dopo una interessante esperienza nelle musiche di scena per le rappresentazioni del teatro greco a Siracusa, e di Shakespeare a Genova, ha composto con arte, vivo senso di poesia e sapienza tecnica un suggestivo quadro, insieme a Milloss, ispirato all'antichissimo mito mediterraneo che proprio in Sicilia prese forma e valore di significante leggenda. Sei danze per *Demetra*, offerta coreografica di Musco-Milloss, come la chiamano gli autori, rinuncia alla rappresentazione del mito siciliano per offrirci la sua interpretazione autentica, vera: il mito non la favola, il senso acre della terra e della vicenda delle stagioni e non la sua proiezione nelle immagini abituali della greccità o, peggio, del neoclassicismo. Musicalmente lo spirito del Musco, che ha riscosso un vibrante successo di pubblico, si articola con un impianto ritmico robusto su cui fioriscono spunti di melos popolare o si sviluppano scarnificate serie dodecafoniche. Una delle più belle musiche per balletto ascoltate da noi in questi ultimi anni, codesta, del Musco, che Milloss ha illuminato con gusto, fantasia e veemente espressività.

Nel campo della musica da camera: bei recitals di Wilhelm Kempff, di Gabriel Tacchinau, dei violinisti Ida Händel e Salvatore Accardo e ottimi concerti dell'Orchestra di Berli-

no (musiche di Gluck, Mozart e una interessante trascrizione per violino e oboe del Concerto in do minore scritto da Bach per due clavicembali e orchestra) e della benemerita orchestra Corelli.

URBALDO MIRABELLI

Cagliari

Concerti e opere

Puntualmente, con regolarità cronometrica nonostante le note peripezie dovute all'attuale « crisi », la Istituzione dei Concerti annessa al Conservatorio ha tenuto fede ai propri impegni e intendimenti di non contrarre né di abbassare di tono la propria attività basata su un piano culturale e artistico di alto livello. Semmai si è potuto notare una più accentuata preferenza per le opere contemporanee, particolarmente italiana e una attenta valorizzazione di giovani artisti.

Il pubblico, accorso sempre numeroso, se nei primi tempi è parso un po' disorientato, in seguito ha approvato il concetto informativo della direzione artistica riconoscendo al M° Porrino il merito di tale indirizzo che è valso a presentare un panorama più vasto, anch'esso — per innumerevoli ragioni — degno di essere conosciuto.

Negli otto concerti da camera abbiamo ascoltato il violinista B. Gimpel, il pianista S. Perticaroli (che tra l'altro ha eseguito 4 *Studi da concerto* di Cammarota; *Sonatina canonica* di Dallapiccola; *Sonata* op. 87 n. 7 di Prokofiev); il violoncellista A. Navarra; il Quartetto di Roma; il Trio di Roma (*Trio* di Labroca); il pianista N. Orlof; il Duo Bozzi Lucca-Paoli Padova, canto e clavicembalo (con novità di F. Margola, e inoltre musiche di Ghedini e di Casella); il Quartetto Carmirelli (*Quartetto* op. 19 di Busoni).

Anche nei Concerti sinfonici abbiamo avuto ottimi nomi di direttori

e concertisti: F. Caracciolo, L. Somogy, O. Suitner, O. Nussio, S. Skrowacewski; E. Perrotta, A. Brugnolini, L. Sgrizzi. Da segnalare inoltre la partecipazione di due artisti sardi d'autentico valore: il direttore d'orchestra Dante Ullu e la pianista Anna Paolone Zedda.

Circa i programmi, da notare l'*Arte della fuga* di Bach, presentata dal M° Adriano Lualdi, al quale va anche il merito della accurata e geniale elaborazione orchestrale.

Larga parte è stata riservata alle musiche contemporanee, soprattutto italiane: la 2° Sinfonia di Gargiulo che recentemente ha vinto il Premio Martucci; il 3° Concerto per pianoforte e orchestra di Prokofiev (solista A. Paolone Zedda); il Concerto per pianoforte e orchestra di E. Gubitosi (solista E. Perrotta); *Arlecchino* di Tocchi; le *Variazioni su un tema di Beethoven* di Dessler; il *Concerto classico* per pianoforte e orchestra di Nussio (solista L. Sgrizzi); *Sinfonietta rococò* di Sgrizzi; una *Berceuse* di O. Calbi; la *Piccola Suite* di Lutoslawski e, in prima esecuzione, *Otto Madrigali* per baritono e orchestra di Mario Labroca (solista R. Ballacci); la *Sinfonia per archi* (prima esecuzione in Italia) di Skrowacewski e musiche di Sibelius, a celebrazione dell'Autore di recente scomparso, dirette dal Direttore artistico dell'Istituzione Ennio Porrino, nel concerto di chiusura.

Terminata la Stagione concertistica, si è iniziata quella lirica, con una pregevole edizione della *Turandot*. Lo spettacolo, in celebrazione di Puccini, è stato accolto da un crescente successo e gli artisti tutti sono stati vivamente applauditi: il direttore Emidio Tieri, Carla Martinis (*Turandot*), Anna Moffo (*Liù*), Umberto Borsò (*Calaf*), Ivo Vinco (*Timur*), Mario Borriello, Adelio Zagonara, Gianluigi Colmagro, il regista Enrico Frigerio e il Maestro del coro Vincenzo Giannini. Molto ammirate le scene originali di Camillo Parravicini e i costumi.

Prima del 3° atto, Rodolfo Paoli ha, con nobiltà di parola e commozone, commemorato Puccini.

Il cartellone della Stagione lirica comprende inoltre la *Manon Lescaut*, sempre in celebrazione del 1° centenario della nascita di Puccini, *L'Italiana in Algeri* di Rossini e un trittico moderno italiano, *Il Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Il Malato immaginario* di J. Napoli e *Una domanda di matrimonio* di Chailly.

Piacenza

La stagione lirica

Anche quest'anno ha potuto aver luogo, nonostante le pessimistiche previsioni, la stagione lirica al Teatro Municipale, protrattasi dal 12 gennaio al 1° febbraio. Nel cartellone, dalla fisionomia largamente tradizionale, si allineavano: *Faust* di Gounod (direttore Mario Parenti; interpreti Gianni Poggi, Ivo Vinco, Mario Zanasi, Rina Malatrasi, Anna Maria Rota); la *Traviata* di Verdi (direttore Mario Parenti; interpreti Aureliana Beltrami, Doro Antonioli, Enzo Mascherini); *La Bohème* di Puccini (direttore Nello Santi; interpreti Mirella Fragni, Carmen Piccini, Eugenio Fernandi, Umberto Borghi, Paolo Washington); *Ernani* di Verdi (direttore Ottavio Ziino; interpreti Piermiranda Ferraro, Claudia Parada, Aldo Protti, Paolo Washington); *Raggio di sole* di Renzo Martini e *Pagliacci* di Leoncavallo (direttore Renzo Martini; interpreti Raffaela Ferrari, Nello Romanato, Gastone Limarilli, Carlo Torreggiani, Guido Malfatti, Cesare Masini Sperti). Digressioni mimo-sinfoniche erano costituite da una esibizione del Teatro del Balletto (direttore Angelo Brainovich; danzatori Pieter Van Der Sloot, Fausta Spada, Geneviève Kergrist), e, a chiusura del ciclo di

rappresentazioni, un concerto dell'Orchestra stabile del Teatro Comunale di Bologna, diretta da Massimo Pradella.

Diciamo subito che il livello delle esecuzioni è stato piuttosto scadente, nient'affatto confacente alla dignità di un teatro certo « provinciale », come il Municipale, ma non sprovveduto di una sua gloriosa, secolare tradizione. Non vogliamo discutere o trascurare le prestazioni, talvolta valide fino al colmo dell'eccellenza, di alcuni cantanti come R. Malatrasi, C. Prada, G. Poggi, l'incisivo M. Zanasi, A. Protti, P. Miranda Ferraro, Carlo Torreggiani e dei direttori O. Ziino e M. Parenti; ma nulla ci può impedire di mettere il dito sulla piaga della inefficienza complessiva di spettacoli raffazzonati e approssimativi, allestiti in abbozzo sulla scorta di una frettolosa routine. Solo *Ernani*, a onore del vero, è emerso dal mare magnum della mediocrità, in virtù del buon cast degli esecutori e di un insolito stato di grazia di orchestra e cori, soprattutto sollecitati da un melodramma, di cui ancor oggi si impone e ci sconcerta, il rude e trasfigurante vigore. Per converso, *Bohème*, scelta implicitamente a commemorare l'anniversario pucciniano, è stata la immeritevole vittima, offerta in olocausto alla negligenza degli organizzatori, complice la passiva indulgenza del pubblico. Anche la manifestazione di balletti in complesso ha deluso, soprattutto per la vacuità musicale di un programma, scopertamente logoro e funzionale, nonché, d'altro canto, per la dimessa funzionalità del « contorno » scenico e coreografico.

Raggio di sole, di Renzo Martini, rappresentata sotto la direzione dell'Autore, costituiva la novità, al solito disertata da un pubblico, negato costituzionalmente all'avventura delle « scoperte », e fors'anche reso più diffidente dai precedenti negativi della stagione. A torto, poiché *Raggio di sole* è un lavoro dignitoso

e tutt'altro che compromettente: vive e lascia vivere. All'esile trama bozzettistica, intessuta su un episodio della vita galante della danzatrice Teresa Coralli, detta Raggio di sole, amante non riamata di Rossini, che le preferisce la Colbran, si accompagna, come a un pretesto piuttosto evasivo, una musica garbata, piacevole, decorativa, in cui si riversa, esaurendovisi, la vena del compositore, delicata e non insensibile, ma certo piuttosto sprovveduta del mordente drammatico, e, soprattutto, melodrammatico. Esile la trama: nessuno prende sul serio la disperazione di Teresa all'annuncio della romantica fuga della coppia Rossini-Colbran, che la bella ha modo di consolarsi al più presto; meno di tutti mostra di prenderla sul serio una musica, che pur allinea momenti felici, scritti e strumentati a dovere, con lodevole e diligente calligrafismo, la musica, per intenderci, di un musicista rispettabile, cui non manca, nonostante tutto, un tal quale gusto della invenzione musicale, dai riccheggianti plurimi, ma trascurabili per chi, come noi, si limiti a constatare la realtà effettuale del risultato sul piano dell'arte, affetto da genericità, eppure, a modo suo, piacevole e concludente, soprattutto immune da gravi problemi o da manifestazioni di vanità.

Il concerto sinfonico sortì un esito assai felice e trovò tutti consenzienti sulla necessità di moltiplicare manifestazioni, che, come questa, scuotono la città dall'imminente letargo torpore (parole al vento, naturalmente!). Pubblico soddisfatto della buona prova di Pradella e, poco meno, della rispondenza dell'orchestra.

Nel campo dell'attività concertistica, prosegue l'azione della Associazione Musicale Nicolini, il sodalizio concertistico, costituito dagli allievi dell'omonimo Liceo Musicale, più che mai deciso a votarsi all'apostolato dell'arte musicale fra i giovani. Il calendario delle loro manifesta-

zioni si disciplina, esemplarmente, in trimestri. Già si sono avuti concerti dell'organista Alessandro Esposito, particolarmente riuscito grazie ai meriti insigni di questo nostro valoroso concertista; del pianista Giuseppe Terracciano; del complesso polifonico I Cantori diretto da Alberto Soresina (esemplare il programma, ed esemplare l'esecuzione); dell'eccellente duo Sarti-Poggi (pianoforte-violino); del duo François e Simone Pierrat (pianoforte-violoncello).

FRANCESCO BUSSI

Brescia

La tradizionale stagione lirica di carnevale è stata inaugurata, in serata di gala, da *Tosca*, interpretata da Gabriella Tucci, soprano di notevoli mezzi vocali, Ferruccio Tagliavini e Giampiero Malaspina. Sul podio Nino Verchi, molto applaudito.

Il celebre Grand Ballet du Marquis De Cuevas si è presentato con *Le Lac des cygnes*, di Ciaikovski; l'astratto *Diagrame*, sul 6° Concerto brandeburghese di Bach, ammirato da tutti; *Esmeralda*, di Cesare Pugni, con la sola pretesa di mettere in risalto la tecnica dei ballerini; e infine, *Piège de lumière*, balletto in tre quadri di Philippe Hériat, musica di Michel Damase, sintesi eclettica, ma non priva di alcuni felici risultati armonici. Michel Damase ha diretto una orchestra quanto mai impacciata ed incerta. Terza manifestazione: la *Bohème*, con Anna Moffo, dalla voce bella, Jeda Valtriani, dal timbro piacevole, Saturno Meletti, Plinio Clabassi. Ha diretto con la solita padronanza e bravura Ottavio Ziino. Seguiva la *Sonnambula*, brillantemente interpretata da Gianna d'Angelo: voce limpida e sicurezza scenica; un'impressione più che buona ha destato Danilo Vega; scontata la riconferma di Plinio Clabassi. Apprezzato Danilo Belardinelli, direttore. An-

cora Gabriella Tucci, brava Suor Angelica nell'omonima opera; ha sostenuto egregiamente la parte della zia principessa Paola Mantovani; bene anche Lola Pedretti e Jeda Valtriani. Nella stessa serata sono stati rappresentati i Pagliacci, con Edda Melchiorre, migliore scenicamente che vocalmente, Aldo Bertocci, quasi afono per un'indisposizione e (finalmente!) con uno splendido Aldo Protti, a ragione applauditissimo.

Ultima manifestazione il *Trovatore*. Eccellenti Simona Dall'Argine e la giovane Paola Mantovani che ha riconfermato le sue doti; Umberto Borsò, dagli acuti cari al loggione e l'efficace Enzo Mascherini. Ha diretto con perizia Napoleone Annovazzi.

Terminiamo con due osservazioni: è opportuno un maggior numero di prove per l'orchestra, costretta molto spesso ad improvvisare, o quasi; in secondo luogo, si sente la necessità di rinfrescare il cartellone. Chiedendo un'opera nuova all'anno, non ci pare di pretendere troppo.

FABIO MANENTI

Alla Radio

Della consueta dovizia di trasmissioni liriche l'operismo contemporaneo non ha beneficiato in questo mese che in misura assai ridotta: il motivo di maggiore attrazione è stato offerto dai *Dialoghi delle Carmelitane* di Poulenc presentato dal Teatro dell'Opera di Roma, essendosi in questo settore l'attività di stretta pertinenza della RAI circoscritta ad alcune riprese. Tale è il caso del *Gioco del barone* di Bucchi e delle due partiture di Busoni: *Turandot* e *Arlucchino ovvero Le Finestre*, opportunamente, costituendo esse uno spettacolo logico e omogeneo, accostate in un'unica serata, come volle il compositore in occasione del loro battesimo sulle scene zurighesi. In campo sinfonico i concerti do-

menicali diffusi sul Programma Nazionale non hanno mancato di interessare, e per l'accorta formazione dei programmi, e per i pregi delle musiche proposte.

Mario Rossi, con la collaborazione pianistica di Sergio Perticaroli, ha riprodotto il *Concerto in re bemolle maggiore* di Kachaturian, un lavoro brillante e generosamente sonoro, gradevole nonostante certa apparente facilità di invenzione, piacevolmente virtuosistico nonostante talune concessioni effettistiche. Quindi Dean Dixon, inaugurando la serie dei concerti Agimus, ha presentato una vivace ouverture di Klami intitolata *Nummisutarit* e il breve *Concerto* per oboe e orchestra di Goossens, d'ispirazione fondamentalmente pastorale ed elegiaca.

Dal canto suo, Umberto Cattini, in una manifestazione sinfonica messa in onda per conto di Casa Ricordi, ha offerto un programma assai variato nei caratteri e mutevole nei valori formali. È stata eseguita anzitutto la *Frescobaldiana* di Gianni, opera di indubbio interesse nella elaborata impostazione polifonica, nobile nel contenuto, felicemente alimentato dai plastici suggerimenti tematici del sommo musicista ferrarese. Seguivano un lavoro di serio impegno, il poema sinfonico *Jouffré Rudel* di Renzo Bianchi, e una delicata pagina di Binet, *Musique de mai*, dal contegno espressivo giustificante appieno il titolo; mentre a conclusione del concerto era posta la *Fantasia eroica* per violoncello e orchestra di Orazio Fiume (solista Umberto Egaddi): gagliarda composizione nutrita di significazioni epiche e di abile scrittura violoncellistica.

Due trasmissioni del III Programma sono state ultimamente riservate a musiche di Sandro Fuga e di Cesare Brero. Il primo era rappresentato da lavori appartenenti alla sua produzione meno recente: la *Passacaglia* per orchestra, severa e

nobile nella concezione formale non meno che nell'atmosfera espressiva, e la *Toccata* per pianoforte e orchestra, contraddistinta da una efficace vicenda di temperie sonore; il secondo da una scorrevole e versicolore *Rapsodia* concertante e da una *Cantata* per voce recitante, coro e strumenti di allucinata intonazione e di variolate risultanze artistiche.

Come ogni anno, in coincidenza col periodo pasquale i programmi radiofonici non hanno mancato di diffondere, e con profusione davvero encomiabile (ma è sempre necessario attendere determinate ricorrenze?) pregevolissime composizioni di genere sacro o semplicemente d'ispirazione religiosa.

Tra quelle appartenenti all'arte odierna figuravano l'oratorio *In Hora Calvarii* di Ferrarri Trecate, gli *Stabat Mater* di Persico e di Mortari, inoltre il *Requiem* di Rivier e un lavoro di Honegger, *Pâques à New York* per voce e Quartetto d'archi, composto nel 1920, situato quindi tra i *Cantiques de Pâques* e *Le Roi David*, di cui felicemente anticipa taluni atteggiamenti espressivi.

Si sono conclusi sul III Programma due importanti cicli culturali, dedicati rispettivamente alle Opere di Paul Hindemith e alla Poetica di Alban Berg, a cura l'uno di Guido Turchi, l'altro di Brunello Rondi. L'intero itinerario artistico dei due maestri è stato ripercorso ed illustrato nei suoi punti più salienti attraverso copiose esecuzioni musicali, integrate da un commento sempre preciso ed esauriente.

Quanto al settore cameristico, le periodiche sedute organizzate per i due Sindacati Musicisti hanno fatto conoscere agli ascoltatori del Programma Nazionale composizioni di Arndt, Paccagnini, Calabrese, De Cicco e Frazzi. Altre trasmissioni, questa volta del III Programma, includevano lavori di Webern, Stockhausen, Berg, ancora di Paccagnini,

e inoltre un pregevole *Recitativo e allegro* per violino e pianoforte di Franco Donatoni.

FAUSTO BROUSSARD

Alla Televisione

Encomiabile e senza dubbio legittimo è stato il proposito della TV di proporre ai telespettatori, dopo la scintillante *Italiana in Algeri*, l'altra opera d'impronta turchesca del pesarese, quel *Turco in Italia* che in questi ultimi anni, attraverso fortunati incontri avuti in Italia e all'estero (per il pubblico parigino costituì una vera rivelazione) ha dato prova di inopinata e stupefacente vitalità artistica. Invero la partitura, con la quale il ventiduenne compositore si proponeva di rinnovare il successo ottenuto un anno prima con *L'Italiana in Algeri*, di cui ricalca, sia pure capovolgendole, le situazioni librettistiche, spesseggia di tratti indovinati, sebbene non vi si scorga quella durata di ispirazione che contraddistingue le più alate espressioni del genio rossiniano. Tuttavia la sicura condotta dei pezzi d'assieme e la freschezza di alcune scene rivelano la mano felice del migliore Rossini, di quel Rossini, per intenderci, che non più di due anni dopo detterà l'inimitabile *Barbiere*. Brillantemente diretta da Nino Sanzogno, l'opera si è avvalsa sulla scena dell'apporto di interpreti accorti e qualificati, da Graziella Sciutti, una Fiorilla gustosa e vocalmente esemplare, e da Sesto Bruscantini, sicuro e sunsivo nelle vesti del turco Selim, a Franco Calabrese, piacevolissimo Don Geronio, ad Agostino Lazzari, Scipio Colombo, Renata Mattioli e Florindo Andreolli. Regia sciolta e brillante di Franco Enriquez, che ha retto con intelligenza le redini dello spettacolo, anche vivificato da fantasiose soluzioni coreografiche ideate da Luciana Novaro.

Quanto alle scene, ispirate da una artificiosa atmosfera partenopea, e ai non sempre convincenti costumi, avremmo preferito maggiore realismo, minore stilizzazione: una rico-

struzione ambientale, quindi, possibilmente plausibile e meglio rispondente alla semplicità della vicenda.

F. B.

La vita musicale all'estero

Canada

Mentre il Canada si va sempre più espandendo in tutti i sensi, fa piacere poter constatare che questa espansione avviene anche nel campo musicale. Nell'intento di dare qualche indicazione sull'ampiezza della nostra vita musicale, questa prima lettera sarà dedicata principalmente alla città di Toronto, che può a buon diritto avocare a sé il titolo di centro musicale del Canada.

Ma questo titolo non è certo indiscusso: Montreal, con l'aiuto di Igor Markevic, sta cercando di costituire un'orchestra che possa esser paragonata alla TSO, l'Orchestra Sinfonica di Toronto; e per quanto Montreal non possa offrire in campo operistico una iniziativa analoga, essa produce pur sempre per mezzo della rete radio e televisiva della Canadian Broadcasting Company, la maggior parte di musica operistica.

L'autunno scorso a Ottawa, capitale del Canada, è stata riorganizzata la Filarmonica con un forte nucleo di professionisti stipendiati e posti sotto la guida di Thomas Mayer, un direttore di origine tedesca giuntoci dal Sud America e dal Metropolitan. Il concerto inaugurale ha avuto un enorme successo, nonostante mancasse una sala acusticamente adeguata.

Vancouver è in procinto di attirare l'attenzione del mondo musicale internazionale organizzando il suo primo Festival musicale annuale, che avrà luogo quest'estate. L'istituzione del Festival è qui piuttosto recente, dato che quello di Stratford, il primo che si sia iniziato nel

Canada, risale solo a quattro anni or sono e quello di Montreal ne conta solo tre.

Edmonton e Calgary hanno da offrire meno in campo musicale, ma vantano due dei migliori auditori della nazione. Anche a Winnipeg si cerca di costituire un'orchestra, ad onta della difficoltà di trovare un buon direttore stabile.

Concerti sinfonici

L'estate scorsa Toronto non ha avuto da offrire nessun concerto di gran classe, e il maggior interesse della stagione si è concentrato su Walter Susskind, già da due anni direttore stabile dell'Orchestra sinfonica della città, che nel corso di una stagione presenta circa 80 concerti. Attualmente, dopo due anni di tirocinio, questa orchestra ha raggiunto un'ottima efficienza, benché le ore di prova siano ancora troppo poche data la limitatezza dei sussidi federali e comunali (la maggior parte dei finanziamenti è data dagli incassi e dalle donazioni private).

Bisognerà aggiungere che, se il numero di composizioni contemporanee in questi concerti è stato relativamente esiguo l'esecuzione fu sempre soddisfacente: ottimo esempio è stata la suite orchestrale da Harry Janos di Kodaly, indimenticabile per la chiarezza, l'humor, l'ironia e il colore descrittivo raggiunto dagli esecutori.

I concerti in abbonamento dell'Orchestra sinfonica di Toronto sono eseguiti a due a due ogni quindici giorni per la durata della stagione di 26 settimane, e quasi sempre

ospitano solisti di fama internazionale. Quest'anno tra gli altri abbiamo ascoltato il pianista inglese Denis Matthew il mezzosoprano Jennie Tourel, sincera e appassionata interprete dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler, il pianista Claudio Arrau, non molto a suo agio nel 2° Concerto di Brahms, il violinista Yehudi Menuhin, assai migliorato in questi ultimi anni e Alexander Brailowski, che ha dato un'altissima dimostrazione di stile nel 2° Concerto di Rachmaninov.

Una delle vette dell'intera stagione è stata la prima esecuzione canadese della *Sinfonia della resurrezione* di Mahler. Benchè eseguita dalla TSO, era presentata dalla York Concert Society nella sua stagione, che comprende cinque concerti annuali diretti da Heinz Unger, un tedesco trapiantato a Toronto. Unger, entusiasta discepolo di Mahler, ha dato di questa opera massiccia una interpretazione drammatica e intensa.

Meno notevole è stata la prova che questo stesso direttore ha dato in uno dei concerti della stagione della TSO, che includeva la prima esecuzione nel Nord America della *Phantastic apparitions of a Theme by Hector Berlioz*, un lavoro lungo e pesante di Walter Braunfels. Anche il compositore brasiliano Heitor Villa-Lobos ha diretto un concerto dell'Orchestra sinfonica di Toronto, con un programma memorabile, comprendente tre sue opere che ben raramente si riesce ad ascoltare: la *Suite n. 2* dal *Descobrimiento do Brasil*, le *Bachianas Brasileiras n. 2* e i *Choros n. 6*.

Charles Munch, che ha diretto un concerto con l'Orchestra Sinfonica di Boston, ci ha delusi perchè ha messo l'accento più sul virtuosismo orchestrale che sull'interpretazione: solo *Jeu de cartes* di Stravinski ci ha convinto sotto tutti gli aspetti. Il concerto dell'Orchestra sinfonica di Detroit, diretta da Paul Paray, ci è parso assai migliore, benchè a vol-

te l'interpretazione dei pezzi eseguiti non fosse del tutto ortodossa.

Opere liriche

Come si vede, la presenza italiana nel campo sinfonico è pressochè inesistente: ben diversamente stanno le cose nel campo dell'opera e della musica da camera.

Delle tre opere rappresentate pubblicamente nell'ultima stagione dall'Opera Festival Company di Toronto, quella che ha avuto maggior successo è stata la *Tosca*. La prossima stagione la stessa compagnia presenterà *Bohème*, *Un Ballo in maschera* e *I Racconti di Hoffmann*: la maggior parte dei cantanti sarà canadese, ma per l'opera di Verdi sarà invitato il tenore Giuseppe Campora, italiano.

L'altro avvenimento annuale nel campo dell'opera a Toronto è stata la settimana di opere rappresentate dalla compagnia del Metropolitan di New York. Quattro delle sei opere eseguite la scorsa primavera sono state italiane: *Traviata*, *Trovatore*, *Tosca* e *Bohème*. Nella *Traviata* e nella *Tosca* la grande attrazione è stata costituita dalla Tebaldi.

La prossima tournée del Metropolitan presenterà ancora tre opere italiane: *Butterfly*, *Aida* e *Barbiere di Siviglia*. Si aggiunga che due cantanti italiani si esibiranno in quell'occasione per la prima volta a Toronto: Antonietta Stella e Mario del Monaco.

Per commemorare l'anniversario pucciniano la Canadian Broadcasting Corporation ha già messo in programma per televisione la sua edizione della *Tosca*, con Ilona Kombrink e G. Campora. È stata una delle più riuscite trasmissioni televisive, e Campora ha raggiunto la massima chiarezza cantando nella traduzione inglese. Si stanno attualmente facendo altri progetti radiofonici per l'esecuzione di *Turandot*.

Musica da camera

Nella stagione 1956-1957 avevamo ascoltato il Quartetto italiano; quest'anno ha fatto la sua prima comparsa a Toronto il Quartetto di Roma, che ha eseguito tra l'altro una interessante *Sonata drammatica* di Porrino. Il complesso si è trovato perfettamente a suo agio anche nelle opere di Beethoven e di Brahms.

Quest'anno abbiamo anche avuta una lampante dimostrazione della crescente popolarità dei Virtuosi di Roma, che hanno tenuto un concerto di musica italiana del '600-700 davanti a un pubblico di 2000 persone, raggiungendo una grande varietà di sfumature espressive senza venir meno alla fedeltà artistica. La perfezione delle esecuzioni dei Virtuosi può essere dimostrata dal fatto che essi hanno avuto un concorso di pubblico due volte superiore a quello che avevano avuto i solisti di Zagabria, un'altra superba orchestra da camera, più varia nella scelta dei programmi e non meno abile nell'eseguirli.

È stata questa veramente la stagione delle novità. Tra gli esecutori che per la prima volta venivano a Toronto abbiamo avuto il Quartetto Barylli, che ha dato una magistrale esecuzione del *Quartetto* in la minore di Schubert e di quello in si bemolle op. 130 di Beethoven. Il Quartetto Amadeus, pure per la prima volta a Toronto, ha tenuto tre concerti, a cui hanno nuociuto diverse lacune stilistiche, meno che nei pezzi moderni di Seiber, Bartók e Britten. In questo senso il Quartetto Amadeus è stato pari al Juilliard, che per la qualità del suono e lo stile è assai adatto ai contemporanei.

I concerti solistici sono stati numerosi in tutta la stagione. Degni di nota quello del baritono Leonard Warren, uno dei più grandi baritoni d'opera contemporanei, di Leontyne Price, una soprano negra di arte consumata; del pianista canadese Glenn Gould, che ha attirato 3000 persone con un concerto che aveva in programma le *Variazioni Goldberg* di Bach; delle soprano Elisabeth Schwarzkopf e Mado Robin, quest'ultima più notevole per il virtuosismo canoro che per la musicalità; di Leonid Kogan, uno dei più grandi violinisti odierni; di Emil Gilels, un pianista dalla tecnica superlativa ma poco ortodosso stilisticamente e del mezzosoprano Christa Ludwig, una cantante da camera a cui ben poche altre possono tener testa oggi.

Un altro arricchimento della vita musicale è stata la fondazione della Bach Society di Toronto, che si prefigge lo scopo di presentare *Cantate* bachiane di rara esecuzione. Le esecuzioni di questa società sono ancora insufficienti stilisticamente, ma il concorso del pubblico è sufficiente per giustificarne l'esistenza. Abbiamo fatto un breve giro d'orizzonte delle maggiori attività musicali in Canada, e in questo non abbiamo naturalmente tenuto conto degli aspetti minori, come le attività dei dilettanti e degli studenti, che spesso portano il numero dei concerti settimanali a 12 o 14. E neppure abbiamo parlato dell'Orchestra sinfonica della Radio canadese — formata di eccellenti professionisti di Toronto tra cui molti della TSO — che tiene trasmissioni settimanali con direttori locali e stranieri ed è l'unica ad eseguire musica contemporanea poco nota.

JOHN KRAGLUND

Notizie in breve

Si è concluso a Buenos Aires il concorso per un lavoro sinfonico indetto dalla Ricordi Americana per celebrare il 150° anniversario della G. Ricordi & C. (1808-1958).

La commissione esaminatrice, composta dai Maestri Juan José Castro, Camargo Guarneri e Alberto Ginastera, ha all'unanimità dichiarato vincitrice, tra le 29 composizioni esaminate, la *Sinfonia* presentata sotto lo pseudonimo « Tritono » del M° Julian Bautista, noto compositore spagnolo che risiede in Argentina dal 1940. La consegna del premio, ammontante a 50.000 peso argentini, sarà effettuata prossimamente durante una solenne cerimonia.

* La Commissione esaminatrice del Concorso indetto dalla Ricordi Brasileira per celebrare il 150° anniversario della fondazione della G. Ricordi & C. (M° Francisco Mignone, presidente; M° Armando Belardi, Prof. Rossini Tavares de Lima, dottor Romiglio Giacompoli membri) ha assegnato il premio Ricordi Brasileira alla *Serie nordestina* per pianoforte di Cesar Guerra Peixe. Ha inoltre segnalato il *Trio* per flauto, clarinetto e fagotto e la *Pequeña Sonata* per pianoforte, pure di Guerra Peixe e 2 *Corais mixtos* a cappella di Kilza Setti.

* L'opera *Guerra e pace* di Prokofiev è stata recentemente eseguita per la prima volta a Mosca al Teatro Stanislavski.

* Kirsten Flagstad, la celebre cantante d'opera ora 63enne, è stata nominata direttrice artistica dell'Opera di Oslo.

* Alberto Erede, il noto direttore d'orchestra italiano, è stato nominato sovrintendente teatrale a Düsseldorf e Duisburg.

* La rivista tedesca *Melos* celebra il suo 25° anniversario con una scelta di articoli tratti dalle scorse annate: tra essi scritti di Scherchen, Bekker, Weill, Casella, Bartók, Krennek, Russolo, Strobel e altri autori.

* Il primo premio del concorso internazionale Wienawski, tenutosi a Poznan dall'1 al 31 dicembre u.s., è stato vinto da Rosa Fain (U.R.S.S.) il secondo da Sydney Harth (U.S.A.) e il terzo da Mark Komosarov (U.R.S.S.).

* A Parigi il concorso intitolato a Pablo Casals è stato vinto dall'americano Leslie Parnas; il secondo premio è andato ad Angelika May di Monaco di Baviera.

* Igor Stravinski compone attualmente un oratorio, *Il Pianto di Geremia*, che gli è stato commissionato dalla RAI e che sarà eseguito dai complessi radiofonici in settembre a Venezia in occasione della Biennale.

* Nel mese di marzo è uscito il 100° fascicolo della rivista *La Scala*. Contiene tra l'altro un articolo rievocativo di G. Pecorini Toscanini e la nuova *Scala*, uno di A. Capri su Vivaldi e uno di Vyborny su Paganini a Carlsbad, oltre a numerose corrispondenze dall'estero e dall'interno.

* È stato eseguito per la prima volta a Vienna un concerto pubblico di musica elettronica. Il concerto è stato presentato dal musicolo K. Blaukopf e dal compositore H. Jelinek.

* Le Jeunesses musicales hanno fondato una sezione israeliana a Tel-Aviv. P. Klecki ha diretto il concerto inaugurale davanti a un pubblico di 3000 giovani.

* Il primo congresso musicologico internazionale dedicato a F. Chopin, avrà luogo a Varsavia nel 1960, in occasione del 150° anniversario della nascita.

* B. Britten ha terminato recentemente una nuova opera, intitolata *Noah's flood*.

* A Löwenich presso Colonia è stato istituito un archivio Max Bruch, che contiene autografi del compositore oltre a un migliaio di lettere.

* Il Maestro Rodolfo Del Corona è stato recentemente nominato dalla Direzione Generale dell'E.N.A.L. di Roma Direttore tecnico per la Lirica ed i Concerti in riconoscimento della sua competenza e dei suoi meriti nel campo musicale.

* Il 21 gennaio scorso a soli 44 anni d'età ha perduto la vita in un incidente automobilistico uno dei migliori direttori d'orchestra della generazione di mezzo: Ataulfo Argenta. Nato in Spagna, aveva iniziato la carriera come pianista, vincen-

do numerosi concorsi e ottenendo la nomina di professore al Conservatorio di Kassel in Germania. Nel 1944 iniziò la carriera di direttore d'orchestra dirigendo l'Orchestra da Camera di Madrid e nel 1946 fu nominato direttore stabile dell'Orchestra nazionale di Spagna. La sua carriera fu brillantissima e lo portò nei maggiori centri europei, a capo di tutte le maggiori orchestre. Tenne parecchi concerti in Italia e incise per la casa Decca numerosi dischi di autori spagnoli, di Ciaikovski e di Liszt.

* È morto a Francoforte il 30 novembre 1957 in età 32 anni il musicologo e critico musicale Walther Friedländer.

* Il musicologo D. F. Novack è morto a Darmstadt il 21 gennaio u. s.

Festival e Congressi

* Nei prossimi mesi di ottobre e novembre il Consiglio Internazionale della Musica (CIM) — l'organismo internazionale creato nel 1949 dall'Unesco, con sede a Parigi alla Maison de l'Unesco — organizzerà nella capitale francese due importanti manifestazioni, un Congresso e un Festival, che coincideranno con la VII Assemblea Generale dell'organismo stesso.

Il Congresso, che si svolgerà dal 24 al 30 ottobre sotto gli auspici del Comité National Français de la Musique, tratterà il tema: *L'univers de la musique et ses différentes cultures* e tenderà, come obiettivo principale, a definire taluni problemi fondamentali concernenti i rapporti musicali tra i vari popoli.

Il Festival, dal titolo *La Musique dans le Monde - Semaines Musicales de Paris*, avrà luogo dalla metà di ottobre alla metà di novembre e sarà organizzato dal CIM in collaborazione con i membri della Chambre Syndicale des Organismes de

Concerts de France. Mediante questa manifestazione il CIM si propone di intervenire attivamente in favore dei compositori contemporanei, includendo in ogni concerto, accanto a noti lavori classici, un'opera moderna di indiscussi meriti; di illustrare l'attività di alcuni sodalizi suoi aderenti; e ancora di presentare eminenti musicisti dei paesi orientali.

Nel corso delle *Semaines Musicales de Paris* si produrranno nove orchestre francesi e almeno sei complessi orchestrali di altre nazioni. Altri paesi saranno rappresentati da illustri concertisti, mentre trattative sono in corso per assicurare la partecipazione di illustri artisti e complessi concertistici, non esclusi quelli di Stati orientali.

Tra le principali manifestazioni che arricchiranno le *Semaines* si possono citare il concerto inaugurale dedicato a musiche francesi; un concerto di gala in occasione della Giornata delle Nazioni Unite (24 ottobre) cui coopereranno tra gli altri, Yehudi Menuhin e David Oistrakh; due concerti dedicati a musiche di Stravinski (7 e 14 novembre) e diretti dallo stesso compositore il quale presenterà, per la prima volta in Francia, il suo lavoro più recente, *Threni*; e inoltre due concerti comprendenti musica orientale.

* Il celebre violoncellista Pablo Casals, dalla sua residenza invernale di Santurce a Porto Rico, ha confermato che presiederà il 6° anniversario dell'Accademia Estiva di Musica di Zermatt e che terrà un corso di alta interpretazione delle opere per violoncello e piano di Beethoven, dal 20 agosto al 15 settembre 1958.

Joseph Szigeti, notissimo violinista, ha accettato l'invito di Casals di partecipare con un corso di alta interpretazione di opere per solo violino.

Altri valenti musicisti che terranno corsi di perfezionamento sono il vio-

linista e direttore del Quartetto di archi Sandor Vegh, il pianista Karl Engel ed il maestro di canto ed accompagnatore Hans Willi Häusslein.

Date e programmi di Festival

Aix-en-Provence, 10 luglio - 31 luglio (*Il Flauto magico*, *Don Giovanni*, *Il Barbiere di Siviglia*).

Bayreuth, 23 luglio - 25 agosto (*Lohengrin*, *Il Maestro di cappella*, *Parsifal*, *Tristano e Isotta*, *L'Anello dei Nibelunghi*).

Edimburgo, 24 agosto - 13 settembre. L'Opera di Stato di Stoccarda eseguirà *Il Ratto dal serraglio*, *Euryanthe*, *Tristano e Isotta*, *Capriccio* di R. Strauss. Una compagnia spagnola eseguirà *La Vida breve* e *Il Cappello a tre punte* di Falla.

Firenze, 8 maggio - 31 giugno (*La Donna del lago* di Rossini, *Il Ratto dal serraglio* e *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Turandot* di Puccini, *Job* di Dallapiccola, *Renard* di Stravinski, *Der Dämon* di Hindemith; inoltre concerti vocali e sinfonici e balletti).

Salisburgo, 26 luglio - 31 agosto. La direzione artistica del Festival è affidata a H. Karajan; direttori di orchestra saranno oltre allo stesso Karajan, D. Mitropoulos, B. Paumgartner, W. Sawallisch e G. Szell; saranno eseguite le opere *Vanessa* di S. Barber, *Fidelio*, *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Arabella* di Strauss e *Don Carlos*. Inoltre avranno luogo quattro serate di balletti con la Compagnia del marchese de Cuevas, 9 concerti orchestrali, 4 concerti solistici e 4 vocali, 5 concerti da camera e altrettante *matinées* mozartiane, 6 serenate e 4 concerti di musica sacra.

Strasburgo. Dal 9 al 15 giugno avrà luogo il 32° Festival mondiale della SIMC. La giuria, presieduta da H. Strobel e composta da Fortner, Haba, Martelli, Pettrassi e Seiber, ha prescelto opere di Huber (Svizzera), Kelemen (Jugoslavia), Moroi (Giappone), Schat (Olanda), Shapey (USA), Castiglioni (Italia), Ciry (Francia), Hovland (Norvegia), Lidholm (Svezia), Martinet (Francia), Rautavaara (Finlandia), Sokola (Cecoslovacchia), Zimmermann (Germania), Liebermann (Svizzera), Apostel (Austria), Brun (Israele), Bucci (Italia), Copland (USA), Maxwell Davies (Inghilterra), Exton (Inghilterra), Malawski (Polonia), Matsudaira (Giappone), Stockhausen (Germania) e Weis (Danimarca).

Roma. Dal 28 giugno al 5 luglio la SIMC terrà in collaborazione con la RAI un Festival comprendente un concerto sinfonico-corale diretto da L. Maazel, un concerto sinfonico diretto da B. Maderna e due concerti di musica da camera. Saranno eseguite musiche di Clementi, Dallapiccola, Fellegara, Grossi, Guaccero, Lidholm, Malipiero, Manzoni, Matsudaira, Pannatiero, Porena, Prosperi, Stra-

vinski, Togni, Turchi, Veretti, Vlad e Zafred.

Napoli. Dal 9 al 17 giugno p.v. la RAI terrà a Napoli, in collaborazione con gli Incontri Musicali, una serie di concerti di musica contemporanea, con la partecipazione dell'Orchestra Scarlatti. Il primo concerto sinfonico, diretto da P. Boulez comprenderà musiche di Schönberg, Pousseur, Nilsson e in prima esecuzione, i 5 Canti per baritono e alcuni strumenti di Dallapiccola. Nel secondo concerto da camera saranno eseguite composizioni di Debussy, Stockhausen, Berio, Maderna e Boulez. Il terzo concerto, diretto da Maderna, comprenderà musiche di Webern, Schuller, Hidalgo e una nuova composizione di Nono. Il quarto concerto sarà dedicato alla musica elettronica, con pezzi di Stockhausen, Berio, Ligeti, Pousseur e Maderna. Il quinto concerto da camera comprenderà pezzi di Henze, Donatoni, Brindle, Togni, Clementi, Sifonia, Berg e Schönberg. Il sesto e ultimo concerto, diretto da Caracciolo comprenderà musiche di Webern, Ravel, Stravinski, Bartok e Paccagnini.

Modulazioni

Musica all'esposizione. Proprio nel bel mezzo dell'Esposizione di Bruxelles sorge un ottimo Auditorium contrassegnato, sul portale, da una lettera B; non si tratta di un omaggio a Bach o a Beethoven o a Bellini, ma di un più che giustificato omaggio a Baldovino.

Tuttavia, anche se dedicato a Baldovino, l'Auditorium sembra destinato ad ospitare alcune manifestazioni di carattere musicale di grande rilievo, quali si convengono ad una esposizione universale.

Musica all'esposizione, dunque. Esistono vari precedenti; ma non tutti felici; perchè l'inserimento della musica in una struttura già così sonora e fragorosa come un'esposizione internazionale non è sempre agevole; talora presenta anzi difficoltà di non lieve momento.

L'Esposizione di Bruxelles vuole dimostrare il passo della nostra civiltà nell'anno di grazia 1958; sono passati esattamente ottant'anni da quando una analoga, ma probabilmente più modesta Esposizione universale di Parigi, si riprometteva gli stessi risultati.

Ed anche all'Esposizione Universale del 1878, nel palazzo detto « del Trocadero » fu allestita una grande sala per concerti, destinata ad ospitare tutte le maggiori orchestre e so-

cietà corali delle nazioni espositrici.

Per l'Italia parteciparono alla esposizione le orchestre della Scala di Milano e dell'istituzione dei Concerti Popolari di Torino; particolarmente sulla partecipazione di questa seconda orchestra è possibile riferire qualche cosa, grazie alle notizie trasmesse da Giuseppe Depanis in una sua pubblicazione dedicata appunto ai Concerti Popolari ed in genere all'attività musicale torinese dell'epoca. Giunse dunque al Comitato dei Concerti Popolari l'invito da parte dell'Esposizione di Parigi. Grandi discussioni, a Torino, sul problema del finanziamento del viaggio, sulla formazione dell'orchestra, sulla redazione dei programmi.

Si decise di promuovere una sottoscrizione tra tutti i cittadini e fu pubblicato un avviso: « ...ora, fiorente mercè vostra (l'orchestra), è chiamata a dimostrare anche fuori d'Italia, ai concerti internazionali che stanno per incominciare a Parigi in occasione della grande Esposizione universale, quale illuminato amore, quale gusto squisito per l'arte, quale benevolo patronato per le istituzioni artistiche siavi in questa nostra città. Questa orchestra, da voi compresa e per voi fattasi compatta e numerosa, voi la conoscete: essa porrà quello

studio, quell'impegno e tutto quell'ardore che avete il diritto di aspettarvi da essa; e tornando dal Trocadero sarà orgogliosa di poter dire ai suoi concittadini: Fummo degni di rappresentare Torino ».

Le parole erano belle, ma la cittadinanza rispose in misura limitata; si trattava di comprare azioni da lire venti ciascuna; furono raccolte in tutto duecentoventisette sottoscrizioni che fruttarono poco più di ottomila lire compreso un contributo del Municipio di lire duemila. Contando gli avanzi attivi delle ultime gestioni il Comitato disponeva di lire quindicimila, pochine, in verità, per la trasferta di un centinaio di professori. Intervenero i membri del comitato per ottenere, sulla loro responsabilità, un prestito bancario: tanto per poter tentare l'avventura.

Si intrapresero le prove mentre ancora duravano le polemiche, peraltro garbate, sul programma: si doveva o no eseguire la Ouverture della Jone di Petrella? Il problema era dibattuto perfino sui giornali. Infine partenza. E cominciarono i dolori. A Parigi l'orchestra ricevette un « benvenuto » soltanto dal Figaro; si seppe dopo che quell'articoletto era stato pagato come pubblicità redazionale. Nessuno sembrava preoccuparsi più che tanto della preparazione psicologica e logistica dei concerti. L'ambasciatore italiano, Generale Cialdini, era troppo assorto nella meditazione dei grandi problemi della politica internazionale (sono parole del Depanis) per occuparsi dell'orchestra; il persona-

le d'ambasciata, da parte sua, non sapeva da che parte voltarsi per giovare « a questa banda di suonatori piovuti da Torino a guastar le uova nel paniere di chi sperava godersi in pace l'Esposizione ».

Commissario italiano per l'esposizione era Cesare Correnti « brava persona, benemerito patriota — scrive il Depanis — ma assai indolente », talchè ci era poco da attendersi dal suo aiuto.

Nel pomeriggio del 6 luglio la Orchestra diede il suo primo concerto con un ottimo successo: ma dei cinquemila posti del Trocadero soltanto poco più di mille erano stati venduti. Incasso: lire 3544.

Il secondo concerto, grazie al successo del primo, andò un poco meglio: millequattrocento biglietti venduti ed oltre quattromila lire d'incasso.

La Gazzetta del Popolo, informata telegraficamente scriveva: « Ma tante sono le spese necessarie, che ad onta dell'aumentato concorso di spettatori, l'introito netto risultò magro ed inferiore alle concepite speranze; fu però un trionfo immenso e consolante per l'arte italiana e per la città di Torino ». La cronaca dell'esposizione continuava così: « Il bravo Cavaliere Cirio ebbe un'altra medaglia d'oro per le conserve in aceto e per i funghi ». La pubblicità era stata troppo modesta (per i concerti, non per le conserve in aceto), scarso era il personale, disposti male i botteghini per la vendita dei biglietti, pressochè inesistenti i servizi logistici, tanto che gli stessi membri del Comitato do-

vettero provvedere ad incollare i manifesti ed a trasportare gli strumenti.

Il terzo concerto iniziò sotto buoni auspici; il ministro della Real Casa inviava da Torino un messaggio augurale: «Le Loro Maestà il Re e la Regina (erano in visita a Torino) lieti che la coorte artistica subalpina abbia tenuto alto il decoro della musica italiana alla Esposizione di Parigi, porgono sincere felicitazioni...». Era questo l'aiuto della patria.

Nonostante tutto, il concerto non vide più spettatori dei precedenti; il problema finanziario diveniva ormai drammatico. Al quarto ed ultimo concerto intervenne, finalmente, anche l'ambasciatore, generale Cialdini «forse allo scopo, nota amaramente il Depanis, di accertarsi se era proprio l'ultimo e

se l'orchestra partiva proprio sul serio».

Ma i denari erano quasi finiti. Fu interpellato il Commissariato italiano per l'esposizione perchè interessasse il governo di Roma al problema. La risposta era chiara: non c'erano soldi per provvedere ai bisogni dell'orchestra. «Tuttavia, diceva il Commissario nella sua risposta, ho dichiarato oggi stesso al Ministero di aver disposto accordare un sussidio di mille franchi alla Società Torinese, quale partecipazione governativa alle spese di rimpatrio degli egregi esecutori che hanno riportato un trionfo italiano al Trocadero».

I mille franchi erano stati prelevati dal fondo di rimpatrio per gli indigenti.

PANFILO

Dischi

Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel maggio 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Passione secondo San Matteo. 3 Corali: «Befehl du deine Wege» - «O Haupt voll Blut und Wunden» - «Wenn ich einmal soll scheiden» - Coro finale: «Wir setzen uns mit Tränen nieder». Coro della Cattedrale di S. Edvige di Berlino con la Berliner Philharmoniker dir. da K. Forster.

Voce del Padrone 35 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 192

Suite n. 1 in sol magg., BWV. 1007 - Suite n. 2 in re min., BWV. 1008. Violone. P. Casals.

Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. COLH 16 (riedizione)

Toccatte e Fuga in re min. Virgil Fox organista.

RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1963

BEETHOVEN (van) Ludwig

Concerto in re magg. op. 61. Viol. Campoli e la London Symph. Orch. dir. da J. Krips.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5352 (riedizione)

5ª Sinfonia in do min. op. 67. Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. Kleiber.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5358 (riedizione)

7ª Sinfonia in la magg. op. 92. Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. Kleiber.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5360 (riedizione)

Sonata n. 3 in do magg. op. 2 n. 3. Pian. Fredric Lamond.

Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. WE 28014

Sonata in do min. op. 33 («Patetica») - Sonata in do diesis min. op. 27 n. 2 («Chiaro di luna»). Pian. Gieseking. Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10296

Sonata n. 32 in do magg. op. 111. Pian. Fredric Lamond. Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. WE 28010

BELLINI Vincenzo

La Sonnambula: «Ah! non credea mirarti...» - Norma: «Casta Diva...». T. Dal Monte, s.; con Proff. Orch. Teatro Scala dir. da C. Sabajno e F. Ghione. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3070 (Ricostr. tecnica, 1958)

BRAHMS Johannes Sebastian

Danze ungheresi nn. 1, 4 e 6. Pian. Nikisch. - Capriccio in si min. op. 76 n. 2. (con Schumann, Romanza in fa diesis magg. Pian. von Dohnanyi. - Des Abends da Phantasiestücke op. 12. Pian. Gruenfeld).

Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. WE 28024

4ª Sinfonia in mi min. op. 98. Orch. Fil. Boema dir. da A. Pedrotti. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0082

CHOPIN Federico

Polacche, (dal n. 1 al n. 6). Pian. A. Rubinstein. RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. AIR 0083

CHAIKOVSKI Peter Il'ic

Concerto in re magg. op. 25. Viol. Ricci con la New Symph. Orch. dir. da Sir. M. Sargent.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5373 (riedizione)

Lo Schiaccianoci. Suites nn. 1 e 2. Orch. del Conservatorio di Parigi dir. da A. Fi-stoulari.

Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5371 (riedizione)

Valse - Scherzo op. 34. (con Mozart. Ron-dò in sol magg.). Viol. Oistrakh e pian. Kollegorkaja.

Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. VD 559

DVORAK Anton

5ª Sinfonia in mi min. op. 95 « Dal nuovo Mondo ». Orch. National de la Radiodiff. Française dir. da C. Silvestri. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10203

ENESCU Georges

Rapsodia rumena n. 1 in la magg. op. 11 - Rapsodia rumena n. 2 in re magg. op. 11 (con Ravel. Rapsodie espagnole). Orch. Fil. Boema dir. da C. Silvestri. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0977

FALLA (de) Manuel

Il cappello a tre punte. Balletto completo. Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5357 (riedizione)

HAENDEL Georg Friederich

Reali fuochi d'artificio. Suite. Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. Van Beinum. - Musica sull'acqua. Suite. London Philh. Orch. dir. da E. Van Beinum. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5379 (riedizione)

KHACHATURIAN Aram

Gayaneh. Orch. Fil. Boema dir. da Z. Chabalala. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0034

LEONCAVALLO Ruggero

I Pagliacci: a) « Oh! presto... » - b) « Pagliaccio, mio marito... » - c) « Coraggio!... » - « No, pagliaccio non son... ». Di Stefano, t.; Meneghini Calias, s.; Gobbi, br.; Panerai, br.; Monti, t. e Orch. e Coro del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin. Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 172

I Pagliacci: « Qual fiamma avea nel guardo... » - « Stridono lassù » - « Vesti la

giubba » - « Un tal gioco » - « No, pagliaccio non son ». Del Monaco, t.; Petrella, s. e Orch. e Coro dell'Accademia di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 510

MASCAGNI Pietro

Cavalleria rusticana: « Siciliana - Inno di Pasqua - Ah, il Signore vi manda - Viva il vino spumeggiante ». Del Monaco, t.; Nicolai, ms.; Protti, br. con Coro e Orch. sinf. dir. da F. Ghione. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 509

MONTEVERDI Claudio

Combattimento di Tancredi e Clorinda (traser. V. Mortari). 1ª facciata. Zecchillo, br.; Forghieri, s.; Bertinazzo, t. e Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Italiana dir. da A. Basile. 2ª facciata. Madrigali: Non habes Febo ancor - Lamento della ninfa - Si fra sdegnosi - Chiome d'oro, bel tesoro - Maledetto sia l'aspetto - Eri già tutta mia - La mia turca - Si dolce tormento. Zecchillo, br.; Vassili, cembalo e Archi dell'Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Italiana dir. da A. Basile. Cetra 33 g. 1 disco da 30 cm. LPC 55023

MOZART Wolfgang Amadeus

Ouvertures celebri: Don Giovanni - Il Ratto dal serraglio - L'Impresario - Il Flauto magico - Così fan tutte - Le Nozze di Figaro. London Symph. Orch. dir. da J. Krips. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5376 (riedizione)

Rondò in sol magg. (traser. Kreisler). (con Ciaikovski. Valse - Scherzo op. 34). Viol. Oistrakh e pian. Kollegorskaja. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. VD 559

NOVAK Vitezlav

Suite slovacca op. 32. Orch. Fil. Boema dir. da V. Talich. Nei monti Tatra op. 26. Orch. Fil. Boema dir. da K. Ancerl. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0096

PERGOLESI G. Battista

Stabat Mater. Margot Guilleaume, s.; Jeanne Deroubaix, c.; Carl Gorvin, organo e Orch. da Camera della Germania Sud-Ovest dir. da M. Lange. Archiv 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14098

PROKOFIEV Sergei

Concerto n. 3 in do magg. op. 26 (con Sciostakovic. Ouverture de Fête op. 96). Pian. Guillels e Grande Orch. Sinf. della

Radio de l'U.R.S.S., dir. da K. Kondra-chine. Le Chant du Monde 33 g. 1 disco da 30 cm. LDS 8218

PUCINI Giacomo

Tosca: « Or tutto è chiaro » - « La povera mia cema » - « Già, mi dicon venel » - Vissi d'arte ». Tebaldi, s.; Mascherini, br. e Orch. dell'Accademia di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 501

RAVEL Maurice

Rapsodie espagnole (con Enescu. Rapsodia rumena n. 1 in la magg. - Rapsodia rumena n. 2 in re magg.). Orch. Fil. Boema dir. da C. Silvestri. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0977

RIMSKI-KORSAKOV Nicolai

Antar. Suite sinfonica op. 9. Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet. Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5326

ROSSINI Gioacchino

Le Comte Ory (opera completa in francese). Roux, bs.; J. Sinclair, s.; Oncina, t.; M. Sinclair, c.; Wallace, br.; Canne-Mel-ler, ms.; Barabas, s.; Troy, t.; Orch. e Coro Glyndebourne Festival dir. da V. Gui. Voce del Padrone 33 g. 2 dischi da 30 cm. QALP 10200/01

SARASATE Pablo

Arie zingaresche. (con Wieniavski. Legende op. 17). Viol. Campoli e la London Symph. Orch. dir. da P. Gamba. Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5306

SCIOSTAKOVIC Dimitri

Concerto in la min. op. 99. Viol. Oistrakh e Orch. Philh. di Leningrado dir. da E. Mravinski. Le Chant du Monde 33 g. 1 disco da 30 cm. LD-S 8196

Ouverture de Fête op. 96 (con Prokofiev. Concerto n. 3 in do magg. op. 26). Grande Orch. Symph. de la Radio de l'U.R.S.S., dir. da A. Gaouk. Le Chant du Monde 33 g. 1 disco da 30 cm. LDS 8218

SCHUMANN Robert

Romanza in fa diesis magg. Pian. von Dohnanyi - Des Abends da Phantasie-stucken op. 12. Pian. Gruenfeld (con Brahms. Danze ungheresi nn. 1, 4 e 6. Pian. Nikisch - Capriccio in si min. op.

76 n. 2. Pian. von Dohnanyi). Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. WE 28924

Waldscenen op. 82 (con Schubert. 6 Momenti musicali op. 94). Pian. Backhaus. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5413

SUK Giuseppe

La maturità op. 34. Orch. Fil. Boema dir. da V. Talich. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0983

VERDI Giuseppe

Aida: « Su, del Nilo... » - « Gloria all'Egitto... » (Marcia trionfale) « Della vittoria... » (Coro dei Sacerdoti e marcia) - Ballabibi. Caniglia, s.; Stignani, ms. e Coro e Orch. dell'Opera di Roma dir. da T. Serafin. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 191 (Ricostr. tecnica, 1958)

Rigotetto: « Questa o quella » - « Caro nome » - « Pari siamo » - « Figlia! Mio padre ». Del Monaco, t.; Gueden, s.; Protti, br. e Orch. dell'Accademia di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 513

Rigotetto: « Pari siamo... ». - Ermani: « Oh! del verd'anni miel... ». Bechi, br. e Orch. dir. da D. Olivieri. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3678 (Ricostr. tecnica, 1958)

WAGNER Riccardo

Ouvertures: Tristano e Isotta - Tannhauser - Parsifal - I maestri cantori di Norimberga. Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da H. Swarowsky. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0976

WIENIAVSKI Henri

Legende op. 17 (con Sarasate. Arie zingaresche). Viol. Campoli e la London Symph. Orch. dir. da P. Gamba. Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5306

Autori Diversi

Bach J. S. (rev. Bouvet). Concerto in re min. Viol. Prihoda e Novello con Archi dell'Orch. Sinf. della Radiotel. Italiana dir. da E. Gerelli. - Sarasate. Jota Navarra. - Paganini-Prihoda. Sonatina - « Nel cor più non sento ». Viol. Prihoda, pian. Orlovsky. Cetra 33 g. 1 disco da 30 cm. LPC 55022

Bellini. Norma: « Meco all'altar di Venere ». Verdi. La Forza del destino: « Oh! tu che in seno agli angeli ». Corelli, t. e

Orch. Sinf. della Radiotel. italiana dir. da A. Basile.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. SPO 1613

Bellini. Norma: «Casta Diva». Verdi. Nabucco: «Anch'io dischiuso un giorno». Cerquetti, s. e Orch. e Coro del Maggio Musicale Fiorentino dir. da G. Gavazzeni. Decca 45 g. 1 disco da 17 cm. CEP 521

Giordano. Andrea Chénier: «Un di all'azzurro spazio...». - Wagner. Lohengrin: «Da voi lontano, in sconosciuta terra...». M. Del Monaco, t. e Orch. Sinf. di Milano dir. da A. Quadri.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3078 (Ricostruz. tecnica, 1958)

Mozart. Marcia turca. - Schubert. Momento musicale. - Schumann. Reverie. - Debussy. Chiaro di luna. Pian. Gleesking. Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 173

Ravel. Pavane per un'infanta defunta. Orch. Sinf. di Boston dir. da C. Munch. - Debussy. Notturmi: Fêtes. Orch. Sinf. dir. da L. Stokovski.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-125

Rimsky-Korsakoff. La grande Pasqua russa op. 36 - Glinka. Kamarinskaja - Borodin. Nelle steppe dell'Asia Centrale - Ljadov. Kikimora op. 63 - Baba Yaga op. 56 - Il lago incantato op. 62. Orch. Fil. Boema dir. da V. Smetacek.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0077

Verdi. Rigoletto: «Bella figlia dell'amore...». - Donizetti. Lucia di Lammermoor: «Chi mi frena in tal momento?». Galli-Curci, s.; Homer, ms.; Gigli, t.; De Luca, br.; Pinza, b.; Bada, t.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3080 (Ricostr. tecnica, 1958)

Canti Gregoriani

Liturgia Paschalis. 1) Benedictiones et Praeconium. 2) Promissio Baptismalis et Missa Solemnis. 3) Missa in Dominica Resurrectionis. Coro dei Monaci dell'Abazia Benedettina St. Martin, Beuron, dir. da P. Dr. Maurus Pfaff.
Archiv 33 g. 3 dischi da 30 cm. APM 14104-5-6

RECITAL di Giacomo Lauri Volpi

Rossini. Guglielmo Tell: «O muto esil del pianto». - Donizetti. La Favorita: «Spirto gentile». - Gomez. Guarany: «Sento una forza indomita» (col sopr. Benetti) - Donizetti. La Favorita: «Una vergin, un angelo di Dio». - Verdi. I Lombardi alla prima crociata: «La mia letizia infondere». - Rossini. Guglielmo Tell: «O Metilde io t'amo» (col bar. Monachesi) - Donizetti. Poltuto: «Lasciando la terra» (col sop. Benetti) - Il suon dell'arpa angeliche» (col sop. Benetti). Orch. Sinf. di Roma della Radiotelevisione Ital. dir. da G. D'Angelo.
Cetra 33 g. 1 disco da 30 cm. LPV 45017

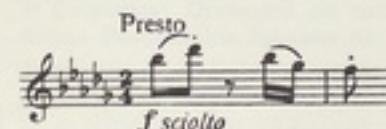
Asterischi

(Per coloro che non credono possa esistere la musica nei fenomeni naturali e nella realtà inanimata)

Nella mia villa di Taormina c'era una certa porta che se veniva aperta adagio faceva l'attacco del Notturmo in si bemolle minore di Chopin:



Ma se quella porta veniva aperta con violenza semplificava l'anacrusi in questo modo:



Dove si riscontra un accorgimento ritmico strumentale degno di un Rimski-Korsakov.

Per l'autore, l'opera non è mai compiuta. «Non conosco opere compiute, diceva Paul Valéry, so di opere abbandonate».

Leggo che «in ogni sua pagina Beethoven si abbandonava alla preghiera di Dio».

E poco dopo leggo che «l'arte beethoveniana è in gran parte ribellione e scuotimento di catene e inferriate».

Il grande maestro avrebbe dunque scelto l'imprecazione come forma di preghiera?

Un mio amico musicista estetizzante consumatissimo, detestava chiunque gli parlasse di « effetto » in arte. Teneva in grande concetto Edgard Poe, spreghiatore, secondo lui, di qualsiasi intenzione effettistica.

Ma indicibile fu la sua sorpresa quando, proprio del Poe, gli feci leggere: « *I prefer commencing with the consideration of an effect* ». (Preferisco cominciare con la considerazione di un « effetto »).

Vi sono ancora molte persone che ingenuamente credono all'allegria gastronomica di Rossini, quasi il Maestro fosse stato un novello Trimalcione. Come si può non capire che quel suo deridersi, scarnificarsi, dichiararsi « pianista di quart'ordine » era del clownismo mascherato per celare al prossimo una profonda malinconia? È mai possibile che un genio il quale a 37 anni cessi di creare, sopravvivendo a se stesso, abbia voglia di fare delle pagliaccerie di autentica allegria? Per credere che i maccheroni di Rossini fossero genuini bisogna proprio essere psicologi un pochino maccheronici.

Rossini era un malinconico ma non voleva apparire tale agli occhi del prossimo. E alla fin fine con tutta la sua gloria ebbe destino inferiore al suo genio. Morì di ipocondria. E anche questo fatto dice abbastanza.

PIETRO MONTANI

Concorsi

La Società Italiana di Musica contemporanea (SIMC), con la collaborazione delle Case Editrici G. Ricordi & C., Suvini Zerboni, Universal Edition e della Radiotelevisione Italiana bandisce un Concorso Internazionale di Composizione.

Il Concorso, suddiviso in sei categorie, prevede l'assegnazione di un premio in denaro all'autore dell'opera vincitrice di ogni categoria e la pubblicazione dell'opera stessa da parte di una delle Case Editrici aderenti:

1ª CATEGORIA: Coro, anche con solisti, e orchestra con organico « ad libitum ». Premio di Lire 500.000.

2ª CATEGORIA: Solista e orchestra con organico « ad libitum ». Premio di Lire 500.000.

3ª CATEGORIA: Orchestra sinfonica con organico « ad libitum ». Premio Olivetti di Lire 500.000.

4ª CATEGORIA: Orchestra da camera, fino a 35 esecutori. Premio dell'Accademia Filarmonica Romana di Lire 350.000.

5ª CATEGORIA: Complessi strumentali, vocali o misti, da 6 a 11 esecutori. Premio della Società « Amici della Musica » di Perugia di Lire 250.000.

6ª CATEGORIA: Musica da camera, da 1 a 5 esecutori. Premio Feltrinelli Editore di Lire 250.000.

Il concorso è aperto a tutti i compositori italiani e stranieri.

I concorrenti dovranno inviare le loro opere inedite, possibilmente in due o più copie, indirizzando alla S.I.M.C. - Segreteria del Comitato Esecutivo del Concorso - Via S. Pantaleo 66, Roma, entro il 31 dicembre 1958; la Segreteria stessa fornisce tutte le informazioni e i chiarimenti a coloro che ne faranno richiesta.

Gli autori premiati si impegnano a stipulare un regolare contratto di cessione dell'opera vincitrice, alle condizioni d'uso praticate rispettivamente dalle Case Editrici G. Ricordi & C., Suvini Zerboni, Universal Edition.

La prima esecuzione di tutte le opere premiate e delle eventuali seconde classificate è riservata alla Radio Televisione Italiana, la quale provvederà ad organizzare particolari manifestazioni pubbliche a coronamento del concorso. L'epoca di dette manifestazioni sarà stabilita dalla Radio Televisione Italiana.

La Giuria Internazionale sarà composta di sette membri, di cui quattro italiani e tre stranieri. Un membro italiano della Giuria verrà nominato dalla Radio Televisione Italiana, tutti gli altri dal Comitato Esecutivo del Concorso, su proposta del Comitato Artistico della S.I.M.C.

I lavori della Giuria si svolgeranno durante il mese di gennaio 1959, nella sede sociale di Roma.

Tutte le musiche saranno esaminate e giudicate collegialmente.

La Giuria, dovrà stabilire la graduatoria di merito limitatamente alle due migliori opere di ogni categoria.

Il Comitato Esecutivo del Concorso è presieduto dal presidente della S.I. M.C. e composto dal Segretario e dal Comitato Artistico della medesima, dai rappresentanti delle case editrici G. Ricordi & C., Suvini Zerboni, Universal Edition e dal rappresentante della Radio Televisione Italiana.

Sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia bandisce un Concorso internazionale di Direzione d'Orchestra per concerti sinfonici, da svolgersi nel mese di maggio 1959.

Possono concorrere coloro che alla data del 1° maggio 1959 non abbiano superato il 40° anno di età.

Si richiedono i seguenti documenti:

1) domanda scritta, da far pervenire alla Segreteria della Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma - Via Vittoria n. 6 - non più tardi del 31 dicembre 1958;

2) certificato di nascita e due fotografie formato tessera firmate dal concorrente;

3) documenti che comprovino un'attività direttoriale basata su un'adeguata preparazione musicale e dei quali la sufficienza sarà insindacabilmente giudicata dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dovrà inoltre essere indicato l'eventuale insegnante di direzione d'orchestra;

4) tassa d'iscrizione di L. 10.000 da far pervenire unitamente alla domanda.

Il concorso sarà giudicato da una giuria internazionale nominata dall'Accademia e presieduta dal suo Presidente.

Le votazioni per le prove eliminatorie saranno palesi e avverranno dopo discussione. Per la prova finale il voto sarà segreto, sempre dopo discussione. Al giudizio nelle prove finali potranno partecipare anche gli eventuali docenti dei candidati.

1° Premio: L. 2.000.000 e l'invito, con un onorario di L. 150.000, a dirigere uno dei concerti della serie di abbonamento 1959-60 dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia;

2° Premio L. 1.000.000.

Potranno inoltre essere assegnati, a giudizio della giuria, attestati di particolare riconoscimento.

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Via Vittoria, 6 - Roma.

Guido Valcarenghi

Direttore Responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio / marzo 1958)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
BRERO	<i>Porto felice</i>	Balletto	1	Losanna	Gerelli		Ricordi
CATTOZZO	<i>I Misteri Gaudiosi</i>	Dramma	3	Abano Terme	Strano	Terme	Ricordi
DONATONI	<i>La Lampara</i>	Balletto	1	Cannes	Doussard		Ricordi
GANNE	<i>Hans le joueur de flûte</i>	Op. com.	3	Nîmes		Municipal	Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	Op. com.	1	Lucerna		Stadttheater	Ricordi
PIZZETTI	<i>Assassinio nella Cattedrale (1° rapp. assoluta)</i>	Dramma	3	Milano	Gavazzeni	Scala	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Manchester	Kubelik		Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Oxford	Matheson		Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Copenhagen		Radiotelevisione di Stato	Ricordi
POULENC	<i>Dialoghi delle Carmelitane</i>	Dramma	3	Paris	Dervaux	Opéra	Ricordi
RESPIGHI	<i>Maria Egiziaca</i>	Dramma	3 quadri	London BBC	Darlow		Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	Dramma	1	Genova	Rigacci	Carlo Felice	Ricordi
VERETTI	<i>Una favola di Andersen</i>	Balletto	1	Genova	Rigacci	Carlo Felice	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (febbraio / marzo 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH/SEVITZKI	<i>Toccata e fuga in do min.</i>	Orch.	Firenze	Sevitzki			Ricordi
BARBER	<i>Adagio per archi (in ammin.)</i>	Archi	Milano	Mander			Schirmer
BAUTISTA	<i>Romance del Rey Roderigo</i>	Orch.	Buenos Aires				Ricordi
BIANCHI R.	<i>Joufré Rudel. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Radio National	Valenti Costa		20	Buenos Aires
BINET	<i>Musique de mai</i>	Orch.	Torino RAI	Cattini		18	Ricordi
			Torino RAI	Cattini		11	Symphonia V. Basel
DANIEL/LESUR	<i>Sérénade</i>	Archi	Paris	Bigot		14	Ricordi Paris
DONATI	<i>3 Acquarelli paesani</i>	Orch.	Malmö (Svezia)			12	Ricordi
DORAU	<i>The Committel</i>	Orch.	New York	Liebling			Ricordi N. Y.
DUBENSKI	<i>Concerto grosso per 3 trombe e tuba</i>	Fiati	New Orleans	Hilsberg			Ricordi N. Y.
FIUME	<i>Fantasia eroica, per violoncello e orchestra</i>	Orch.	Torino RAI	Cattini	Bruni	14	Ricordi
FUGA	<i>Concertino per tromba e archi</i>	Archi	Torino	Bruni		15	Ricordi
FUGA	<i>Passacaglia</i>	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		22	Ricordi
FUGA	<i>Toccata per pianoforte e orchestra</i>	Gr. orch.	Torino RAI	Vernizzi	Gorini	20	Ricordi
GERSHWIN	<i>Concerto in fa (in rappresent.)</i>	Gr. orch.	Trieste	Bugamelli			Harms
GHEDINI	<i>Canzoni per orchestra</i>	Orch.	Torino RAI	Rossi		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Concerto per orchestra</i>	Orch.	Torino RAI	Celibidache		16	Ricordi
GIANNINI	<i>Frescobaldiana</i>	Orch.	Torino RAI	Cattini		15	Ricordi N. Y.
GUERRINI	<i>Variazioni sopra una Sarabanda di A. Corelli</i>	Archi	Nice RTF	Geispieler		20	Ricordi
KELKEL	<i>Concertino per violoncello e orchestra</i>	Orch.	Luxembourg	Pensis	Navarra	20	Ricordi Paris
LONGO A.	<i>Serenata</i>	Orch.	Marseille RTF	Pagliano		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Fantasia di ogni giorno</i>	Orch.	Bologna			9	Ricordi
MALIPIERO	<i>6° Sinfonia (degli archi)</i>	Archi	Neuchâtel	Brero		20	Ricordi
MALIPIERO	<i>6° Sinfonia (degli archi)</i>	Archi	Trieste	Priano		20	Ricordi
MARESCOTTI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Orch.	Radio Lugano	Nussio		16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musica strumentale contemporanea del repertorio Ricordi (febbraio / marzo 1958)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARTUCCI	<i>Giga</i>	Orch. cam.	Buenos Aires Radio Nacional Rundradio	Montanari		5	Ricordi
MENOTTI	<i>Concerto in fa per pianoforte e orchestra</i>	Orch.	Helsingfors			28	Ricordi
MENOTTI	<i>Sebastian. Suite</i>	Orch.	Roma RAI	Bibo Franz		20	Ricordi
NABOKOV	<i>Symbols Chrestiani. Per baritono e orchestra (1° esec. negli Stati Uniti)</i>	Orch.	Baltimore	Freccia		17	Ricordi Paris
NABOKOV	<i>Symphonie Biblique</i>	Orch.	Strasbourg RTF	De Froment			Ricordi Paris
NAPOLI	<i>Scene infantili. Suite</i>	Picc. orch.	Napoli RAI	Pedrotti			Ricordi
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	Orch.	Strasbourg RTF	Petrassi		20	Ricordi
PETRASSI	<i>Introduzione e allegro</i>	Piccola orch.	Zurich Radio			7	Ricordi
PIZZETTI	<i>Quartetto in re (1933)</i>	Archi	London BBC		Quartetto Carmirelli		Ricordi
PORRINO	<i>Sardegna. Poema sinfonico</i>	Orch.	Basilea	Münch		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Adelaide (Australia)	Paul		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Strasbourg RTF	Bruck		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Gr. orch.	Roma RAI	Bibo Franz		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Firenze	Georgescu		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Wheeling (Virginia)	Mazer		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Tulsa	Brown		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Oberlin (Ohio)	Steg		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Birmingham (Alabama)	Lipkin		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Edinburgh	Swarowsky		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma. Poema sinfonico</i>	Gr. orch.	Glasgow	Swarowsky		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Tritico botticelliano.</i>	Picc. orch.	Nice RF	Geispieler		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli. Suite</i>	Picc. orch.	Radio Tunisi			20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli. Suite</i>	Picc. orch.	Perth (Australia)	Farnsworth		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli. Suite</i>	Picc. orch.	London BBC	Robinson		20	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Canti del golfo di Napoli</i>	Gr. orch.	Salisbury	Freccia		16	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Canti del golfo di Napoli</i>	Gr. orch.	Hornewood	Freccia		16	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Canti del golfo di Napoli</i>	Gr. orch.	Baltimore	Freccia		16	Ricordi
ROSSINI/BRERO	<i>Le Roi de gourmets. Suite dal balletto</i>	Orch.	Cagliari	Somogij			Ricordi
ROSSINI/BRERO	<i>Le Roi de gourmets. Suite dal balletto</i>	Orch.	Genova	Somogij			Ricordi
ROSSINI/BRERO	<i>Le Roi de gourmets. Suite dal balletto</i>	Orch.	Catania	Somogij			Ricordi
SCHOECK	<i>Befreite Sehnsucht</i>	Orch.	Zurich	Rosband	Kupper	10	Ricordi
TESTI	<i>Musica da concerto n. 2 (1° esec. ass.)</i>	Orch.	Milano	Gracis			Ricordi
THOMSON	<i>Concerto per flauto e orchestra</i>	Gr. orch.	New York	Thomson			Ricordi N. Y.
VARESE	<i>Integrales. Per piccola orchestra e percussioni</i>	Picc. orch.	Paris	Boulez			Ricordi N. Y.
VARESE	<i>Jonisation</i>	Percussione	Los Angeles	Craft		8	Ricordi N. Y.
VARESE	<i>Octandre</i>	Orch.	Paris	Boulez		7	Ricordi N. Y.
VILLA LOBOS	<i>Il trehino del contadino brasiliano dalla Bachianas Brasileiras n. 2</i>	Orch.	Springfield (Ohio)			20	Ricordi
VIOZZI	<i>Leggenda</i>	Orch.	Napoli	Pedrotti		10	Ricordi
VIOZZI	<i>Ouverture carsica</i>	Orch.	Bologna	Cillario		12	Ricordi
WOLF FERRARI	<i>Idillio-Concertino in la. Per oboe solo, 2 corni e archi</i>	Picc. orch.	Birmingham BBC	Wurmser	Cowsill	20	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per violoncello e orchestra</i>	Orch.	Roma RAI	Rossi	Baldovino	25	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per violoncello e orchestra</i>	Orch.	Torino RAI	Rossi	Baldovino	25	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Aprile 1958

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129766	GATTI-D'AMICO	Alfredo Casella a cura di Fedele d'Amico e Guido M. Gatti	1800
129586	GAVAZZENI	Trent'anni di musica	3000

TEORIA

N.R. 2587	MACCALI-MAURI	Corso di Musica e Canto corale ad uso delle Scuole medie inferiori e superiori, delle Scuole di Avvicinamento professionali e delle Scuole corali.	700
-----------	---------------	--	-----

PIANOFORTE

E.R. 2596	CHOPIN	Notturmo in mi bem., op. 9 n. 2 (Brugnoli-Montani)	150
129234	KREER	3 Fughe (W. Frickert)	400
N.R. 2585	SCHUMANN	Toccatte, op. 7 (Montani)	300

CANTO E PIANOFORTE

E.R. 1047	AUTORI DIVERSI	Vocalizzi nello stile moderno. 1° Serie. Fascicolo 2°. 8 Vocalizzi per voce media	600
E.R. 1049	AUTORI DIVERSI	Idem. 2° Serie. Fascicolo 1°. 8 Vocalizzi per voce acuta	600
129529	PICCINNI	La buona figliola. Atto I. Aria di Cecchina « Ogni amatore » (s). Revisione di M. Zanon	250
129528	—	Idem. Atto I. Aria di Cecchina, « Una povera ragazza » (s). Revisione di M. Zanon	250
129527	—	Idem. Atto I. Strofe di Sandrina, « Poverina tutto il dì » (s). Revisione di M. Zanon	250

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

129644	SCIOSTAKOVIC	2 Pezzi, per violoncello e orchestra. Trascrizione di L. Atovmian	600
--------	--------------	---	-----

CHITARRA

129650	ARLÓNZ	Giga	200
129648	—	4 Pezzi riciclati e di stoffa tecnica nello stile polifonico	250
129649	—	4 Preludi	250
129651	—	Tango Andaluz	150
129638	ANLAGHI	50 Esercizi di tecnica	800
129652	BETHOVEN	Tema e variazioni (dal Settimino) (Abbniz)	1500
129653	HAENDEL	Aria (dall'opera « Ottone ») (Abbniz)	150
129654	—	Sarabanda con variazioni (dalla XI Suite) (Abbniz)	1500
129655	RAMEAU	6 Minuetti (Abbniz)	2500
129046	MONTVERDI	A quest'olmo (Cavaller Marino) (dal « Concerto VII Libro dei Madrigali ») (1619) Interpretazione di G.F. Malipiero	1000
129044	—	Hor ch'el ciel e la terra (Petraea) (dal « Libro dei Madrigali guerrieri e amorosi ») (1638). Interpretazione di G.F. Malipiero	1200

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

ROSSINI	La cambiale di matrimonio (in brochure)	400
—	Il Signor Bruschino (rilegato in tela e oro)	3000
VERDI	Oberto Conte di S. Bonifacio (in brochure)	5000

SPARTITI PER PIANOFORTE

PORRINO	Mondo tondo. Divercemento coreografico. Riduzione (in brochure)	1500
---------	---	------

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA

J. S. BACH *Piccolo Magnificat*

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paccagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Seedrin di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI TRECATE « Missa Domine Angelorum »

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura L. 1200
Parti del coro ognuna L. 150

Di prossima pubblicazione:

Adriano BANCHIERI: *La pazzia senile*

Alberto FAVARA: *Scritti sulla musica popolare Siciliana*

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministr. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388


Deutsche
Grammophon
Gesellschaft



DAVID E IGOR OISTRACH

JOHANN SEBASTIAN BACH

Concerto in re min. per due violini e orchestra d'archi
Sonata (Trio) in do magg. per due violini e cembalo

GIUSEPPE TARTINI

Trio in fa magg. per due violini e cembalo

ANTONIO VIVALDI

Concerto grosso in la min. op. 3 n. 8

Hans Pischner, cembalo

Orchestra di Lipsia

Diretta da Franz Konwitschny

33 - LPM 18393

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI - MILANO

VIA FABIO FILZI, 29 - TELEFONO 69.92

RAPPRESENTANZA GENERALE PER L'ITALIA DELLA

DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H. - HAMBURG
per le marche: D. G. G. - ARCHIV - POLYDOR e CORAL

UFFICIO VENDITA CON ESPOSIZIONE E DEPOSITO:

MILANO
Piazza Duca d'Aosta, 9
Telefono 66.57.63

BOLOGNA
V. Riva Reno 66
T. 75.621

CATANIA
L. Palestro 2/5
T. 15.461

FIRENZE
P. Stazione 1
T. 23.761

GENOVA
V. D'Annunzio 1
T. 54.061

ROMA
V. L. di Savoia 21
T. 37.29.31

TORINO
V. S. Teresa 3
T. 49.072

TRIESTE
V. Trento 15
T. 38.942

DISCHI PHILIPS



DONIZETTI

DON PASQUALE - Opera completa

Don Pasquale	- RENATO CAPECCHI
Ernesto	- GIUSEPPE VALDENGO
Dottor Malatesta	- PETRE MUNTEANU
Norina	- BRUNA RIZZOLI
Un notaio	- CLAUDIO ADORNI

Coro e Orch. del Teatro San Carlo di Napoli dir. da FRANCESCO MOLINARI PRADELLI

A 00323/24 L

DONIZETTI

LINDA DI CHAMOUNIX - Opera completa

Linda	- ANTONIETTA STELLA
Marchese di Boisfleury	- RENATO CAPECCHI
Carlo	- CESARE VALLETTI
Prefetto	- GIUSEPPE MODESTI
Antonio	- GIUSEPPE TADDEI
Pierotto	- FEDORA BARBIERI
Intendente	- PIERO DE PALMA
Maddalena	- RINA CORSI

Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli diretti da TULLIO SERAFIN

A 00423/24/25 L

PUCCINI

GIANNI SCHICCHI - Opera completa

Gianni Schicchi	- RENATO CAPECCHI
Lauretta	- BRUNA RIZZOLI
Zita	- VITTORIA PALOMBINI
Rinuccio	- AGOSTINO LAZZARI
Gherardo	- PIERO DE PALMA
Nella	- ORNELLA ROVERO
Betto di Signa	- PLINIO CLABASSI
Simone	- GIUSEPPE MODESTI

Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli diretta da FRANCESCO MOLINARI PRADELLI

L 09000 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI

VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

BRAHMS:

Sinfonia n. 3 in fa magg. op. 90
Variations su un tema di Paganini op. 56a
Orchestra Südwestfunk di Baden-Baden
dir. Jascha Horenstein

PL 10.620

DVORAK: GOLDBLUM:

Concerto per violino in la min. op. 53
Concerto per violino in la min. op. 28
violino: Bronislaw Gimpel
orchestra Südwestfunk di Baden-Baden
dir. Rolf Reinhardt

PL 10.290

LISZT:

Trascrizioni di brani operistici per pianoforte
(Sestetto dalla «Lucia di Lammermoor» - Miserere dal
«Trovatore» - Fantasia della «Norma» - Ouverture
dell'«Oberon» - Benedizione e Giuramento dal «Benvenuto
Cellini» - Coro dei pellegrini dal «Tannhäuser» -
Morte di Isotta dal «Tristano»
al piano: Alfred Brendel

PL 10.580

BEETHOVEN:

Sinfonia n. 6 in fa magg. «Pastorale» op. 68
Ouverture: «La consacrazione della casa»
Orchestra «Pro Musica» di Vienna
dir. Jascha Horenstein

PL 10.410

CHAUSSON:

Poema op. 25

RAVEL:

Tzigane

BERLIOZ:

Réverie e Capriccio

SAINT-SAENS:

Havanaise - Introduzione e Rondo Capriccioso
violino: Aaron Rosand
Orchestra Südwestfunk di Baden-Baden
dir. Rolf Reinhardt

PL 10.470

SCHOENBERG:

Concerto per violino op. 36
Concerto per pianoforte op. 42
violino: Wolfgang Marschner
piano: Alfred Brendel
Orchestra Südwestfunk di Baden-Baden
dir. Michael Gielen

PL 10.530

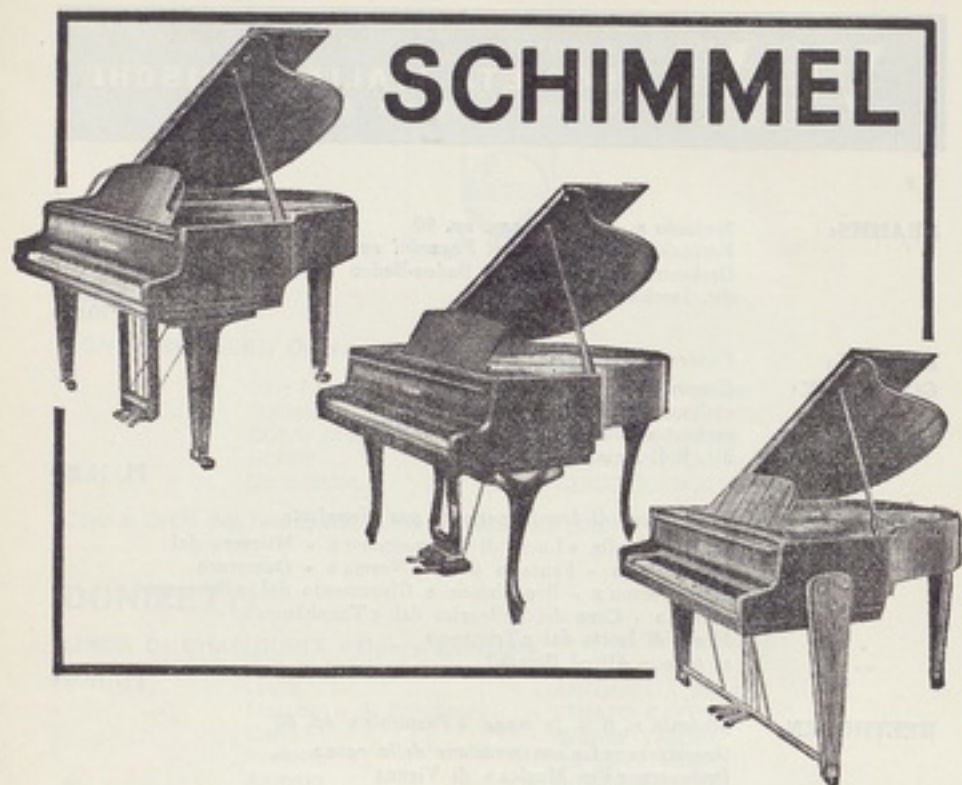
SCHUMANN:

Concerto per violoncello in la min. op. 129

SCHUBERT:

Concerto per violoncello in la min. «Arpeggione», Rev. Cassadó
violoncello: Gaspar Cassadó
Orchestra Sinfonica di Bamberg
dir. Jonel Perlea

PL 10.210



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

G. RICORDI & CO., NEW YORK

presents a cross-section of the recent compositions of

GAIL KUBIK

Works for Symphony Orchestra

- OVERTURE from « A Mirror for the Sky » (min. sc.) in preparation
 SYMPHONY CONCERTANTE, with Viola & Trumpet Soli (min. sc.) . . \$ 4.00
 SYMPHONY NO. 2 in F (min. sc.) . . . in preparation
 SYMPHONY NO. 3 in Eb. (min. sc.) . . . in preparation

Works for Chorus and Orchestra

- FIRST CHORAL SUITE from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) . . \$ 1.50
 SECOND CHORAL SUITE from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) \$ 1.50
 AUDUBON'S CREED from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) . . \$.30
 MY LORD'S FOREFENDED PLACE from « Second Choral Suite » (piano-vocal score) \$.30
 (Orchestral materials for the above available on rental)

Works for Chorus

AMERICAN FOLK-SONG SKETCHES

- Adam In De Garden Pinnin' Leaves (SATB, a cappella) in preparation
 I Ride An Old Paint (SATB, a cappella) in preparation
 John Henry (TTBB with piano) . . . \$.30
 Lolly Too-Dum (SATB with piano) . . \$.30
 When I was But A Maiden (SATB, a cappella) in preparation
 MONOTONY SONG (TTBB with piano) \$.40

G. RICORDI & CO.
Pasco de la Reforma, 481
Mexico, D. F.

G. RICORDI & CO.
16 West 61st St.
New York 23, N. Y.

G. RICORDI & CO., LTD.
300 Victoria St.
Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la **COLUMBIA**

presenta su dischi microsoleo
le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Mollo
direttore VOTTO
2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN
3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO
3 dischi 33QCX 10263/65



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI
C. BECHSTEIN
BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO
1853

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 6 - giugno 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 104
BELGIO Bruxelles. Radio Hylhime Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 280
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 8
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1320
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gøttersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bigd. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 219. Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1109
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 6 - giugno 1958

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 2000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 892.267

Sommario:

- 346 *Spiriti e forme dell'arte belliniana* di Ildebrando Pizzetti
- 351 *Il significato di Bohème* di Giulio Confalonieri
- 359 *Spunti e appunti: Wagneriana*
Recenti interpretazioni wagneriane (M. T. Mandalari) - A settantacinque anni dalla morte di Wagner (E. Borrelli) - La famiglia di Riccardo Wagner (A. de Angelis)
- 367 *La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Bologna, Catania, alla Radio*
- 380 *La Vita musicale all'estero: Germania occidentale, Svizzera, Romania, Notizie dell'Unione Sovietica*
- 386 *Arabesques* di Giulio Confalonieri
- 389 *Notizie in breve*
- 391 *Modulazioni* di Panfilo
- 394 *Libri di interesse musicale:*
Lecture: *La città dannunziana* a Pizzetti di M. La Morgia - *Aspects de la musique contemporaine* di R. A. Mooser
Presentazioni: Libri di G. A. Pastore e di C. Sartori
- 400 *Dischi:*
Presentazioni: Composizioni di Debussy, Rachmaninov, Ravel, Bizet, Buxtehude, Ciaikovski, Grieg.
Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel giugno 1958
- 405 *Asterischi* di Pietro Montani
- 407 *Concorsi*

Spiriti e forme dell'arte belliniana

Molte volte ho pensato che la lettura dell'*Epistolario* belliniano, utile e magari prezioso per gli storici e critici che vogliano cercarvi certi dati informativi della vita e dell'attività creativa dell'artista, dovrebbe essere sconsigliata al comune lettore. Salvo quei casi in cui Bellini vi tratta delle sue proprie opere e dell'esecuzione di esse — nei quali casi dice nettamente quel che vuol dire — sono infatti lettere sciatte e spesso anche sgrammaticate, troppo dimostrative di una estrema scarsità di cultura e di estrema limitatezza di interessi culturali: lettere, insomma, in quanto scritte da un artista quale Bellini, piuttosto nocive che vantaggiose alla grandezza del loro autore.

Ma proprio l'*Epistolario*, più di qualsiasi altra testimonianza, è poi, a mio parere, tale da porre in grande perplessità e penoso imbarazzo anche quel lettore, appassionato amante e ammiratore del genio di Bellini, che volesse cercarvi l'espressione di pensieri, idee, intenzioni, interessi spirituali, del tutto rispondenti all'altezza di attuazioni artistiche da Bellini raggiunte. Molti slanci affettuosi, sì, e accenti di tenerezza quasi fanciullesca, ed anche espressioni di scarsa generosità umana e di calcolato egoismo e di sospetta ombrosità.

Ma forse è assurdo pensare alla possibilità di un perfetto parallelismo di significato morale tra la vita reale di un grande artista e il suo mondo fantastico. Accontentiamoci dunque di considerare in Bellini, piuttosto che l'uomo che egli fu nella vita sociale, il grande impareggiabile artista di genio che egli fu nelle sue opere. Di Bellini e dell'opera sua io che oggi qui scrivo ho scritto, durante quarant'anni (da quel primo mio saggio critico che fu pubblicato nel 1916), moltissime volte. Oggi — ritengo mio dovere confessarlo — mi accorgo di non aver notato cose che dovevano essere rilevate, e di aver detto male cose che dovevano essere dette meglio. Il che dimostra una volta di più che alla comprensione della grande arte non si può pervenire che per gradi, attraverso un lungo amorevole studio che, senza la pretesa di giungere a conclusioni definitive, intenda contribuire alla illuminazione e conoscenza di essa.

Nel considerare Bellini come il più grande e più puro lirico di tutto il teatro musicale dell'Ottocento credo che oggi possiamo essere tutti d'accordo. Dubito si sia tutti ugualmente d'accordo sul significato che si possa o si debba attribuire alla parola lirismo. Mi pare

che i più di coloro (me compreso) che sino ad oggi hanno scritto su le opere di Bellini, tanto si siano sentiti felici di cedere all'inebriante divino incanto di certe melodie, da essere indotti a definire aprioristicamente come espressioni liriche soltanto le melodie, sottovalutando così a priori tutte quelle espressioni musicali che vere e proprie melodie non possono dirsi. Onde l'errore di aver attribuito e attribuire, aprioristicamente, un valore almeno intenzionale di canto a tutte le melodie, negandolo invece a quelle espressioni continuamente frante e mutevolissime che nell'opera musicale di teatro vengono dette recitativi.

Quarant'anni fa — sono contento di essere ancora dello stesso parere — io sostenevo che canto sono, in qualsiasi musica, soltanto quelle espressioni che hanno caratteri di vocalità.

«Vocalità, canto, è insomma una qualità tutta interiore dell'espressione musicale: è emozione, umanità, e dunque essenzialità. La «bellezza di un disegno o arabesco sonoro puramente strumentale «è soprattutto nella linea stessa del disegno, nei geroglifici dell'arabesco, una bellezza che, per così dire, si vede; la bellezza del «canto, del canto veramente vocale, è nello spirito e nel perché «della cosa, ed è una bellezza che si sente. E tanto il carattere di «canto, di vocalità, è indipendente dalla estensione e costruzione «architettonica di una espressione musicale, che si può benissimo «trovare più canto in una battuta di cosiddetto recitativo che non «in una lunga aria di cento battute. Del tutto perciò erronea la «identificazione di melodia e canto. Canto è anche, implicitamente, «melodia; melodia può non essere per niente affatto canto».

Non solo sono sempre dello stesso parere, ma oggi aggiungerò che la melodia potendo non essere per niente affatto canto, essa, anche quando debba essere detta melodia, può essere del tutto priva di lirismo, e che invece deve essere riconosciuto un vero e proprio valore lirico a magari poche note di cosiddetto recitativo, quando esse tanto siano canto da poter destare nell'ascoltatore un sia pur fuggevole palpito di emozione. Che certe melodie di Bellini abbiano una stupenda bellezza non mai da nessun musicista superata né eguagliata è cosa che credo non possa essere da nessuno negata.

Ma forse non è stato mai abbastanza rilevato il valore lirico che nelle opere di Bellini hanno i cosiddetti recitativi; un valore che anche quando — per deficienza del testo poetico — non sia assoluto, è nondimeno importantissimo in quanto preannuncio di una verità estetica da perseguire e conquistare. Più volte io ho citato a questo proposito una certa lettera (pubblicata dal Cicconetti nel 1859) che Bellini avrebbe scritto a un suo amico siciliano su la fine del '28 o sul principio del '29.

«... studio attentamente il carattere dei personaggi, le passioni che «li predominano e i sentimenti che esprimono. Invaso dagli affetti «di ciascun di loro, immagino esser divenuto quel desso che parla... «Conoscendo che la musica risulta da varietà di suoni, e che le

«passioni degli uomini si appalesano con tuoni diversamente modificati, dall'incessante osservazione di essi ho ricavato la favella del sentimento per l'arte mia. Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione» (si dice che Bellini lo facesse ponendosi dinanzi a uno specchio) «e osservo intanto le inflessioni della mia voce...» ecc., ecc.

Lettera della cui autenticità si può dubitare (dato che, per quel che io ne so, non ne è mai stato rintracciato l'originale), ma verosimile anche se apocrifa. E, appunto perchè verosimile, validissima a dimostrare che Bellini non fu soltanto quel creatore di divine melodie in quanto tale universalmente celebrato, ma fu anche il primo di tutti i musicisti dell'Ottocento a sentire e intuire che i personaggi di un dramma scenico devono vivere anche nei cosiddetti recitativi; il primo di tutti i musicisti dell'Ottocento (non escluso Rossini) che, per quanto era possibile date le forme del melodramma ottocentesco, seppe dare anche ai recitativi un vero e proprio valore lirico.

Può essere riconosciuto a Bellini anche un considerevole valore di contrappuntista? No, ma non per sua incapacità. Io già citai, tanti anni fa, il Quintetto del Pirata a dimostrazione della sua capacità, avesse voluto servirsene, di contrappuntista. Non se ne servì perchè, dato il suo modo di concepire l'espressione musicale dell'opera scenica, di tessiture contrappuntistiche non sentiva, non poteva sentire bisogno. Delle sue doti e qualità e maestria di armonista non mi sentirei di osare, oggi, quella strenua difesa che quarant'anni fa ritenni si potesse pronunciare: ma ancora oggi penso che al linguaggio armonistico di Bellini debba essere riconosciuto un notevole singolare valore. Scorretto il tessuto armonistico di Bellini, no, mai.

Povero? Diciamo piuttosto semplice; ma non meno ricco di quello delle opere di Spontini e Rossini e Donizetti e del primo Verdi.

Le modulazioni tonali vi hanno sempre una profonda ragion d'essere, e certi accordi dissonanti vi sono usati con una arditezza quale non avevano quasi mai osata gli altri più celebrati compositori di quel tempo.

Di Bellini orchestratore sono stati dati molte volte, con deplorabile leggerezza, giudizi peggio che severi. Ora, affermare che la maestria di orchestratore di Bellini fosse pari a quella di un Cherubini, di uno Spontini o di Donizetti, o di Rossini (del quale la partitura del *Barbiere* rimane ancora oggi uno stupendo saggio di assoluta perfezione, oltre che formale, anche timbrica e dinamica) no, non si può. Ma neppure si può dire che Bellini non conoscesse affatto il carattere e le qualità dei vari strumenti dell'orchestra (a dimostrare il contrario basterebbero certe pagine dei *Puritani*); nè si può dire che le sue opere sono orchestrate non solo poveramente ma con innumerevoli errori di impasti e di equilibrio sonoro. Cherubini, interrogato una volta sul valore dell'orchestrazione belliniana, rispose che Bellini « n'en eut pas pu placer une autre sous ses mélodies »

e disse cosa giustissima. Sarebbe ridicolo e assurdo pretendere di trovare nell'orchestrazione della *Sonnambula*, della *Norma*, dei *Puritani*, una grande varietà e ricchezza di timbri e impasti. Non si può chiederle che quella limpidezza che essa doveva avere, e che ha sempre.

Trattando in particolare del lirismo di Bellini, e riferendomi a quelle arie, a quelle melodie, nelle quali pareva anche a me che si dovesse cercare il perchè e il come di quel sublime dono lirico, mi parve una volta si potesse dire che « il lirismo di Bellini non solo nasce quasi sempre come espressione risolutiva e conclusiva del dramma, ma è del dramma superamento. È canto che sgorga come espressione essenziale di una emozione suscitata dal dramma, ma che specialmente sgorga nei punti risolutivi del dramma stesso, così come un fuoco divampa dove sian fatti convergere i raggi di una luce calda ».

Similitudine magari felice, ma la realtà di un fatto non si spiega con le similitudini. Comunque sia, se ancora ritengo si possa dire che molte volte il canto belliniano sgorga come superamento del dramma, oggi, riascoltando dentro di me quelle che sono le tre più miracolose melodie belliniane — « Ah non credea mirarti » della *Sonnambula*, la « Casta Diva » della *Norma*, « Qui la voce sua soave » dei *Puritani* — oggi sento che quelle tre melodie dovrebbero essere considerate, piuttosto che come superamento del dramma, come evasioni liriche dalla realtà terrena verso un paradiso di suprema assoluta purezza. Evasione l'aria di Amina, che nel suo sonno non vede nè le cose nè gli esseri che le stanno d'attorno; evasione la preghiera di Norma, che compiendo il misterioso sacro rito a lei commesso non solo abolisce la realtà circostante ma anche annulla le sue angosce di donna innamorata e colpevole; evasione l'aria di Elvira, che la follia ha del tutto isolata dal mondo reale, tanto che essa neppure riconosce fra le persone presenti quelle a lei maggiormente legate da vincoli famigliari. Beninteso che per creare melodie come queste tre non basta cercare libretti d'opera che favoriscano le evasioni dalla realtà terrena! Può bastare, sì, ma soltanto a musicisti di genio come Bellini. Ma non credo irragionevole dire che neppure Bellini, nonostante il suo sovrano dono di creazione lirica, avrebbe potuto creare quelle sue tre divine melodie se in tutt'e tre i casi la vicenda scenica non lo avesse aiutato a potersi librare a volo nel puro aere celeste. Perchè, infatti, di melodie che pur essendo e dovendo essere dette melodie sono del tutto prive di lirismo, e dunque di ragion d'essere, ce ne sono molte anche nelle opere di Bellini, come ce ne sono molte — troppe — nelle opere di Rossini e in quelle di Donizetti e anche nelle opere di Verdi.

Un celebre compositore straniero di questo nostro tempo si è compiaciuto, recentemente, di sentenziare che mentre Beethoven non poteva trovar melodie se non andando con grandi sforzi a cercarle, Bellini di cercarle non aveva affatto bisogno perchè erano esse che andavano a lui già bell'e fatte. Prendiamola per una spiritosa facezia.

Che Bellini abbia rifatto sette o nove volte la musica della « Casta Diva » prima di poter giungere a quella sublime perfezione, lineare e ritmica e armonistica che tutti conosciamo, sarà o non sarà; ma è certo che la creazione delle sue melodie più belle dovette costargli lunghi e forse tormentosi travagli. Non erano, no, le melodie che andavano a lui già bell'e fatte. Era il suo genio che sapeva come cercarle e crearle; il suo genio di musicista mediterraneo, italiano, siciliano, figlio della terra sacra alla poesia e alla musica onde erano nati, in antico, il mitico Stesicoro e Teocrito, artisti di grandezza simile alla sua.

ILDEBRANDO PIZZETTI

A cento anni dalla nascita di Giacomo Puccini

Il significato di Bohème

I modi tenuti dalla narrazione teatrale, lungo il trimillenario corso della sua storia, sono, fondamentalmente, due soli. O la figura del personaggio viene a trovarsi come prosciugata, esclusa da ogni sentimento e atteggiamento che non si armonizzi direttamente con le ragioni ultime del dramma (soprattutto con quel tono che ogni dramma riscuote nell'anima dell'autore all'atto della sua primissima impostazione ideale), ed allora le sue parole sono tutte rigorosamente tenute su una linea quasi esclusiva di espressione stilistica; ovvero la figura del personaggio viene assunta sotto la luce di un'ipoteticità più vasta, più fluttuante, in certo senso discorde, ed, in quel caso, le sue parole posson correre fra gli estremi del sublime, dell'impertinente e dell'ossequioso. Nel primo caso domina una specie di eroico fanatismo; nel secondo, una specie di affettuoso fatalismo. Nel primo caso, dietro l'umanità del personaggio si nasconde, un po' sempre, l'astrazione di un concetto; nel secondo ogni giudizio, ogni sintesi rimangon sospese e se, alla fine, non si arriva a una chiara conclusione, questa lacuna viene aggiunta alle tante di cui la nostra vita, disgraziatamente, abbonda. Per fare un brevissimo discorso laddove sarebbe necessario il farne uno assai lungo, e per limitarci a tempi recenti, diciamo che la prima maniera è quella nel neoclassicismo europeo, con Racine, Corneille in Francia, Metastasio, Alfieri, Monti, Foscolo in Italia, con Kleist, Schiller in Germania etc.; mentre la seconda sarebbe quella di certi spagnoli e, soprattutto, di Shakespeare.

Nei primi drammaturchi elencati, anche se l'aristotelica « unità di tempo » imponeva che il tutto si svolgesse in ventiquattr'ore, pare impossibile che nessuno si lasci sfuggire una sola frase (si tratta sempre di ventiquattr'ore) la quale non sia strettamente commisurata alla nobiltà, alla dignità, alla eccelsa bontà o all'eccelsa cattiveria dei singoli personaggi; una sola frase che rimpicciolisca, sia pure un istante, la grandezza di quegli uomini e di quelle donne. In Shakespeare, al contrario, anche un individuo di altissimo rango, un individuo incamminato verso le più orrende catastrofi, occupato ad attuare le più splendide azioni o a perpetrare i più mostruosi delitti, può, in contrasto con il fine ultimo per cui sta in scena, usare, di quando in quando, vocaboli da basso cittadino, o profferire un motto di spirito, o scendere ad arzigogoli fanciulleschi o fare una carezza a un povero diavolo. Nei primi drammaturchi elencati, la morte (che

c'è quasi sempre), la vittoria delle armi, il sacrificio per la patria, l'espletazione della vendetta etc. etc. procedono come in un universo d'onde tutto il resto delle realtà esistenziali sia stato precedentemente eliminato o neutralizzato: in Shakespeare e compagni le stesse cose procedono insieme con molte altre che, a badar soltanto al *finale*, non c'entrerebbero niente. Quando i due sistemi — se così possiamo chiamarli — si trovarono in scoperta opposizione (e ciò avvenne fra la seconda metà del Settecento e il principio dell'Ottocento), il contrasto venne assunto come uno dei motivi di lotta fra classicismo e romanticismo (mentre si trattava di situazione ben più antica, ben più generale) e Shakespeare fu tacciato di barbaro, mentre gli altri venivano tacciati di accademici e falsi.

In questa situazione, la librettistica del Settecento e del primo Ottocento, dovendo fare una scelta, scelse senza esitazioni il primo partito, cosicché i suoi eroi e le sue eroine, dal momento in cui entravano in scena fino al momento in cui, vivi o morti, ne uscivano, non si concessero mai una sillaba meno che grandiosa, concitata, liricamente infuocata, sostenutamente crudele, sanguinosamente beffarda a seconda dei casi. Nella seconda parte del periodo qui contemplato, bisogna dire che le tragedie di Vittorio Alfieri ebbero influsso enorme su tutti i librettisti seri di cui l'Italia andò allora piena e ripiena; le tragedie di quel Vittorio Alfieri ove noi non riusciamo più a immaginare che le persone ivi vocianti possano esser state mai capaci di domandare un bicchier d'acqua, di parlare con un facchino quando ci fosse stata la necessità di farlo, di lodare la cuoca per la buona riuscita dello stufato; di parlare insomma, nei casi dovuti, come anche al signor Conte sarà sicuramente capitato. È inutile dire che l'impostazione, infallibilmente *sublime*, dei libretti d'opera si ripercosse con puntualità sulla musica e che, logicamente, la musica sarebbe potuta essere un'altra se non si fosse sempre trovata a dover rivestire quei paroloni, quei frasoni, quelle effusioni a base di punti esclamativi, di « domande retoriche », di esplosioni sul tipo di *ah, oh, deh, ah, ohimè* e via discorrendo.

L'opera italiana, sino alla fine del secolo, non derogò da questo suo oltranzismo, da essa inteso come *non plus ultra* di drammatica efficienza, e continuò a tener ben separati i due generi: il serio ed il comico. I timidi tentativi di sintesi, proposti da qualche esemplare delle vecchie scuole napoletane e veneziane, restaron lettera morta: *I Maestri cantori di Norimberga*, al loro primo apparire, fecero effetto di cosa spuria, inclassificabile, priva di indirizzo preciso e, quindi, inutile secondo le leggi del vero mondo operistico. Unica concessione restò quella di ospitare, ogni tanto, un personaggio buffo nella casa dei personaggi *sublimi* (ritornando in tal maniera a una pratica che il Settecento aveva eliminato dopo ponderosi e saggi sforzi); ma negli incontri fra personaggi buffi e personaggi *sublimi* fu ben stabilito che, per ogni battuta gaia dei primi gli altri ne avrebbero sciorinate dieci di altissimo concepimento e che gli incarichi di far ridere e di fare inorridire, di allietare e di commuovere sarebbero stati nettamente separati e del tutto incomunicabili.



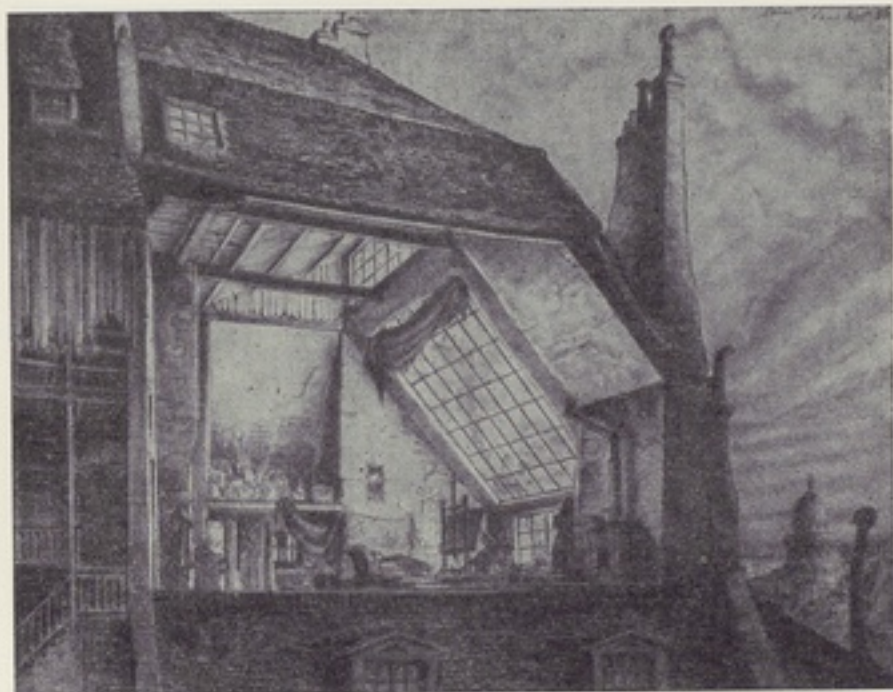
La Bohème, atto I - Bozzetto originale del pittore Selvadour (1896).

Così stando le cose, quando noi diciamo che *Bohème*, apparsa per la prima volta a Torino il 1° febbraio 1896, è una « commedia musicale », noi diciamo, sì, cosa esatta, ma non ci rendiam conto di quanto tale affermazione sia grossa e quanto essa implichi di responsabile, di rivoluzionario, di esplosivo. Accertato, ormai, che la scelta del soggetto, ossia la messa in condizioni operistiche delle *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger sia spettata tutta ed esclusivamente a Puccini, noi dobbiamo dedurne che il maestro, nell'atto stesso di scegliere, sentisse in sé i termini di uno stile operistico così fatto da potersi adeguare a un insolito ambiente, a un insolito linguaggio, a insoliti rapporti fra commozione in generale e oggetto della commozione in particolare; anzi, che la scoperta anteriore, l'antecedente echeggiamento di quello stile operistico lo portasse alla ricerca di un argomento scenico capace di rivestirlo. Il problema da risolvere, in conseguenza di quanto sopra fu detto, si presentava molto intricato. Perché se, da una parte, il comicismo musicale italiano, non ostante le fulgidissime prove dei settecentisti napoletani, quindi di Rossini, di Donizetti e del Verdi di *Falstaff*, aveva sempre conservato qualcosa del lazzo proprio alla commedia dell'arte (in quanto l'intenzione era, in partenza, quella di far cosa differente, pressoché opposta allo spirito dell'opera seria) da un'altra parte il *ragionamento* (per usare un termine già caro ai secentisti), il *ragionamento* a sfondo patetico, pietoso, angoscioso o lirico che fosse minacciava, per tante eredità pesanti e schiaccianti, di assumere, anche contro voglia, un tono siffatto che i graduali passaggi dall'uno all'altro



La Bohème, atto IV - Bozzetto di N. Benois - Milano, T. alla Scala, Stagione lirica 1954-55.

colore potevan risultare falsi e stridenti. Quel Rodolfo che, all'inizio del prim'atto, copre di faceti rimproveri il « caminetto ingannatore »; che poco dopo si pavoneggia davanti all'ignara Mimi, un poco per sincera coscienza di certa superiorità sociale e intellettuale, un po' per disegnarsi in personaggio secondo le abitudini della sua professione di poeta; quel Marcello che, nella prima scena del quart'atto, ironizza sull'amore del suo amico Rodolfo e poi subito, con lui, piange il profumo della perduta compagna; quella Musetta che s'è vista ancheggiare e motteggiare e che, infine, si vede piena di dolore, di lacrime, di preghiere al letto di una moribonda; tutti questi personaggi e le loro fluttuazioni sentimentali, se rientravano, *grosso modo*, nelle linee di un generico verismo e realismo di data più o meno recente, in quanto creature musicali in atto di doversi esprimere per mezzo della musica si presentavano assolutamente mute e, per farle parlare, bisognava incominciare dal più assoluto principio. Nemmeno possiamo dire che in *Carmen* esse trovassero un precedente, sia pure lontano; perchè in *Carmen* anche le frasi di scherno e le battute sferzanti son specchio di quell'unico e costante stato d'animo che adduce alla passione verso José, alla fiera ripulsa di tale passione e all'accettazione della morte per orgoglio di non volersi piegare. A guardar bene, il sarcasmo di *Carmen* nei confronti del « bel capitano » ha lo stesso sapore delle estreme invettive contro il forsennato José. Nella storia di Rodolfo e di Mimi, di Marcello, di Musetta, di Colline e Schaunard i fatti, al contrario, non sono condizionati da un loro essere in questa o in quest'altra maniera. Perciò Rodolfo è un giovanotto allegro, confidente, sentimentale, un po'



La Bohème, atto I - Bozzetto di C. Parravicini - Roma, T. dell'Opera, Stagione lirica 1953-54.

vanesio e verboso fino al momento in cui qualcosa del tutto estraneo alla qualità del suo carattere, alla sua volontà, alle sue azioni, vale a dire la malattia, gli pone innanzi una Mimi disfatta e agonizzante. Questo compiersi degli eventi all'infuori della essenza umana dei personaggi, vale a dire per semplice intervento di fatalità, ma in un ambiente, in un mondo, in un'epoca in cui la fatalità non poteva avere le dimensioni di una volta, ma, anzi, doveva ricostruirsi secondo le misure di un secolo positivista, pacifico e borghese, metteva Puccini di fronte ad ulteriori incognite ed aggravava, urgendo, la necessità di creare un nuovo linguaggio.

Ora ecco: questo linguaggio fu creato; fu creato proprio in *Bohème*; fu creato, probabilmente, in *Bohème* sola e se noi quasi non ce ne accorgiamo è per la proporzione rigorosa che esiste fra ritmo della commedia e ritmo della musica, per il miracoloso potere di non esser mai nè troppo nè troppo poco. Io credo che fu questa apertura sopra un idioma operistico del tutto inedito ciò che diede coscienza a Puccini di non essere « l'erede di Verdi ». Infatti egli sentiva che la predisposizione umana, la forma del giudicare, il modo di guardare d'onde quell'idioma s'era mosso e s'era compiaciuto di essere, differivano intieramente da ciò che è *verdismo*. Per la stessa ragione io capisco come i critici dell'ultimo Ottocento, trovatisi davanti a un

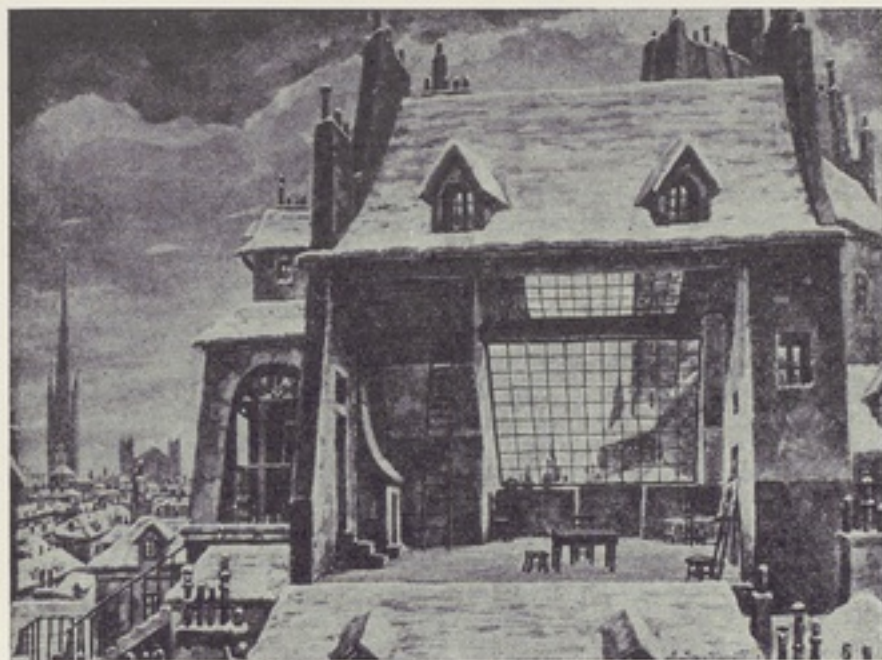
mondo musicale così deviato dalle strade normali, eppure così affabile, così immediatamente accessibile, non sapessero far di meglio che confonderlo col mondo dell'operetta ove appunto, secondo i lor balordi pensieri, poteva rifugiarsi una sì inusitata progressione dalla gioia al dolore, un così disinvolto cangiarsi di umori, un adergerci così franco di grandezze senza senso, di poesie senza scopo preciso, di appetiti insoddisfatti e di segrete chimere. Qualcosa nel melodramma precedente, dopo le primaverili stagioni di Mozart e di Rossini, era pur sempre vecchio, era pur sempre circospetto e grave di una gravità un tantino soffocante. Ora veniva questa giovinezza autentica; questa riammissione al giuoco dei ragazzi veri, questa riconquista di una consapevolezza vitale, spiegata in tutto il suo bisogno di illudersi.

Un melodramma « verista » (come si continua a chiamare, e forse è, *Bohème*) poneva il massimo del suo vero nel bisogno umano di favoleggiare, di incoronarsi occultamente, di condursi occultamente per i sentieri di infinite storie. Le fanatiche esplosioni di un eroe verdiano non lasciavano spazio, a chi le pronunciava, per inserirvi il minimo dubbio; ma Rodolfo e Mimì quando si descrivono uno all'altra; Schaunard quando narra l'avventura col vecchio inglese; Colline quando predica astinenza materiale e spirituale fanno di esagerare, e questo nascondimento della loro esagerazione, questa intima gioia di monumentarsi, appunto perchè così giuste e abituali della nostra natura, ce li fanno più vicini, più fraterni, più solidali quando la sciagura si sarà abbattuta su loro. Nel repertorio precedente si era sempre nascosta una pedante volontà di insegnare, di educare, di innalzarci « a nobili sensi » o di piombarci in fondi terrore.

In *Bohème* si librava una tale, benedetta assenza di pedagogia qualsivoglia che gli stessi critici e ancora qualcuno dei critici attuali, purtroppo, la prese e la prende per lavoro dedicato a sollecitare « la sentimentalità o la sensualità delle folle ».

Ora, al contrario, *Bohème* è condotta con tal senso d'arte che anche gli episodi collaterali a carattere più propriamente realistico, anche i tratti intesi a rendere il colore di un mondo popolare e meschino, se così vogliamo dire, (le scenette del secondo atto, il coretto delle lattivendole al terzo) son tenute con tal superiore eleganza da stilizzarsi e comporsi con estrema grazia a fianco degli episodi lirici e passionali. Pensate alla banalità di tanti « ballabili » e cori di « popolani » nella nostra opera ottocentesca e paragonatela con i quadretti similari di *Bohème*.

Ma, infine, dobbiamo chiederci: questo linguaggio che Puccini sentì nascere entro se stesso alla lettura della *Scènes* di Murger o che, esistendo già in lui stesso, non attendeva se non l'occasione di liberarsi; questo linguaggio, come materia strettamente musicale, come entità stilistica, era pur esso una acquisizione del tutto nuova e personale. A una domanda di tal genere, ossia di un genere per sé medesimo equivoco e, da un punto di vista strettamente estetico, non adeguata all'importanza che sembra avere, si può rispondere,



La Bohème, atto IV - Bozzetto di S. Santonocito - Palermo, T. Massimo.

una volta tanto, col tono della più assoluta affermazione. Tratti in errore dal taglio più o meno veristico della partitura pucciniana, e dal fatto che il verismo s'era manifestato e solidificato in Francia, molti hanno stabilito e scritto che la lingua musicale del maestro lucchese era una lingua tutta piena di gallicismi. Ma chi possiede buone orecchie sente benissimo che l'accento di Puccini, il giro fraseologico di Puccini, il modo con il quale Puccini inserisce il declamato vocale nel discorso dell'orchestra e le coloriture dell'orchestra nel declamato vocale non hanno proprio nulla di Bizet, di Bruneau, di Massenet e via via. Noi possiamo tutto al più ammettere che la lucentezza armonica e strumentale di *Carmen* abbiano sollecitato Puccini a far qualcosa anche lui nel medesimo campo; ma qualcosa di assolutamente diverso. Ad ogni buon conto, se lievi influssi bizetiani possono trovarsi in *Bohème*, simili influssi riguardano il Bizet di *Pescatori di perle* e di *Arlesiana* (vedi l'Adagietto della prima Suite) piuttosto che il Bizet di *Carmen*. Lo stile pucciniano, così puramente e vittoriosamente affermato in *Bohème*, è creazione tutta personale di un musicista italiano cui certi atteggiamenti di Grieg avevano destato impressione: di un musicista italiano il quale aveva lungamente meditato sopra certi trapassi di maniere germaniche nelle composizioni di Catalani e Martucci (si consideri di quest'ultimo il famoso *Notturmo in si bemolle maggiore* op. 70, pubblicato nel 1891); è creazione tutta personale di un

drammaturgo che nel dialogo dei personaggi scenici senti un sapore, ravvisò un colore, sottintese gesti interni intieramente nuovi e li seppe riprodurre esattissimamente, perchè era riuscito a porsi in contatto con zone ancora ignote dell'anima o si era ripiegato sull'anima, armato di una grazia, di una tenerezza, di una fiducia non ancora sperimentate.

Così procedendo Puccini, in *Bohème*, seppe attuare tali dimensioni, seppe cercare e concretare tali proporzioni che fanno di quell'opera un'opera ormai classica. Musicista di antica razza, il suo profondo intuito teatrale non gli fece mai oltraggiare le ragioni prime della musica, ossia quelle di costituirsi e di strutturarsi. La vita storica dei temi di *Bohème* è sempre spontanea, ben commisurata all'entità musicale dei temi medesimi; e la somma di tutte quelle vite singole si compone in grandi arcate che talora, come nel caso del primo e del second'atto, sembrano svolgersi dall'alzarsi al scendere del velario. Si può veramente, in rapporto a *Bohème*, parlare di un nuovo sinfonismo strumentale-vocale; si può veramente dire che i tempi musicali di *Bohème* si istituiscono nel tempo generico e spaziale come le entità di una Sinfonia. Ma questo affermarsi della musica in se stessa si sposa, istintivamente, col favoleggiare della poesia e da quei paesi fantastici, per uno dei miracoli così propri all'arte, ritorna a noi con l'aspetto della realtà più reale.

Bohème è un capolavoro immortale; è una cosa tanto necessaria che il discorrere sui suoi « limiti » diventa quasi ridicolo. E' poi, per davvero, una creazione. In quanto, della creazione, ha il carattere sorprendente di accennare sempre a un vuoto che la precede e di appagarci con l'essenza che adesso riveste.

GIULIO CONFALONIERI

Spunti e appunti: Wagneriana

Recenti interpretazioni wagneriane

Se è vero — e non si può più, oggi, dubitarne — che la critica wagneriana, a quindici lustri dalla scomparsa del grande musicista tedesco, sia pervenuta ad un punto morto, in quanto universalmente si esita e si evita di riprendere il filo di un'aggiornata revisione dei giudizi finoggi espressi da critici e studiosi più o meno onesti e qualificati: se è vero tutto ciò, potrà sembrare ozioso l'apprestarsi a risolvere una simile questione, anche se pretesto o incentivo ne sia una delle pubblicazioni indubbiamente più impegnate apparse in proposito negli ultimi anni in Germania. Senonchè, le pagine cui ci riferiamo (scritte vent'anni or sono, in piccola parte pubblicate e poi rivedute e integralmente stampate nel 1952 sotto il titolo *Versuch über Wagner*) appartengono a Theodor Wiesengrund Adorno, il quale sembra a noi personalità di filosofo, musicologo e sociologo troppo interessante perchè questo suo « tentativo » di critica wagneriana possa non costituire un apporto a suo modo intelligente e penetrante, seppure a volte discutibile e singolare, all'argomento in questione.

Diciamo subito che il volumetto dell'Adorno è stato presentato in Italia, a suo tempo, da una recensione di Massimo Mila (*Rass. Mus.* n. 3, 1953) e da lui definito — evidentemente a causa della prosa davvero ardua, spesso involuta e densa di neologismi — « poco comprensibile » e giudicato pressochè negativamente. Senza avere qui minimamente la pretesa di rivedere il giudizio espresso da Mila, riteniamo tuttavia non inutile tornare a richiamare l'attenzione su questo studio wagneriano, esaminandolo più da vicino, per lo meno in omaggio all'approfondita conoscenza che abbiamo oggi del suo autore in Italia.

Al Mila parve « eccessivo il modo con cui l'Adorno prescinde dalla realtà artistica dell'opera wagneriana »: ma ne prescinde egli effettivamente? E non è essa realtà piuttosto infinitamente multiforme, assai difficilmente afferrabile ed individuabile perchè partecipa, oltre che di elementi estetici, di elementi storici e culturali tali da esigere discorso di assai vasto e consapevole respiro? La critica wagneriana, in quest'ultimo dopoguerra, tra il '47 e il '52, si era andata arricchendo di due non trascurabili studii, quello di Peter Viereck (Dai romantici a Hitler, Torino, 1948) e quello di Arthur Loos (Richard Wagner, Wollendung und Tragik der deutschen Romantik, Bern, 1952), già segnalati dal Ronga in *Arte e gusto della musica* (Milano,

1956), i quali tentarono a lor modo di dare uno sfondo di conseguente divenire storico all'attività del grande musicista ottocentesco.

Al Ronga, per l'intonazione spiegabilmente poco serena (era da poco terminata la grande avventura del caporale tedesco e la Germania si trovava, in sede storica, in grave stato d'accusa di fronte al mondo intero), parve che essi turbassero i nostri rapporti d'ammirati posteri col vate di Bayreuth, sicchè — citando il notissimo saggio wagneriano di Thomas Mann — auspica un ritorno alla « nobiltà dello spirito » quale segno informatore delle future indagini critiche wagneriane. Comunque stiano le cose, a noi sembra, invece, che coi due studii sopracitati la critica wagneriana abbia finalmente imboccato la più ampia e più giusta via onde venire finalmente a capo di un fenomeno artistico tanto grandioso, tanto vario — e diciamolo pure — tanto discusso quale fu, senza dubbio alcuno, quello wagneriano. L'indagine storica completa, in altri termini. Nè essa ci sembra più legittima e appropriata che in questo caso. Sempre nel capitolo citato, il Ronga rileva ancora come debba apparire « urgente... riportare tutta l'arte e la personalità di Wagner ai valori strettamente, specificamente musicali »: ora, sebbene un tal richiamo a rigorismo estetico non possa trovarci se non consenzienti, ci permettiamo tuttavia di osservare come, nel caso specifico, non ci troviamo di fronte a un musicista puro, bensì indubbiamente di fronte al meno puro dei grandi musicisti ottocenteschi, e comunque, prima che dinanzi ad un fenomeno esclusivamente artistico, certamente dinanzi ad uno dei fatti culturali più straordinari e maggiormente intrisi di sviluppi eterogenei della seconda metà dell'Ottocento. Sicchè, molti e svariati elementi, che non siano valori strettamente musicali inficiano la realtà dell'arte sua, se la sua musica ha potuto essere nientemeno definita (dal Bekker, con felice intuizione) la « prima musica di scena ». Da essa, peraltro, è indubbio che occorra partirsi onde pervenire ad un giudizio aderente a quella complessa realtà artistica, giacchè la musica è quanto effettivamente rimane, di variamente vivo e stimolante e ognora riproponente il proprio problema, dell'attività e personalità wagneriana.

Ora, l'Adorno — da par suo, ossia con sostanziale competenza musicologica e vastità di cultura storico-sociologica, seguendo le orme degli studii del Viereck e del Loos — ci mostra come quella via possa condurre assai lontano e costituire una profonda fonte di interessanti addentellati; egli, cioè partendosi dall'attento esame dell'armonia, della strumentazione, dello Sprachgesang wagneriani, ossia dei più importanti elementi di quella musica, con metodo criticamente valido, li va considerando a un tempo come manifestazioni dell'evoluzione di un linguaggio che per essere (o aspirare ad essere) linguaggio d'arte partecipa e testimonia anche della sostanza storica di un popolo, di una società, di un'epoca. Molto importante a noi sembra, pertanto, che con l'Adorno si sia finalmente pervenuti ad un metodo d'indagine nei confronti di un argomento per tanti versi spinoso, multiforme e sfuggente: ora che, nel caso dell'Adorno, per ragioni mol-

teplici (anche contingenti) non sia sempre oro quello che luce, che l'indagine pecchi non infrequentemente d'equilibrio rigoristico o di perfetta focalità estetica ed estetico-storica, che si notino, in altri termini, ineguaglianze in fatto d'obiettività, questo a noi sembra di secondaria importanza (si vedano così, ad esempio, i capitoli quarto, quinto, sesto e settimo, a preferenza dei primi e degli ultimi tre, in quanto più densi di osservazioni interessanti).

Utile e particolarmente stimolante sembra a noi, ad esempio, l'indagine sui « piani coloristici » a scapito dell'« articolazione temporale » nella musica wagneriana: il che consente il raggiungimento di una « dimensione coloristica » assolutamente originale (l'Adorno designa Wagner come l'iniziatore dell'impressionismo in musica, dedicando molte pagine alla sua tecnica strumentale, particolarmente dei legni).

Ne deriva che, in tale musica, non esista il tempo ma unicamente lo spazio, per cui ogni figura è conseguentemente elevabile a simbolo, e nella sostanza musicale il « progresso armonico » sia assolutamente illusorio, non esista, in quanto l'armonia vi sarebbe oscillante ma sempre ferma (vedansi le sessanta battute dell'Incantesimo del Fuoco). Una catarsi, derivante da raggiunta liberazione in senso estetico, sarebbe, quindi, nell'opera wagneriana sempre impossibile, annullandosi così con Wagner l'idea informatrice dell'opera in musica, quella del conforto, in una superiore sfera di risoluzione armonica, e quindi musicale ed estetica (quale si trova in Mozart, in Bellini, e anche nel Beethoven del Fidelio). Da questi rapidi cenni (purtroppo non ci è dato dilungarci, in questa sede), il lettore potrà farsi un'idea su quali operanti e interessanti basi lavori l'indagine dell'Adorno, per un futuro vaglio del grado di autenticità nella grandezza del vate di Bayreuth (si veda quanto scrisse Vladimiro Arangio Ruiz, Autobiografia wagneriana, in *Rass. Mus.*, n. 2, 1952).

In definitiva, noi attribuiamo alle note dell'Adorno non un valore assoluto bensì semplicemente indicativo, sollecitante più complete indagini, suffragate anche da nozioni storico-filosofiche tali da consentire d'illuminare d'esatta luce una personalità come poche altre immersa nel proprio tempo e ad esso avvinto da linfe vitali non ignorabili.

MARIA TERESA MANDALARI

A settantacinque anni dalla morte di Wagner

Il timbro « puro »!

È questo il superstite appunto dell'« opposizione » — di certa opposizione — dei professionisti della musica, dopo alquanti assortiti naufragi delle speranze di farlo fuori. Eccola, l'orchestra sintetica di Wagner che confonde le carte strumentali in tavola, sostituita, finalmente, dall'orchestra analitica, con la debita restituzione di anagrafe e di stato civile ai poveri membri oppressi ed umiliati dell'orchestra.

Larvali estetiche di artistiche elusioni, che pure hanno avuto un loro corso! Poi anch'esse habent sua fata, come tutte le cose fuori del loro stato naturale. L'albero si conosce dai frutti, e la reazione a tinte e psicologismi della partitura wagneriana dava fuori il suo bel mostriciattolo: via gli archi, e viva i fiati e la batteria! Era tutto qui? Sicuro: un fatto che rientra anch'esso nell'ordine di una psicologia del gusto (e come diversamente?) e che potrebbe denunciare, al più, la esigenza di un nuovo orizzonte espressivo, mentre quello che si credeva d'aver scacciato dalla porta — l'espressione, sic et simpliciter — rientrava bellamente dalla finestra. E allora — espressione per espressione, e in fausta attesa — se si desse ancora una qualche benigna condiscendenza a certe « fuoruscite » timbriche d'un Tristano o di un Anello? Dicano pure che, al cospetto di tanto argomento e di tanto risultato di perentoria poesia, l'ombra del gran Riccardo continui indisturbata i suoi sonni. Ma, indisturbato, il proprio sonno estetico lo possono continuare anche le pulci e le mosche cocchiere di cui sopra.

Fa proprio lo stesso.

Virtualmente frantumata è oggi la stessa riserva, o censura, d'ordine spirituale che da più parti e più o meno scopertamente è stata mossa contro il cristianesimo di Wagner. Qui la logica è stata meno lineare e più tortuosa e musicalmente l'opposizione ha mancato al segno, una certa coerenza bisogna pur riconoscerle: nell'immediato dopo-Wagner tutto doveva essere come Wagner. Visto che non se ne faceva di nulla e messa una distanza con la cosa, tutto doveva essere invece l'opposto di Wagner. Non se ne fece ugualmente nulla.! Il « facciamo il contrario di Wagner, e saremo salvi », neppure portò bene. Estinta, per naturale stanchezza ed esaurimento, la protesta dei musicisti, l'altra — di provenienze oscure fino a un certo punto — non ha ancora moltiplicato ed è anche difficile che molli, perchè digerire l'intero rospo dell'esperienza wagneriana (una esperienza dell'« avvenire »?) non appare né facil né agevole cosa. « L'umanità — ha scritto Confalonieri — una parte dell'umanità, ad essere giusti, vorrebbe distruggere Wagner per togliersi di dosso il complesso di inferiorità in cui quello stregone l'ha posta ». Nulla da fare. Sempre più nulla da fare e d'altra parte, come s'è accennato, le provenienze del furore e dell'angoscia antiwagneriane sono abbastanza riconoscibili perchè occorra darne diagnosi ed eziologia. Bisogna, al contrario, ringraziarle, se oggi hanno così controprodotto e la bella storia s'è convertita nel suo contrario.

Wagner, oggi, è sempre più amato, è sempre più « richiesto » e l'intelligenza d'amore di un pubblico sempre più folto e più vigile non si volge certo alle componenti secondarie o formali di quel teatro. Tale pubblico chiede oggi a Wagner precisamente quello che Wagner voleva gli si chiedesse. E anche qui, e a chi di dovere, sarà meglio mettersi l'animo in pace. Piuttosto, e a scanso di equivoci, occorre distinguere, in certe ambigue attribuzioni di merito. È stato detto, ad esempio, che Tristan und Isolde ha generato la coscienza artistica moderna, e di questa rimane la più alta illuminazione. Inoltre: la

stessa moderna lirica francese nel capolavoro wagneriano troverebbe il suo preludio — negli accorgimenti verbali del testo wagneriano e nella sintassi di questo, a volte necessariamente anarchica — e infine senza Wagner, il medesimo simbolismo francese fin de siècle non sarebbe stato quello che è stato. Può essere tutto vero. Senonchè riferimenti di quest'ordine toccano soprattutto alla storia esterna, alla « fortuna », come si diceva una volta, dell'opera wagneriana. E il punto non è qui. Rientrare in sede vuol dire valutare il Tristano (e col Tristano qualsiasi altro dramma del Maestro di Bayreuth) nella storia interna ed intera di tutto l'arco poetico wagneriano. Wagner si spiega solo con Wagner. E poichè si sa che il divenire della poesia wagneriana procede sincrono ad un leitmotiv spirituale tutto volto all'approfondimento di una interpretazione moderna del contenuto etico del cristianesimo, è qui che — si voglia o non si voglia — occorre fermare l'indagine. E non importa se qualche bello spirito ha scritto, ad esempio, che il Tristano è un dramma ateo perchè non v'è mai menzionata la divinità.

Un abissale pensiero! Manca assai poco al Tristano — di cui quest'anno ricorre il centenario — che, dall'Inno alla Notte in poi, non si trasformi invece, in un dramma sacro. E la sola, formidabile costruzione musicale dell'epilogo (quello che Guy de Pourtalès ha definito « il più bel cantico che sia mai stato dedicato alla morte ») ha potuto far dire a qualcuno che tutti i trattati sull'immortalità dell'anima rischiano, al confronto, di fare, uno dopo l'altro, la figura d'altrettanti calepini.

Perciò, e malgrado le decantate ascendenze e discendenze, nulla hanno da spartire col Tristano le avventure della musica fra Otto e Novecento. Queste si chiameranno di volta in volta, armonismo, timbrica e magari etnofonica e folklore oppure individualismo strumentale, con annesso suono « puro », fino alla parificazione di tutte le note nella dubbia sanatoria dodecafonica del collettivismo in pentagramma. Ma questa storia della musica promossa dal Tristano cade del tutto fuori del medesimo. E, com'è stato detto, isolati nella loro solitudine irriducibile, rimangono il Tristano e l'intera opera wagneriana.

Una presenza a sé, irreversibile, non sommersa e meno che mai smentita, da quanto è venuto dopo e se n'è atteggiato, pro o contra a persecutore.

ENZO BORELLI

La famiglia di Riccardo Wagner

La ricorrenza del settantacinquesimo anniversario dalla morte di Riccardo Wagner ci ha suggerito di rievocare (in modo succinto nell'informazione e perentorio nel giudizio, per i ristretti limiti di

spazio consentitici da questa Rivista) lo stato di... famiglia — in verità alquanto complicato — del grande compositore.

Dobbiamo anzitutto risalire a Franz Liszt. Egli venne in Italia nel 1837, in compagnia di Maria Flavigny (nata a Francoforte sul Meno da padre francese e da madre tedesca, nel 1805; morta a Parigi il 5 luglio 1876). Nota nel mondo delle lettere con lo pseudonimo di Daniel Stern, aveva fatto un matrimonio di convenienza col Conte d'Agoult, dal quale aveva avuto due figli. Si era poi da lui separata e dalla libera unione col compositore ungherese era nata a Ginevra il 18 dicembre 1835, Blandine Rachele morta a St. Tropez l'11 luglio 1862. Costei sposò Emilio Ollivier (Marsiglia 1825, m. 1913), Ministro della Guerra di Napoleone III. L'Ollivier passò a seconde nozze con la signorina Gravier de Souffren, la cui nipote, anch'essa di nome Blandine, divenuta contessa de Prevaux, è stata un'ottima pianista e tuttora si reca, annualmente, ad assistere agli spettacoli di Bayreuth.

La seconda figlia di Liszt e della d'Agoult vide la luce a Como il 24 dicembre 1837; e appunto in riferimento al luogo di nascita, le venne dato il nome di Cosima (che in francese si pronuncia «Côme» al pari di Como).

Terzo figlio fu Daniel Heinrich, nato a Roma il 9 maggio 1839, morto di mal sottile a Berlino il 10 dicembre 1859, «posando il capo sopra un guanciale coperto dalle lettere d'amore mandategli da donne pazze del suo viso da cherubino» — come fu romanticamente riferito.

Liszt, assorbito dagli impegni della nomade vita di artista, non poté occuparsi dell'educazione delle figlie, che pure molto amava.

Così Cosima fu mandata a Parigi nella casa della madre del pianista, poi a Berlino presso la famiglia di Hans Bülow, e infine dalla principessa Carolina Sayn de Wittgenstein, che avrebbe poi voluto unirsi in matrimonio con Liszt, ma non lo poté non essendole stato concesso il divorzio. Perciò Cosima, che non aveva conosciuto amor materno, si temprò in una solitudine spirituale che doveva poi affermarla come strumento di energia e di intelligenza. Egoista, compassata, suggestiva, somigliava al padre nel volto e nella blague, ma senza ripeterne la generosa espansività. Cosima aveva 17 anni quando, in casa della madre di Liszt conobbe Bülow e Wagner.

Il grande Riccardo era nato a Lipsia il 22 maggio 1813. Suo padre Federico, era cancelliere di polizia. La madre, Johanna Rosina Bertz, fu donna di vivo ingegno e di inquieta immaginazione. Dalla sua relazione col pittore poeta attore e commediografo Luigi Geyer (vivente ancora il marito Federico Wagner), nacque Riccardo che figurò quale figlioccio di Geyer, finché, sui quattordici anni, gli fu riconosciuto il cognome di Wagner. Geyer aveva d'altronde sposato la Bertz, l'anno seguente la morte di Federico. Dopo la scomparsa del Geyer, la Bertz passò a terze nozze. Morì nel 1848.

Dai suoi autentici genitori — Geyer e Johanna — entrambi temperamenti sensibili di artisti, Riccardo eredita la passionalità e l'inclinazione alla musica. Alla quale Geyer acconsentiva egli si dedicasse, pur avendo in precedenza vagheggiato che divenisse pittore.

D'altronde — ha scritto Massimo Bontempelli — «tutto l'ambiente familiare era saturo di musica».

Tre sorelle di Riccardo: Luisa, Rosalia e Clara si dettero al teatro; un fratello, Alberto, abbandonava gli studi di architettura per divenire cantante. Anche una figlia di questi, Johanna (Hannover 1828 - Würzburg 1894), fu cantante da camera e più tardi (1864) attrice; ma nel 1872 e nel 1876 cantò a Bayreuth per desiderio dello zio Riccardo.

Titanico genio in corpo di gnomo, Wagner, con incrollabile volontà, nel suo gioco tremendo per l'affermazione della sua ostacolata arte, quanti incontrò sul proprio cammino, travolse e soggiogò. Le donne: a cominciare da Minna Planer (Oeberan, 5 settembre 1809 - Dresda 21 gennaio 1866), modesta attrice, che il Maestro sposò nel 1836, fu una sollecita preziosa ménagère. Ma, grettamente incomprensiva del genio del marito, avrebbe voluto che questi, per assicurare un minimo di benessere alla famiglia, si adattasse a comporre lavori di facile accettazione dal pubblico.

Mathilde Luchemeyer (Elberfeld 23 dicembre 1828 - Traumblick 31 agosto 1902), era una donna molto bella, intelligente e poetessa gentile. Col marito, Otto Wesendonck (ricco rappresentante di una casa di seterie di New York), aiutò Wagner in anni difficili ed offrì a lui e a Minna asilo in una villa che possedevano a breve distanza da Zurigo. Wagner, il quale, fin dalla fanciullezza, soleva dire alla propria madre che non poteva vivere senza amare, si accese per Mathilde di un'alta e ricambiata passione, dalla quale il musicista trasse ispirazione per comporre *Tristano e Isotta*.

Wagner s'impose anche a musicisti illustri; al vecchio suocero Liszt e al direttore d'orchestra Hans Bülow. E persino a un sovrano: Luigi di Baviera.

La sola donna che, pur amando, comprendendo ed amando il Maestro, seppe — con la propria energia e nell'interesse stesso di lui, tenergli testa, fu Cosima. La quale, difatti, si votò tutta all'affermazione di Wagner ed allo sviluppo del Teatro di Bayreuth.

Cosima Liszt aveva sposato, il 17 agosto 1857, il Bülow (Dresda 18 gennaio 1830 - Cairo 12 febbraio 1894). Ma non lo amò: lo giudicava «rozzo e pedante».

Dal loro matrimonio nacquero: Daniela Senta (Berlino 12 ottobre 1860 - Bayreuth 28 luglio 1940) che sposò, ma senza averne figli, lo storico d'arte Henry Thode (Dresda 13 gennaio 1857 - Copenaghen 10 novembre 1920) il quale visse a Gardone, nella villa poi occupata da d'Annunzio che la trasformò nel «Vittoriale».

Blandine Elisabetha (Berlino 20 marzo 1863 - Firenze 16 dicembre 1941) sposata, il 25 agosto 1882, al conte Biagio Gravina di Palermo dal quale ebbe quattro figli: Manfredi (Palermo 17 ottobre 1893 - Danzica 1932), ufficiale di marina e poi commissario della Lega delle Nazioni a Danzica, aveva sposato Maria Sofia principessa Giustiniani; Maria Cosima Blandine, sposata allo scrittore Egas Wenden (loro figlia Blandine Theresa Marie Cosima); Gilberto (Palermo, 17 ottobre 1890; vivente a Bayreuth); dal 1908 primo flauto del teatro wagneriano e dal 1930 direttore dell'orchestra; Guido.

Ma mentre durava il matrimonio Bülow-Cosima, s'interpose nella loro vita Riccardo Wagner col quale ella andò a convivere e sposò il 25 agosto 1870. Dalla loro unione nacquero: Isolda Blandine (München 1865 - München 17 gennaio 1919). Sposò il maestro Franz Beidler. Un loro figlio, Franz Wilhelm, scrittore, vive a Zurigo; Eva (Lucerna 17 febbraio 1867 - Bayreuth 26 maggio 1942). Sposò, il 26 dicembre 1908 (senza aver figli) lo scrittore Houston Stewart Chamberlain (Portsmouth 9 settembre 1855 - Bayreuth 9 gennaio 1927) storiografo musicale e autore di una importante biografia di Wagner; Siegfried Helfrich (Tribschen in Svizzera 6 giugno 1860 - Bayreuth 4 agosto 1930). Avviato agli studi di architettura, si dedicò alla musica e viaggiò, come direttore d'orchestra, in Italia, Austria, Inghilterra. Al Teatro di Bayreuth: dal 1894, maestro sostituto; dal 1896 condirettore; dal 1924, alla ripresa degli spettacoli wagneriani (dopo la Guerra Mondiale) direttore generale. Compose Poemi sinfonici, Concerti, Cantate, opere teatrali. Siegfried aveva sposato il 22 dicembre 1915 Winifred Williams, dalla quale ebbe quattro figli: Wieland, Friedelinde, Wolfgang e Verena: i due fratelli curano i Festivals di Bayreuth dopo la morte di Cosima avvenuta a Bayreuth il 1° aprile 1930 e quella di Sigfrido, avvenuta a breve distanza, nell'agosto successivo.

ALBERTO DE ANGELIS

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione scaligera:
Janáček-Viozzi-
Wagner-Donizetti

Lo strano caso di Leos Janáček si potrebbe dire nel gergo del racconto poliziesco, parlando dell'autore della Volpe astuta, rappresentata ora alla Scala. Morto da trent'anni giusti (a Praga, il 21 agosto 1928) e considerato dagli studiosi uno dei più importanti musicisti vissuti tra fine e principio di secolo, praticamente Janáček fu a lungo ignorato dal pubblico. Esecuzioni rade in concerto, fuori dei paesi di lingua tedesca, e quasi niente in teatro. Pareva che nei programmi internazionali non ci fosse posto che per Smetana e Dvorak, gli anziani della sua terra. (Sua per modo di dire, veramente, perché Janáček nacque il 3 luglio 1854 a Hukvaldy, nella Moravia del nord, quasi alla frontiera polacca, mentre quegli altri due erano boemi). Insomma, come la maturazione dell'artista era stata lenta — Jenufa, il suo capolavoro, vedrà la luce alle soglie dei cinquant'anni — così fu lentissima l'introduzione delle sue opere nel clima internazionale della musica. Per quel che riguarda l'Italia, ad esempio, la citata Jenufa giunse qui soltanto pochi anni fa, a Venezia. Spettacolo d'avanguardia a scoppio ritardato, cui fece seguito, al penultimo Maggio Fiorentino, una eccellente edizione jugoslava di Kátia Kabanova: settima, nell'ordine, delle dieci fatiche teatrali di Janáček. Riconoscimenti e valutazioni « alla memoria », come si dice del-

le medaglie al valore, che a qualche esegista appassionato sembrano tardivi. E in realtà lo sono. Talché nessuno vorrebbe difendere quei reggitori di teatro che per tanti anni dimostrarono così scarso interesse per certe voci nuove della musica medioeuropea. Detto questo, affrettiamoci però a riconoscere che a Leos Janáček è mancato sempre qualcosa per imporsi di colpo alla attenzione di tutti. Che cosa? Probabilmente quel « sonnambulismo del genio » di cui parlano i Goncourt nel loro *Journal*.

Quest'impressione in realtà permane anche dopo aver ascoltato La Volpe astuta. Opera delicata, molto ingegnosa, molto « civile », fermentata, nel fondo, da poetiche invenzioni musicali; ma dove il volo audace della fantasia non è mai di vasto respiro. Per quel che riguarda l'argomento — tratto da un racconto che Rudolf Tesnohlídek scrisse nel 1920 ispirandosi a una serie di disegni di animali — se fosse possibile associare un onesto, gentile simbolismo al clima dinamico del cartone animato, la sua definizione sarebbe presto raggiunta. Briscola, infatti, la protagonista a quattro zampe, tiene bravamente il posto di Térynka, la donna amata da tanti uomini del villaggio e che gli spettatori non vedranno mai. E la vita del bosco, brulicante, sonoro, tutto lieviti e richiami, sostituisce — persino nell'umoresco episodio degli sponsali delle volpi — l'altra vita, l'esistenza affannosa, complicata dell'uomo che solo nel ritorno alla natura troverà poi la vera pace dell'anima. Musicalmente, le brevi curve melodiche dell'eloquio scar-

nito di Janáček, seguono da vicino gli accenti vocali, la fonetica del linguaggio popolare, sottolineato, in orchestra, da acerbi sapori strumentali. Tale sua sincerità «contadina» può sembrare a prima vista un residuo di naturalismo. Il linguaggio di questi animali, si è detto, non è trasfigurato (come nel Ravel di *L'Enfant et les sortilèges*, tanto per capirci) bensì concreto, realistico. È vero, ma dato il carattere «a vite parallele» della favola, è forse questa la sua autentica trovata. Anche nei libri della giungla di Kipling le belve si esprimono con le parole degli uomini, eppure il traguardo della poesia vi è ugualmente raggiunto.

L'edizione della Scala è modellata su quella che nel '56 ebbe alla Komische Oper di Berlino un grosso successo. La versione ritmica di Fedele D'Amico, di una chiarezza e semplicità esemplari, è stata condotta sul testo definitivo di Walter Felsenstein, il quale ha poi curato anche qui la difficile regia dell'opera. Difficile perché molti abitanti di questo affascinante bosco, coleotteri, scarabei eccetera, erano bambini piccolissimi, guidati con infinita pazienza e con risultati sorprendenti. Nino Sanzogno si è aggirato con la consueta perizia nella selva divisionista dell'orchestra di Janáček. Fra gli interpreti hanno fatto spicco la arguta, intelligente Mariella Adani, cioè la volpe, e il plastico baritono Dondi alle prese con i «complessi» del guardiacaccia. Ma tutti, una grossa falange, erano ben scelti e messi opportunamente a fuoco. Bozzetti e figurini di Rudolf Heinrich, di un favolismo abbastanza suggestivo.

La stessa sera, prima di *Prove di scena*, fantasia coreografica di Luciana Novaro musicata da Giulio Viozzi. Viozzi, autore di quel singolare *Allamistakeo* che giustamente è stato ormai apprezzato da diversi pubblici, conferma qui le sue sicure attitudini al teatro. Nel balletto

i passaggi obbligati sono purtroppo molti, e non è sempre facile aggirarli. Il musicista triestino c'è riuscito soprattutto nella prima parte, dove ha potuto liberamente affidarsi a immagini e sollecitazioni ritmiche tra caricaturali e nostalgiche. Nell'epilogo invece la frase (danzante) fatta lo ha riportato qua e là alla tematica di maniera. Servitù all'incirca inevitabili. Buone accoglienze ai due autori e ai numerosi interpreti guidati da un Dell'Ara decisamente in vena. Orchestra diretta con alacre gaiezza da Luciano Rosada; scenari singolarmente arditi di Nicola Benois.

Il ritorno della *Walkiria* nell'edizione dell'Opera di Stato di Vienna ha voluto dire un successo personale di Herbert von Karajan. Dopo le famose recite cui avevano presieduto anni addietro De Sabata e Furtwaengler, non tutti, certo, pensavano con interesse a una *Walkiria* isolata, così, avulsa dal contesto della *Tetralogia*. È proprio vero, invece, che le grandi opere hanno un senso universale inarrestabile, e che il genio ha la facoltà di suggerire all'orecchio di ciascuna interprete — a patto che sia di alto lignaggio — una parola diversa. Bisogna ormai persuadersi che l'interpretazione-tipo, immobile, pietrificata nel tempo non esiste. Esistono solo modi buoni e modi falsi di intendere l'arte. E che questo di Karajan sia buono non ci pare dubbio. La sua estrinsecazione sonora della *Walkiria* corre su due piani. Da una parte il senso trasfigurativo del favoloso mondo dei Nibelungi: dall'altra l'avvicinamento a quel dolore, a quella pietà che a un certo momento trasformano gli dèi in uomini (quasi un castigo). E proprio qui, mettendo un accento deciso sulla «umanizzazione» del mito, Karajan ha toccato le vette più alte dell'espressione.

I cantanti, con appena qualche riserva per il tenore Suthaus, lo han-

no assecondato benissimo. La vivida, svettante Nilsson, cioè Brünilde, ha fatto onore a quel suo nome che ha un precedente glorioso nella storia della musica. E ottimi sono apparsi la Rysanek, la Madeira e il basso Frick. Superiore a tutti, infine, il basso-baritono Hans Hotter, forse il Wotan più completo da noi udito fino ad oggi. Un'interpretazione stupenda, in cui la autorità e la sofferenza, l'amor paterno e la «ragion di Stato» erano in continua, drammatica lotta. Lo scenografo Emil Preetorius ha raggiunto nella scena dell'*Incantesimo del fuoco*, senza vapori realistici né sgradevoli odori, effetti cromatici che molto si adattavano allo smagliante cromatismo di Karajan.

Ritmo, colore, gioiosa animazione nelle scene di Vellani Marchi e nell'orchestra diretta da Nino Sanzogno per il ritorno dell'*Elisir d'amore*. Dove accanto al tenore Di Stefano — Nemorino oggi certo senza confronti per giovinezza e fragranza di timbro — all'armonioso Bastianini e al ficcante Taddei, si è rivelata la giovanissima Renata Scotti. Voce, scuola e soprattutto quell'intimo sentire, quella squisita musicalità che sono assai più d'una speranza. Auguriamoci che direttori e impresari non la «brucino» in quattro e quattr'otto come continuamente accade. Sa il cielo se il teatro ha bisogno di ragazzi così.

EUGENIO GARA

Concerti in breve

Ospite dei Pomeriggi Musicali, Franco Mannino ha dedicato la prima parte del concerto da lui diretto al Teatro Nuovo a note musiche russe di Stravinski (2 *Suites*) e Sciostakovic (*Concerto per pianoforte, tromba e orchestra*; solisti Sergio Perticaroli e Renzo Robuschi), riservando la seconda al Wolf

-Ferrari dell'Intermezzo dei *Quattro rusteghi* e al Mendelssohn della *Sinfonia italiana*. Ha fatto seguito un concerto diretto da Ettore Gracis con la partecipazione di Franco Gulli. Figurava in prima esecuzione milanese il recente *Concerto per violino e orchestra* di Viozzi — opera assai limpida, di intonazione vagamente folcloristica e di carattere prevalentemente rapsodico, accolta con pieno favore dai presenti — che ha trovato nel Gulli un interprete invero d'eccezione.

Alla Polifonica Ambrosiana si è prodotto l'ottimo Complesso strumentale da camera diretto dal violinista Cesare Ferraresi, che ha presentato in prima esecuzione moderna una *Sonata a tre in do minore* di Pugnani e un *Concerto in re* per violino di L. Borghi (ambidue nella revisione di F. Mompellio), oltre a composizioni di C. Piazzi, A. Scarlatti e Mozart.

Successivamente, sotto la direzione di Don Biella si è avuto il secondo concerto dedicato alla musica rinascimentale, concerto di alto valore culturale, tanto più pregevole in quanto di impostazione piuttosto insolita. Erano in programma cinquecentesche composizioni polifoniche vocali e strumentali (Mottetti, Madrigali, Laudi, Toccate, danze) di Animuccia, Banchieri, Byrd, Bull, Cabezon, Gastoldi, Lasso, Marenzio, Palestrina, Vecchi, Vittoria e altri.

Uditorio numerosissimo e, inutile a dirsi, entusiasta al Teatro di via Manzoni dove Renata Tebaldi ha tenuto un *recital* benefico a favore dell'Opera di prevenzione antitubercolare infantile di Olgiate Olona. Accompagnata al pianoforte da Giorgio Favaretto, l'eletta artista ha realizzato un programma comprendente brani di Haendel, Galuppi, Scarlatti, Mozart, Rossini, Bellini, Mascagni, Respighi, Pizzetti, Davico, Tosti e Puccini, animando ogni pezzo con l'afflato di una musicalità quanto mai vibrante e intensa, e offrendo ancora una volta la misu-

ra della sua esemplare arte interpretativa.

Al pubblico della Sala Ricordi la pianista Celia Gianneo ha opportunamente presentato un'opera di raro ascolto e di serio impegno, il *Ludus tonalis* di Hindemith, che occupava tutta la prima parte del programma. Per il resto la giovane esecutrice, rivelatasi musicista ben preparata e ricca di possibilità, si è orientata su musiche di moderni maestri sudamericani: A. Ginastera, J. M. Castro e L. Gianneo, ottenendo anche in questa parte il consenso degli ascoltatori.

Ancora un pianista argentino nella successiva serata, l'ottimo Alberto Neumann, dal suono limpido e dal fraseggio espressivo: un'autentica promessa. E ancora, fatta eccezione per lo statunitense Gershwin, compositori sudamericani contemporanei nella seconda parte del programma, tra cui Ginastera, C. Brero, J. J. Castro, Barrozo Netto, Villa Lobos e lo stesso Neumann. Tutta di musica italiana era per contro la prima parte, allineante i nomi di G. B. Grazioli, D. Scarlati, Pizzetti, R. Giacomini e M. Bertoni. A concludere la seconda serie dei concerti alla Sala Ricordi si è prodotta la cantatrice Mirella Parutto, soprano dotata di buoni e ampi mezzi vocali, la quale ha realizzato — la serata si svolgeva all'insegna del *Belcanto* — pagine bellissime di grandi maestri del passato, da Monteverdi a Caccini, da Pergolesi a Paisiello, Cimarosa, Rossini e Verdi, e vocalissime dei contemporanei Pizzetti, Ghedini e Pettrassi. Preciso accompagnatore pianistico L. Tomelleri, cui si devono anche succose parole d'introduzione.

L'Orchestra dell'Angelicum di Milano, diretta da Aladar Janes, ha tenuto il 28 aprile al Conservatorio di Liegi il concerto conclusivo della sua fortunata tournée in Olanda e in Belgio presentando musiche di Vivaldi, Corelli, Geminiani e Scar-

latti. Al felice esito della manifestazione, svoltasi alla presenza di un pubblico fortissimo tra il quale i connazionali erano largamente rappresentati, hanno validamente contribuito il soprano Luciana Pio Fumagalli, il tenore Adami, i violinisti Redditi e Ceradini e il violoncellista Caruana.

Roma

La Settimana musicale sarda

In un mese non ricco di avvenimenti artistici di primo piano, la Settimana Musicale Sarda acquista un significato tutto particolare. Essa si è svolta al Teatro Valle ed ha compreso rappresentazioni di Opere liriche e concerti polifonici e sinfonici. L'idea infatti che ha ispirato questa breve ma indicativa rassegna è stata quella di riportare all'attenzione del pubblico i valori musicali della Sardegna attraverso i suoi musicisti più rappresentativi, compositori, direttori o interpreti, ed anche attraverso quelle opere di autori, sardi o no, che si sono ispirate al suo folklore.

Lo spettacolo teatrale era costituito dalla rappresentazione di due opere in un atto: *L'Organo di bambù*, testo di Giovanni Artieri, musica di Ennio Porrino, e *Astora* testo di Sestilio Magnanelli (da una novella di Grazia Deledda), musica di Lao Silésu.

L'opera di Porrino, rappresentata in prima assoluta ad un recente Festival di Musica Contemporanea a Venezia e ripresa al Teatro dell'Opera di Roma, si distingue per un suo acceso colore esotico caratterizzato dalla insistenza di alcuni temi primitivi e soprattutto di uno affidato ad un gruppo di chitarre, molto espressivo. Il musicista attua un contrasto di timbri tra la canzone di Juana affidata appunto alle chitarre elettriche ed il ricorrente

motivo dell'organo di bambù reso strumentalmente con una speciale tecnica che rende molto bene i suoni stentati, soffiati e imprecisi di intonazione dello strumento primitivo. C'è in tutto l'atto insomma uno strano clima di sogno tropicale che riscatta il crudo verismo di un soggetto che gravita sullo incesto. E nel modo con cui quei temi sono trattati e riproposti c'è anche un vivo sapore folcloristico che non è certo sardo ma ne ricorda la pungente e dolorante forza evocativa. Diretta dallo stesso autore, M.^e Ennio Porrino, l'opera è stata accolta con vivo successo.

L'altro atto unico, di Lao Silésu, era in prima esecuzione, almeno per Roma. Scritto molti anni fa esso appartiene alla maniera verista di *Cavalleria* e *Pagliacci*: il protagonista cui si intitola l'atto, *Astora*, muore infatti anch'esso di coltello. Il musicista ricalca quei modi o quella moda musicale. Notevoli sono taluni spunti di canti e di danze sarde per il loro vivo carattere e per la loro spontaneità. Ma essi si stemperano subito in un lirismo impersonale frammentario e legato al giro dei luoghi comuni del tempo. E la rappresentazione di questa novità resta nei limiti di un omaggio regionale ad un musicista ai suoi tempi apprezzato. Diretto dal M.^e Nino Bonavolontà *Astora* è stato accolto con applausi di cordiale stima.

Alle opere liriche hanno fatto seguito in altre serate due concerti: uno di musiche polifoniche ispirate alla Sardegna ed uno sinfonico-vocale. Il primo, affidato alla Associazione Polifonica Santa Cecilia di Sassari, diretta dal M.^e Don Gino Porcheddu è stato un magnifico concerto. Questo valoroso complesso si è già largamente affermato e tra i primissimi al Concorso Internazionale di Arezzo e si impone per la bellezza delle voci, l'alto grado di affiatamento, la perfezione tecnica e la purezza dello stile. Tutte le

musiche eseguite erano ispirate alla Sardegna ed appartenevano ad autori sardi (Rachel, Gipol, Porrino) e non sardi (Zandonai, Pizzetti, Fasano, Lualdi, Bossi, Castelnuovo Tedesco), e costituivano un vario e vasto quadro del patrimonio folcloristico dell'isola. Esecuzioni, come si è detto, ammirevoli e che hanno procurato entusiastici applausi al M.^e Porcheddu e al suo magnifico coro.

Il concerto sinfonico-vocale è stato diretto dal M.^e Dante Ullu, musicista di vasta cultura e di severa preparazione e fra i più rappresentativi, oggi, tra gli artisti sardi. Anche questo programma comprendeva musiche di autori sardi (Baiardo, Gabriel, Canepa, Porrino) e non sardi (Casella). Le musiche di maggiore interesse sono state quelle di Baiardo e soprattutto di Porrino, rientrando le altre, di Gabriel e di Canepa nel campo della opera lirica del passato.

Concerti all'Argentina e all'Eliseo

Al Teatro Argentina Paul Klecki ha diretto un programma ormai tradizionale: due Sinfonie di Beethoven e cioè la *Prima* e la *Nona*. Ma questa volta contrariamente a quanto troppo spesso accade la esecuzione della *Nona* non si è limitata ad una lettura più o meno fedele: è stata concertata, preparata e resa con salda unità e con molto impegno per quanto riguarda i suoi profondi significati musicali. Bravi solisti di canto Bruna Rizzoli, Myriam Pirazzini, Amedeo Berdini e Aureliano Neagu. Ottima l'orchestra e i cori dell'Accademia diretti dal M.^e Bonaventura Somma.

Al Teatro Argentina Fernando Previtoli ha diretto un concerto cui doveva partecipare il pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Purtroppo una improvvisa e documentata indisposizione dell'artista ha

costretto il direttore a completare il programma, restato immutato nella prima parte, con la 5ª Sinfonia di Beethoven.

Nella prima parte figuravano due opere di particolarissimo interesse: la 2ª Suite op. 4 per orchestra di Bela Bartók, in prima esecuzione nei concerti della Accademia, e il *Magnificat* per coro e orchestra (trascrizione G. F. Ghedini) di Claudio Monteverdi. La Suite di Bartók è ricca di valori espressivi coloristici e ritmici; è un'opera viva in cui il geniale musicista attua felicemente quella trasfigurazione dei canti della sua terra che è alla base della sua arte. E la attua attraverso una schietta emozione, una vivida inventiva di movenze ed una tecnica magistrale.

Il *Magnificat* di Monteverdi è opera eccelsa alla quale non è possibile nemmeno accostare capolavori del genere dovuti a sommi musicisti. È al di sopra di ogni misura artistica e critica: è il capolavoro per eccellenza. Ascoltarlo è provare una impressione che non può essere paragonata a nessuna altra e che è indimenticabile. Ogni anno in ogni stagione di concerti, ovunque il *Magnificat* di Monteverdi dovrebbe essere eseguito. È un punto fermo: e oltre a tutto rimetterebbe un poco d'ordine nella gerarchia dei valori musicali troppo spesso compromessa da certa storia della musica fatta per sentito dire spesso dagli stranieri. È gloria nostra, questa e va rivendicata.

Mentre il Teatro dell'Opera chiude i battenti si annunciano a Roma numerose stagioni liriche minori: al Teatro Eliseo, a quello della Vittoria. La passione per la lirica e la attività degli impresari hanno un ritorno di fiamma. È già stato eseguito, con molto garbo e gusto e per ricordare la benemerita attività della Camerata Musicale Romana, *Il Ladro e la zitella* di Gian Carlo Menotti. Ma questa recita scendeva a Roma dal Casaleto del-

la villa di Paola Zingone Belli ove la musica ha un prezioso diritto di cittadinanza. Una esecuzione ammirevole. Speriamo che anche le altre, quelle impresariali, siano altrettanto degne.

FERNANDO L. LUNGHI

Napoli

Novità vecchie e nuove di Satie, Webern, Blacher e Hindemith

Ad essere sinceri con noi stessi (non sempre è facile) non si riesce a leggere nella nostra stessa reazione, a uno spettacolo come quello offertoci dal S. Carlo la sera del 19 aprile. Naturalmente, vogliamo qui alludere al valore intrinseco, al « peso » delle partiture ascoltate: ché, quanto allo spettacolo come pura attuazione, ovverossia come esecuzione, non abbiamo che da ammirare. Si potrà discutere se esso fosse adatto a una scena solenne come quella del teatro borbonico (la cui acustica così « pulita » rende assai più di quella di molti « piccoli teatri »): non si potrà non rendere omaggio — caloroso omaggio — al complesso tedesco (*Das Junge Ensemble der Berliner Festspiel Wochen*) che quella sera dette una lezione indimenticabile di serietà e di efficienza; meglio, di efficienza raggiunta attraverso una serietà implicante una disciplina di lavoro, un entusiasmo, un'abnegazione di marca assolutamente germanica, tale che da noi sarebbe follia sperare (a parità di sforzi materiali) nel campo del teatro in musica. Hermann Scherchen, questo « apostolo della nota falsa » (come si potrebbe dire, scherzando, con Barilli) è un po' la anima dello spettacolo che il S. Carlo ebbe il privilegio di ospitare per primo in Italia: subito accanto a lui occorrerà citare il regista Wolf Voelcher che seppe creare dei quadri, delle pantomime o una

vera e propria azione (come in *Hin und Zurück* di Hindemith) perfettamente articolate, avendo a disposizione un gruppo di bravissimi attori che sono altrettanto bravi cantanti (nominarne qualcuno, significherebbe far torto ai numerosi altri).

Quattro furono le « opere » rappresentate dal gruppo berlinese: *La Morte di Socrate* di Satie, *Il Cuore* di Anton Webern, *Opera astratta* di Boris Blacher e *Hin und Zurück* di Hindemith. Solo quest'ultima « farsa » ha una vera e propria azione che, arrivata ad un certo punto, per il magico intervento di *Un Saggio* che comanda al tempo di invertire cammino, torna indietro, con puntuale ripetizione all'inverso dei tragicomici eventi e su per giù (cioè senza minimamente alludere a vere e proprie « inversioni » di marca contrappuntistica) della musica. L'opera, dovuta al magistero di uno Hindemith in vena di scherzo intenzionalmente banale (come di moda nell'altro dopoguerra tedesco) è ben viva nei suoi limiti quasi programmatici (se non polemic): recitata e cantata con ritmo mai languente e con irresistibile allusione al vecchio film muto, fu davvero goduta dal pubblico che l'applaudì incondizionatamente, e che invece aveva reagito variamente alle altre tre opere (pur ammirando gli interpreti, e vivamente applaudendoli).

Erik Satie, morto a Parigi nel 1925, scrisse il suo *Socrate* (di cui questa *Morte* è verosimilmente solo l'ultima parte) nel 1917, in antitesi ai suoi atteggiamenti precedenti, in buona parte risolvendosi in una ironia distesa lungo una serie non abbondantissima di pezzi, soprattutto per pianoforte. Su frammenti del platoniano *Fedone* (tradotti da V. Cousin) un Soprano in funzione di *Storico* intona in orchestra una specie di recitativo suggestivamente arcaizzante, e nobilmente monotono. La piccolissima orchestra vi si

adeguava in tutto. Sul palcoscenico si succedono come proiettate da una lanterna magica (nell'interpretazione del Berliner) una serie di numerosi « quadri » prevalentemente in bianco e nero, con le figure gravemente immobili (« opera statuarica » è il sottotitolo del lavoro), i volti coperti da maschere.

Sulla *Cantata II* dettata su testo di H. Jone nel 1942 da Anton Webern, lo Scherchen ha voluto che si ideasse un'azione, meglio una specie di pantomina cantata. Naturalmente si tratta di un'« azione » astratta che si propone di esprimere, radicata nella musica (meglio nei « suoni ») « la violenza e l'urto dei sentimenti nelle ripercussioni sul cuore ». Gratta e gratta sul pentagramma, dalla dodecafonia arrivi al « puntillismo », cioè a suoni isolati nella loro fonica entità, l'organizzazione dei quali, certamente meritoria anzi eroica, sfugge al comune ascoltatore che rinuncia a penetrarne l'asserita, esoterica bellezza, saldamente aggrappandosi allo spettacolo visivo, che si gode interpretandolo a modo suo (un modo « eretico », temiamo...). Meritoria ed addirittura eroica, considerate le difficoltà musicali moltiplicate dal ritmo della « azione », l'esecuzione di questa, come dell'ultima pièce della serata.

Nell'Opera astratta di Blacher (cui ha prestato una imprecisata collaborazione lo Egk) il canto è ridotto, o ricondotto alla « purezza » assoluta, con abolizione totale delle parole e assunzione di suoni vocalizzati, alcuni dei quali hanno indotto il pubblico a una irrefrenabile ilarità. *Ansia*, *Amore I*, *Contraddittorio*, *Panico*, *Amore II*, *Dolore*, ecco le promesse del programma, cui si crede o non si crede, come meglio aggrada. Musicalmente parlando, cogli a tratti un molto problematico innesto di modi addirittura tonali (o tonaleggianti) in un ambiente che ne è o vorrebbe essere — addirittura in titolo — la negazione.

Gavino Gabriel, noto trascrittore ed elaboratore di canti di Sardegna, tanti e tanti anni fa compose cinque quadri (raggruppati in due atti) di vita gallurese, su un suggestivo libretto che egli aveva apparecchiato a sè stesso. *La Jura* è il giuramento solenne, l'infrazione del quale espone lo spergiuro a una vendetta non meno solenne, addirittura rituale. Nel libretto del Gabriel il vecchio *Filianu*, padre di Anna, acconsente alle nozze della figlia col poeta *Jacòni* a patto che questi — naturalmente riluttante — « faccia fuori » un suo acerrimo nemico. Senonché quando il giovane avrà ucciso per amore, apprenderà che Anna è stata promessa, contro la di lei volontà, al ricco pastore *Burèda*. *Jacòni* si reca alla festa di nozze di Anna, insegue *Filianu* (che avendo la coda di paglia s'è dileguato) e lo ammazza senza scoprirsi. Il matrimonio con *Burèda* va all'aria, ed Anna — nonostante conosca l'orrenda verità — potrà ora sposare *Jacòni*, perchè conscia della fatalità, anzi della santità della vendetta, dallo stesso padre morente definita Giustizia di Dio.

Sulla suggestiva trama proposta dal libretto un musicista provveduto di senso drammatico, più semplicemente un musicista provveduto, avrebbe potuto incidere più o meno profondamente. Il maestro Gabriel s'è limitato a contemplare, talora (come in alcune danze vagamente suggestive) illustrando all'acquarello, più spesso stendendo un interminabile nastro di note (e di noia). In cospetto di sì ingenuo candore, il miglior partito è tacere. Come noi facciamo, non senza aver preso atto della misteriosità delle strade conducenti al Signore (nella fattispecie: al palcoscenico d'un grande e nobile teatro). Avendo accettato d'includerla in cartellone, l'Ente ha preso, com'è sua costante abitudine, le cose sul serio allesten-

do, anche per questa specie di opera, una bella esecuzione. I cantanti (Rina Gigli, Gino Pasquale, Enzo Viaro, A. M. Borrelli, Elena Todeschi, Lari Scipioni, Enzo Feliciati, ecc.) han fatto del loro meglio per dar vita agli anemici personaggi. Il direttore Alessandro Derewitzky, vero cireneo della situazione, ha condotto in porto, con eroica saldezza di mano, una partitura che, specie dal punto di vista orchestrale, fa acqua da tutte le parti; appigliandosi ad ogni occasione per sottolineare le zone più possibili di un'opera che vive nel limbo delle belle intenzioni, che non è del tutto priva di qualche profumo, e che al limbo anela di ritornare al più presto. Suggestivamente illustrative le scene realizzate, dal Cristini su bozzetti del Melos; suggestiva anche la regia di Bragaglia. Il coro si è comportato bene: il gruppo di danzatori indigeni, munificamente inviato dalla Regione sarda, si è fatto particolarmente applaudire.

Il Trittico di Puccini in serata celebrativa

La densa e laboriosa stagione s'è lietamente chiusa nel nome amatissimo di Puccini, del quale dopo moltissimi anni si è rieseguito, nella interezza originaria, il *Trittico*. Della famosa trilogia il pubblico aveva ascoltato, più o meno recentemente, il solo Gianni Schicchi, indubbiamente la più fortunata delle tre opere. Ma solo la giustapposizione delle tre partiture, che reciprocamente e felicemente si condizionano, consente la giusta valutazione di ciascuna come parte del tutto. Di fronte al clima cupo e torbido del *Tabarro* sta la chiarezza solare, tutta toscana, del Gianni Schicchi. Da una parte il corso rapinoso delle passioni elementari, dall'altra il lepido gioco, la spregiudicatezza beffarda dello spirito fiorentino. *Suor Angelica*

sta fra le due opere come una sorella minore: tutta la prima parte non sembra sollevarsi molto al di sopra di un descrittivismo piuttosto generico (anche se avvivato qua e là da una punta di bonaria ironia). Il dramma si accende tuttavia nella seconda parte, quando le tempeste delle passioni umane penetrano nella serenità del convento, e *Suor Angelica* nella sua disperata esaltazione si rivela creatura tipicamente pucciniana, inquieta e tormentata.

Degniissima l'esecuzione allestita dall'Ente sotto la direzione autorevolissima e straordinariamente fervida ed elastica di Tullio Serafin. La regia era affidata alle mani esperte di Marcella Govoni (per *Il Tabarro*) e di Giovacchino Forzano (la cui attivissima presenza sul palcoscenico, in una serata di celebrazione pucciniana, acquistava un particolare sapore, anche patetico). In primissimo luogo vanno nominati, fra gli interpreti di canto, Leyla Gencer — pervenuta ad una maturità stilistica e ad un grado di efficienza vocale assai maggiore di quanto ci si sarebbe aspettato alcuni anni fa —, Giuseppe Taddei, altrettanto a suo agio nelle vesti di Michele che in quelle di Schicchi, e Giuseppe Gismondi, che ha offerto un'altra prova molto positiva. E non dimenticheremo gli altri valorosi cantanti che purtroppo non possiamo nominare singolarmente.

I concerti

A metà maggio, l'attività concertistica napoletana ha ancora un ritmo che si può dire, senza esagerazione, frenetico. Mentre dura regolarmente la stagione della Scarlatti-Rai, il S. Carlo sgrana il suo rosario di concerti primaverili, ormai entrati stabilmente nell'uso. L'Accademia Napoletana, dopo la fatica grossa del IV Premio Casella, ha al-

lentato un poco il suo ritmo, ma non ha ancora finito... A proposito del Premio Casella, si deve di buon grado riconoscere che anche questa volta i risultati comparativi sono sembrati ben persuasivi, mentre il livello generale dei candidati è risultato, come nei concorsi precedenti, brillante. La giuria internazionale, presieduta dal M.^o Jacopo Napoli, Direttore del Conservatorio di S. Pietro a Maiella, comprendeva, fra gli altri, i nomi dei pianisti Firkusny, Orloff, Long, Magaloff, Agosti, Aprea, Capuana, Gargiulo, Rizzo e Vitale. Il 1° Premio (cinque milioni) è stato assegnato al giovane statunitense John Davis, il 2° all'olandese John Blot, il 3° all'italiano Giuseppe Postiglione, allievo di Rodolfo Caporali. Si sono poi classificati nell'ordine: Edith Murano (Argentina), James Mathis (USA), Michael Ponti Orrin (USA), Oswald Russel (Giamaica), Laurenz Custer (Svizzera). La giuria ha inoltre assegnato diplomi di menzione speciale al merito ai candidati Evelin Ursat (Francia), Nunzio Zappulla (Italia), Gino Brandi (Italia). I tre primi classificati ebbero l'onore di partecipare ad un concerto sinfonico con l'orchestra del S. Carlo, puntualmente diretta da Ferruccio Scaglia. Il Davis in Rachmaninoff, il Blot in Beethoven e il Postiglione (affettuosamente festeggiato anche come italiano) dettero la chiara misura della loro classe, facendosi applaudire con trasporto anche dal pubblico.

GIACOMO SAPONARO

Bologna

L'attività sinfonica

L'Orchestra stabile del Teatro Comunale, in mancanza di un ciclo organico di concerti invernali, si è difesa con una intelligente mobilità, prodigandosi in concerti dati in varie sedi e con scopi di opportuna

propaganda musicale. Naturalmente i programmi erano improntati ad un controllato eclettismo e sempre tali da attrarre i pubblici più disparati. Infine era la musica che andava a cercare un pubblico che non la conosceva se non appena di nome.

I fondi per sostenere l'attività sporadica e benemerita dell'Orchestra erano tutti di provenienza locale e per la maggior parte del Comune; le sedi quella della Sala Bossi del Conservatorio, del Teatro Comunale e dell'Aula Magna dell'Università.

Per l'Agimus, di mattina e nella Sala Bossi del Conservatorio, questa orchestra ha tenuto 4 concerti in febbraio, diretti da Carlo Felice Cillario, e 3 in marzo diretti da Francesco Mander. Un concerto diretto da Arturo Basile ha avuto per pubblico gli operai degli stabilimenti tipografici.

Nei concerti tenutisi in primavera nell'Aula Magna dell'Università i programmi erano più controllati: uno dei due concerti diretti da Carlo Felice Cillario era dedicato alla musica contemporanea italiana e nel programma erano comprese musiche di G. F. Malipiero, Viozzi, Adone Zecchi e la *Fantasia indiana* di Busoni nella quale la parte solistica era egregiamente disimpegnata dal pianista Macarini Carmignani. Gli altri due concerti tenutisi nell'Aula Magna sono stati diretti dal Francesco Mander.

Una fresca e giovane formazione sinfonica, di pochi archi, pochissimi fiati, cembalo e organo, diretta da un giovane pieno di entusiasmo ed ansioso di esperienza, Tito Gotti, si è presentata con l'etichetta di Orchestra da camera della Gioventù Musicale Italiana. Essa ha tenuto un concerto alla Sala Bossi per il ciclo dell'Agimus e due ne ha tenuti nell'Aula Magna dell'Università. Nel primo di questi, oltre ad una Cantata di Bach nella quale erano valenti solisti di canto Ma-

ria Vallin ed il basso Tassin, è stata presentata una nitida e assai pregevole esecuzione delle Stagioni di Vivaldi; in esse la violinista Armuzzi ha prodigato un bellissimo suono ed un temperamento di considerevole livello.

Attualmente è in corso al Teatro Comunale un regolare ciclo primaverile di concerti sinfonici organizzati dall'Ente Autonomo; di essi si dirà a ciclo concluso.

Musica da camera

Se saltuaria e imprevista è stata la attività sinfonica invernale, assai nutrita e quasi interamente preventivata era quella da camera. A questa speciale branca della musica, che in sale più ampie e capaci allarga la cerchia e gli interessi dei salotti settecenteschi, hanno posto cura diverse organizzazioni locali. Meritano la migliore considerazione i cartelloni ed i programmi organici, annunciati e mantenuti. Il più nutrito fra questi è indubbiamente apparso quello del Centro Universitario Musicale che ha svolto il suo ciclo da novembre a maggio. Nella precedente corrispondenza demmo notizia dei primi 3 concerti; a questi ne sono seguiti molti altri ed alcuni di alto interesse sia per il valore degli esecutori sia per l'interesse o il carattere dei programmi. Citiamo in ordine la pianista Lucia Passaglia; il chitarrista Alirio Diaz; il complesso dei Wiener Symphoniker; il pianista Massimo Bogianckino che ha eseguito l'intero 1° Libro dei *Preludi* di Debussy e la *Suite 1922* di Hindemith, il pianista Eduardo Del Pueyo; il Duo Zecchi-Mainardi che ha presentato una interessante sonata di questo ultimo; il pianista Gherardo Macarini Carmignani; la violinista Johanna Martzy; il Gruppo Madrigalistico Femminile G. B. Martini diretto da Adone Zecchi con novità di Bartok, Poulenc, Masetti, Vlad

e Kodaly; il violoncellista Enrico Pardini; il pianista Robert Casadesus; il violinista Tibor Varga; il Trio Gazzelloni-Santoliquido-Amfitatrof; il Quartetto Italiano. Nel ciclo era pure compreso un concerto fatto in collaborazione con la Società Italiana di Musica Contemporanea e affidato al Quintetto a fiati di Radio Colonia, con la collaborazione del pianista Paul Jacobs e con la direzione del compositore Karlheinz Stockhausen. Nel programma di questo concerto, oltre a una *Sonata a quattro* di G. F. Malipiero, a *Density 21,5* per flauto solo di Varese e ai *Tre pezzi per clarinetto solo* di Stravinski, si presentavano le musiche del cosiddetto Gruppo di Darmstadt: *N. 7 Klavierstücke XI* di Stockhausen, la *Sonata n. 1* per pianoforte di Boulez e la *Zeitmasse* per flauto, oboe, corno inglese, clarinetto e fagotto sempre di Stockhausen.

La Società Bolognese di Musica da Camera, col suo pubblico fedele, numeroso e non amante di avventure musicali, ha tenuto otto concerti dall'ottobre al maggio puntando soprattutto sulla fama e l'indiscusso valore degli esecutori che sono stati i Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, la pianista Monica Haas, il chitarrista Segovia, la violinista Gioconda De Vito, l'Orchestra da Camera di Berlino diretta da von Benda, il Quartetto Vegh, il violinista Francescatti e il pianista Firkusny.

ADONE ZECCHI

Catania

La Stagione di quaresima

Otto Opere ed un Balletto sulle scene del Teatro Bellini durante la Stagione di Quaresima, che dopo due mesi si è conclusa alla fine di aprile. Un esperimento riuscito quello dell'Ente Musicale Catanese di concentrare quest'anno l'attivi-

tà lirica in un'unica stagione, naturalmente di maggiore impegno per numero e per varietà di lavori.

Il 5 marzo serata inaugurale con *Il Principe Igor* di Borodin (direttore Santini, maestro del coro Vittorio Barbieri, regia di Piccinato, coreografia di Luciana Novaro; interpreti: Luisa Maragliano, Miriam Pirazzini, Giuseppe Taddei, Raffaele Arié ed Angelo Lo Forese). La accurata edizione, in prima esecuzione in Sicilia, è stata accolta con particolare favore dal pubblico, che per l'occasione ha avuto modo di ammirare il primo imponente gruppo di lavori di ammodernamento predisposti con dovizia di mezzi in favore del suo massimo teatro.

È seguita la *Tosca* (8 marzo), prescelta come degno omaggio tributato al compositore lucchese, nel centenario della nascita (direttore Mario Parenti, regia di Carlo Maestrini, interpreti: Margherita Roberti, Flaviano Labò, Giuseppe Taddei). Mascagni è stato presente con due opere: *Iris* e la *Cavalleria rusticana*. La prima, andata in scena il 15 marzo in un nuovo pregevole allestimento curato da Veniero Colasanti e John Moore, ha avuto a delicata e superba interprete Clara Petrella, che ha accentrato su di sé tutta l'attenzione. Per quanto riguarda la *Cavalleria* è da dire che il capolavoro mascagniano, messo, antitradizionalmente, a far da « pendant » ad un balletto, non ha trovato il solito spicco, in quanto la innovazione scenica tendente a dividere l'opera in due quadri, non ha potuto realizzarsi per le incomplete attrezzature del palcoscenico, sicché è venuto a mancare l'interesse per questa edizione, pur dignitosamente eseguita da Luisa Malagrida, Ferrando Ferrari, Pietro Guelfi e Maria Mazzoni, sotto la valida direzione di Mario Parenti. Chi se ne è avvantaggiata è stata *Coppelia* di Delibes, prima esecuzione a Catania e pertanto oggetto di particolare cura da parte dell'Ente

Musicale Catanese, che si è servito dell'abile e suggestiva coreografia di Luciana Novaro, la quale ha portato in scena un complesso di ballo di prim'ordine con alla testa Giuliana Barabaschi, Paolo Bortoluzzi e Guido Guidi. Ammirate le scene di Colasanti e Moore, che hanno contribuito alla rinascita dello spettacolo rappresentato con raffinato gusto e diretto da Oscar Massa.

A distanza di alcuni anni è tornata una buona Francesca da Rimini (31 marzo), alla quale Luisa Malagrida ha dato un forte risalto con l'alta drammaticità della sua voce, bene affiancata da Ferrando Ferrari, per la prima volta nel ruolo di Paolo il Bello, e Pietro Guelfi, ciascuno rispondente per efficacia al personaggio interpretato. La direzione è stata affidata alla sicura mano del maestro Santini. Con particolare favore e vivissimo successo è stato accolto il *Barbiere di Siviglia* (9 aprile), una tra le migliori edizioni sinora presentate sia per resa interpretativa che per scelta di cantanti. Sul podio la vivacità tutta giovanile di Umberto Cattini bene adatta allo spartito rossiniano. Oltremodò spigliati e vocalmente ben selezionati i protagonisti, dall'aggraziata Gianna D'Angelo all'esuberante Rolando Panerai, a Fernando Bandera, a Raffaele Arié, ad Alfredo Mariotti.

Del maestro agrigentino Michele Lizzi è stata rappresentata la *Pantea* (15 aprile), premio Euterpe per la musica al concorso «Le Nove Muse» di Napoli. Il lavoro di classica concezione, su testo di Gerlando Lentini, traduce in forma musicale l'atmosfera psicologica in cui si dibatte una fanciulla in continuo contrasto di morte e di vita, secondo i canoni della dottrina empedoclea. A parte lo squilibrio tra processo interiore ed azione, l'opera presenta notevoli pagine corali, rivelando nel complesso la solida cultura dell'autore, attualmente do-

cente al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Interpreti Maria Curtis Verna, Mirto Picchi, Plinio Clabassi, Maria Teresa Mandalari, Giuliana Raimondi, Dina Piccini; direttore Franco Capuana.

Ha chiuso degnamente la stagione *La Sonnambula* (19 aprile), allestita con amorevole cura in omaggio al nome di Bellini. Sotto l'abile bacchetta di Franco Capuana il complesso artistico ha ben meritato, grazia in ispecie alla compenetrata prestazione di Gianna D'Angelo. Soddisfacente la prova di Luigi Pontiggia, cantante di sicuro avvenire; altri interpreti Plinio Clabassi, Elvira Galassi, Elena Mazzoni e Carmelo Mollica.

ANTONIO FICHERA

Alla Radio

A due atti unici, *Don Ciccio*, ovvero *La Trappola* di Ottorino Gentilucci e *Assunta Spina* di Franco Langella, è stato demandato il compito di rappresentare l'operismo odierno in questo periodo radiofonico soprattutto dominato da una inconsueta presenza di opere di repertorio. Due atti, entrambi battezzati con successo alcuni anni or sono al bergamasco Teatro delle Novità; due atti, entrambi rispecchianti di quell'operismo l'indirizzo più tradizionalista, fermamente vincolato alla lezione e ai modi stilistici dei padri, non perciò del tutto estraneo, almeno sul piano strettamente compositivo, a taluni portati della tecnica contemporanea. Partiture, comunque, sia per la profusione che è in esse dell'elemento melodico sia per la felicità delle situazioni librettistiche, di sicura presa su gran parte del pubblico, ancora particolarmente sensibile alle lusinghe del canto spiegato, alle effusioni canore di tenori e primedonne. Puntualmente, e per il terzo anno consecutivo, la festività di S. Cate-

rina da Siena è stata ricordata alla Rai con la trasmissione dell'oratorio scenico *La Sposa di Fonteblanda* di Rito Selvaggi, lavoro di cui si erano a suo tempo rilevati e la sincerità dell'ispirazione e il fervente afflato mistico.

Sul Programma Nazionale, Ferruccio Scaglia, valendosi della collaborazione solistica di Pina Carmirelli, ha presentato il *Concerto op. 99* per violino e orchestra di Sciostakovic: un'opera che, attraverso i suoi quattro tempi — indicativi di un mondo sonoro ora romanticamente appassionato (Notturmo) ora di severa espressività (Passacaglia) o di fresca gaiezza (Scherzo e Burlesca) — ribadisce taluni dati fondamentali dell'arte di Sciostakovic: la perspicuità e la classica misura delle architetture, la spontaneità dell'invenzione, il gusto per un'armonistica vicendevolmente arida e consuetudinaria.

A musiche di Alfredo Casella è stato interamente dedicato il *Concerto Ricordi* posto in onda il 27 aprile. Il programma, realizzato da Ettore Gracis, includeva tre fra le opere più vitali e rappresentative dello strumentalismo caselliano: *Introduzione, Aria e Toccata e Notturmo e tarantella* per violoncello e orchestra, scritte ambedue nel 1933 (l'anno che vide anche la creazione del *Concerto per trio e orchestra*), e il posteriore *Concerto per orchestra* recante la data del 1937. È, quest'ultima, composizione di rari pregi architettonici e inventivi, ove l'autore riesce ad attuare un compiuto quanto arduo equilibrio fra tecnica e pensiero.

Sul III Programma, accanto a lavori noti e di abbastanza frequente ascolto sono state presentate due pagine del compositore messicano Carlos Chavez: una tripartita *Toccata* per strumenti a percussione, che, per quanto presenti alcuni lati discutibili, merita attenzione per qualche tratto originale e per l'anelito di ricerca che la muove, e una 5ª *Sinfonia* per orchestra d'archi che si raccomanda in particolare per il tempo di mezzo, tutto avvolto in un clima sonoro incantato ed estatico, e che manifesta nell'autore un sottile gusto coloristico.

Egregiamente curato da Riccardo Allorto, ha avuto luogo dal 26 marzo al 7 maggio un ciclo di trasmissioni settimanali dedicato all'Editore di Verdi, ciclo facente parte della rubrica del Programma Nazionale *Civiltà Musicale d'Italia*. Attraverso sei sedute, puntualmente integrate da riproduzioni musicali, è stato offerto agli ascoltatori un preciso panorama dell'ultra secolare attività editoriale di Casa Ricordi, dalla fondazione sino alla attuale gestione, e, di riflesso, un quadro della vita musicale di questi ultimi 150 anni. È emersa così l'opera intelligente e feconda esplicata a favore dell'arte e della cultura musicale dai diversi editori via via succedutisi alla direzione della Casa, le iniziative dei quali, come è stato opportunamente posto in luce, si sono dimostrate in più casi di importanza primaria per l'attività dei compositori e determinanti per le fortune dell'arte stessa.

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

Germania occidentale

Opere nuove di Eric Riede e di Jan Cikker

Erich Riede, allievo di Toscanini e noto per la sua lunga attività di direttore al Metropolitan e a Bayreuth, è attualmente direttore stabile per l'opera e per i concerti sinfonici a Norimberga, ed ha recentemente diretto la prima assoluta della sua opera d'ambiente cinese a Dortmund, ottenendo un notevole successo. La composizione di questo *Yü-nu* o dramma scenico era stata progettata già vent'anni fa e W. Goettig ne aveva steso il libretto traendola da una novella della dinastia Ming. La bella figlia del ricco dei mendicanti viene maritata a Mo-Ki, mandarino decaduto, con lo scopo di nobilitare la stirpe. Essa viene però cacciata dal marito a causa della sua infima origine sociale, e nel momento in cui vuole annegarsi in un fiume viene salvata e adottata da un alto dignitario, e ricondotta infine tra le braccia del marito.

La strumentazione di Riede è brillante e sonora, sulla scia di Wolf-Ferrari e Humperdinck, il coro e i soli sono trattati con raffinato senso della vocalità, i recitativi hanno una grande importanza ed eccellenti sono gli ariosi lirici, mentre il compositore ha saputo evitare tutte le cineserie di facile effetto. Il successo è dovuto anche ai numerosi cantanti, tra cui una menzione particolare va a Will Ribbert, Margarete Mühlenbeck e Philipp Stork.

Lo Staatstheater di Wiesbaden ha rappresentato per la prima volta in Germania l'opera *Principe Bajazid*

del ceco Jan Cikker. Il libretto descrive alcuni avvenimenti del tempo della invasione turca: il giovane contadino Bajazid viene rapito per farsi strada più tardi come grande condottiero dell'esercito turco. In una nuova campagna della Slovacchia rapisce Katka per farla sua sposa e la porta con sé in Turchia: ma l'amor di patria lo fa rinunciare a tutti gli onori e a tutte le ricchezze, e lo fa tornare ai suoi contadini tra i monti slovacchi. La musica è piuttosto monotona e rimane in un ambito folcloristico, servendosi con larghezza di ostinati e di forme della tonalità ampliata, ma raggiunge anche culmini drammatici assai efficaci e di grande bellezza sonora. La compagnia di Wiesbaden, diretta da A. Apelt e con D. Garen, M. Dorka, L. Synek nei ruoli principali, ha dato una buona esecuzione di questa opera che ha avuto un cordiale successo di pubblico.

G. SCHWEITZER

Wolfgang Sawallisch, il trentacinquenne direttore d'orchestra, è stato nominato direttore a Wiesbaden, ed ha accettato l'invito rifiutando numerose offerte di grandi teatri internazionali.

Nel corso dell'esposizione mondiale di Bruxelles daranno concerti le seguenti orchestre tedesche: l'Orchestra dell'Opera di Aquisgrana diretta da Sawallisch, i Berliner Philharmoniker diretti da Karajan, l'Orchestra da Camera di Stoccarda diretta da C. Münchinger.

La Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft terrà un congresso a Colonia dal 23 al 28 giugno.

Svizzera

Tre prime esecuzioni assolute a Basilea

Tra le più recenti « prime » offerteci da Paul Sacher con la sua Orchestra da Camera di Basilea ci segnalano due nuovi lavori di noti compositori contemporanei e un lavoro sperimentale di un giovane americano, interessante ma un po' problematico.

E. Krenek ha dato alla sua composizione orchestrale *Kette, Kreis und Spiegel* il sottotitolo di « disegno sinfonico », indicando in tal modo quanta importanza vi abbiano gli elementi lineari.

La serie dodecafonica che sta alla base del pezzo viene permutata in tre modi: con un procedimento di rotazione molto semplice se ne ricavano altre 47 serie, che vengono alla fine ricondotte a quella originale: e questo è il « circolo » (*Kreis*). Queste serie sono collegate a due a due per mezzo del suono iniziale che è a sua volta quello iniziale della successiva: questa è la « catena » (*Kette*). Il termine *Spiegel* (« specchio ») è dovuto al fatto che ad ogni apparizione della serie è sempre collegata una delle sue forme d'inversione. Tuttavia l'aspetto più grandioso del pezzo è che all'esecuzione questa costruzione così perfettamente organizzata si è realizzata interamente in sonorità spontanee, impulsive e appassionate, tanto da indurre a pensare che l'artificiosità della fattura abbia avuto il solo precipuo scopo di dare alla composizione una assoluta compattezza formale.

Il *Gilgamesch-Epos* di Bohuslav Martinu, tratto da un mito assiro-babilonense tramandato in scrittura cuneiforme, è una composizione in tre parti, di grande comunicativa. Al compositore non interessano tuttavia tanto gli elementi del fatto mitico quanto quelli di carattere generale, i problemi della morte e dell'al di là, che costituiscono gli elementi propulsori di quest'opera.

Martinu ha rappresentato questi problemi in forme musicali concise, con un'elaborazione lapidaria, che spesso si serve del linguaggio slavo tardo-romantico. L'azione è narrata da un dicitore e da alcuni brani corali, mentre a Gilgamesch, l'eroe divino, è affidata una possente parte di basso; il monologo interno e le visioni sono invece affidate a tre voci soliste (soprano, tenore, basso). La musica è profondamente ispirata, e specie nella terza parte, in cui Gilgamesch giunge fino al regno dei morti, sviluppa il massimo della forza espressiva, come ha dimostrato di comprendere il pubblico che le ha riservato un grande successo. David Kraehenbuehl, un giovane americano allievo di Hindemith, si è posto nell'*Epitaphs concertant* (un Concerto per pianoforte e orchestra in quattro tempi terminato nel 1955) il compito di svolgere per mezzo di variazioni in cinque diversi tipi umani un tema fondamentale, che è la figura del ciarlatano. Egli non è riuscito a dare a questo programma una soddisfacente soluzione musicale; tuttavia ha rivelato un ottimo talento tecnico, grazie anche all'esecuzione eccellente della parte solistica dovuta alla pianista americana Armin Watkins.

Nello stesso concerto è stato pure eseguito per la prima volta a Basilea *Threnos*, un pezzo orchestrale pieno d'espressione che nel 1945 il compositore ungherese Sandor Veress compose in memoria del suo maestro Béla Bartók, e che pure ha dato una dimostrazione delle ottime doti musicali del suo autore.

WILLI REICH

Romania

La Settimana della Musica Romana

Sabato 7 dicembre 1957 ha avuto luogo all'Ateneo della R.P.R. di Bucarest l'apertura festiva della Set-

timana della Musica Romena nel quadro del Mese Culturale. Come ha sottolineato nel suo discorso introduttivo il compositore Ion Dumitrescu, primo segretario dell'Unione dei Compositori Romeni, questo avvenimento rappresenta un'importante rassegna dei successi riportati dalla musica romena negli ultimi tempi, tanto nel campo della creazione quanto in quello dell'interpretazione.

È seguito poi il concerto dell'Orchestra Sinfonica della Filarmonica George Enescu sotto la direzione competente del suo direttore George Georgescu. Il programma comprendeva lavori che uniscono in modo felice la miglior tradizione della musica nazionale colla nuova linea che si afferma oggi.

La Sinfonietta di Ion Dumitrescu, recentemente insignita dal Premio George Enescu dell'Accademia della R.P.R., ci ha svelato in tutta la sua pienezza la via di un'artista originale, sensibile, pieno di temperamento. Ispirandosi al canto e alla danza rustica, al canto religioso più antico e al canto contemporaneo attraverso una sfera assai ampia, il sinfonismo di Ion Dumitrescu rivela tratti vigorosi. Simili caratteri già affermati in lavori anteriori quali la 1ª Sinfonia, il Quartetto d'archi in do maggiore, acquistano nella Sinfonietta una sintesi più concentrata e pregnante.

Nello stesso tempo osserviamo qui la risoluzione, di alcuni dei problemi che questo originale creatore si propone permanentemente: il dinamismo e la mobilità ritmica (ottenuti per mezzo di un gioco ingegnoso di sincopi, coll'alternarsi delle misure — procedimenti tipici del canto popolare romeno), la costruzione libera della frase non sottoposta alla simmetria accademica ma che segue le leggi di architettura spontanea del canto popolare, l'armonia risultante dallo sviluppo delle potenzialità modali dei temi, l'istrumentazione di un colo-

rito autoctono, che va fino ad allusioni intensamente stilizzate delle virtuosità popolari. Il lavoro conferma così la vittoria di alcune febbrili ricerche creatrici aventi come scopo la cristallizzazione di un sinfonismo romeno moderno, di una espressione nazionale inedita.

Mihai Andricu è considerato il fondatore del sinfonismo romeno basato integralmente sull'ispirazione popolare. Le sue recenti Sinfonie, la 5ª e la 6ª, hanno arricchito la sua arte — caratterizzata da un lirismo luminoso — grazie a certi aspetti commoventi e nuovi quali sono il patos grave, la meditazione interiore. Iniziatore e continuatore della linea classica della sinfonia romena Mihai Andricu pure nella 6ª Sinfonia si mantiene su questa piattaforma, impregnando la sua arte colla linfa armonica e polifonica. Questo lavoro eseguito in prima audizione all'occasione del suddetto concerto, ha impressionato per il modo in cui nello spirito classico ed anche preclassico della forma si fa luce un'espressione collettiva e nello stesso tempo personale. Rispetto al carattere solenne e pesante della prima parte in forma di Passacaglia, composta da un ciclo di 12 variazioni, le parti seguenti del lavoro presentano un vivo contrasto: di un dinamismo accentuato lo Scherzo e poetici i pensieri dei tempi lenti. Il Finale, in forma di fuga, ha un unico tema con substrato di danza popolare ampiamente sviluppato in immagini tumultuose, agitate. Nell'insieme il lavoro ha, più possente che la sua unità di struttura, un fondo espressivo e pieno di forza.

Sempre nel quadro della settimana della musica romena sono stati presentati pure altri lavori, di data più recente come *La Sinfonia della primavera (Sinfonia primăverii)* di Martian Negrea, caratterizzata da una sintesi dell'arte romantica vivificata dal melos nazionale, nonché altri lavori di giovani compositori

i cui nomi sono Pascal Bentoiu (*Concerto per pianoforte ed orchestra*), Dimitrie Capoianu (*Divertimento per orchestra*), Aurel Stroe (*Concerto per archi*), Tiberiu Olah (*Cantata per voci, coro ed orchestra*).

Manifestando tendenze stilistiche svariate, e un arte evoluta, questi giovani compositori affermano tutti una matura personalità. Si sono fatti notare Aurel Stroe e Tiberiu Olah in ciò che riguarda lo sviluppo delle risorse modali e di una armonia moderna, mentre Pascal Bentoiu e Dimitrie Capoianu hanno saputo utilizzare una struttura ritmico-melodica con fortissime risonanze folcloriste.

Un altro settore che si è mostrato ricco di realizzazioni è quello del teatro musicale. Il Teatro d'Opera e Balletto di Bucarest nonché quelli di Cluj, Timisoara e Iassy hanno presentato un certo numero di opere del repertorio classico: *Il Barbieri di Siviglia* di Rossini, *Freischütz* di Weber, *i Maestri cantori, Tannhäuser* e *Il vascello fantasma* di Wagner, *Tosca* di Puccini, *Faust* di Gounod, ed altre.

Sono state pure riprese le creazioni autoctone più vecchie quali le opere *Năpasta (La calamita)* di Sabin Drăgoi, tratta da un lavoro di I. L. Caragiale, e *Păcat boieresc (Peccato nobile)* di Martian Negrea, tratta da una novella di Mihai Sadoveanu, ambedue notevoli per il fatto che hanno portato i primi contributi alla cristallizzazione dell'aria col recitativo di struttura nazionale. Specialmente interessante ci è apparso il balletto-pantomima in un atto *Priculiciu* (un fauno nella leggenda popolare) di Zeno Vancea, scritto nel 1932-33 e riveduto recentemente. Ispirato dal mondo della fantasia popolare, il soggetto incarna in modo allegorico e umoristico l'annientamento, da parte di un contadino dalla mente ingegnosa, delle perfide astuzie del sindaco di un vecchio villaggio. Egli si è tra-

vestito da priculiciu per conquistare l'amore di una fanciulla. Utilizzando una melodia dal colorito folkloristico che ricorda specialmente il canto della regione Banat (sud-ovest della Romania), il compositore sviluppa con fine abilità e fantasia il carattere diatonico-modale dei temi in un quadro polifonico orchestrale di drammatica forza. La predilezione di Zeno Vancea per un contrappunto dagli aspetti sovente politonali e cromatici — presente pure in lavori anteriori come ad esempio nei suoi due Quartetti d'archi — si intreccia qui ad un'orchestrazione che dipinge ammirevolmente l'atmosfera lirico-grottesca del balletto. È merito di Trixy Checais l'aver saputo risolvere in modo convincente e originale il problema dell'integrazione dei movimenti di danza specifici popolari, caratterizzando veridicamente i personaggi in un arte coreografica classica necessaria ad un dinamismo accentuato dell'azione e ad una penetrazione psicologica corrispondente.

VASILE TOMESCU

Notizie dalla Unione Sovietica

È stata eseguita recentemente nell'URSS una nuova composizione di D. Sciostakovic: il 2º *Concerto* per pianoforte e orchestra.

Ecco, a proposito di esso, alcune considerazioni del critico V. Grossman, riprese dal numero 10 del 1957 della rivista *Sovietskaia Muzyka*:

« La nuova composizione di Sciostakovic può dirsi un concerto giovanile non soltanto perché è stato scritto per essere eseguito da un giovane pianista che ancora non possiede una grande esperienza nella pratica di esecuzione con accompagnamento orchestrale, ma anche perché la musica è caratterizzata

dalle immagini della giovinezza o, meglio, di quel periodo di transizione che va dall'infanzia alla giovinezza. In questa musica c'è molto dell'entusiasmo proprio dei giovani, dei ragazzi e si avverte inoltre il sorgere delle prime serie riflessioni». Il Grossman, dopo aver ricordato il grande posto che nella creazione di Sciostakovic occupano le immagini dell'infanzia e della giovinezza, di come la loro chiarezza e purezza illuminino le più serie e perfino le più drammatiche opere del compositore (il coro dei pionieri nella *Cantata delle foreste*, il finale della *10ª Sinfonia*, la *Fuga* in la maggiore con la brillante elaborazione polifonica dei motivi della tromba del pioniere, due ninne-nanna nel ciclo delle *Canzoni ebraiche*) passa ad esaminare un lato particolarmente interessante di questo 2° Concerto: la comunicatività.

« Nel Concerto in questione Sciostakovic è riuscito a risolvere uno dei problemi più difficili: quello della creazione di un'opera accessibile a un vasto pubblico. Problema che Sciostakovic già altre volte si pose in questi ultimi anni e, in modo particolare, nel ciclo delle romanze su testi di Dolmatovski. Ma la semplicità di queste romanze suscitò la impressione di una certa ricercatezza e in effetti esse somigliano assai poco alle altre composizioni di Sciostakovic. La semplicità del 2° Concerto è molto più organica. Esso è pienamente accessibile agli ascoltatori e ai giovani esecutori. Una semplicità che si estrinseca nella vivacità e nella precisione delle immagini musicali, nella scelta e nella elaborazione tematica, e che non sottintende una rinuncia, bensì sono in essa chiaramente percepibili i tratti spiccatamente individuali dell'opera dell'autore ».

La scorsa estate, nei parchi di Mosca, sono stati dati concerti diretti dagli autori, dedicati a Kabalevski,

Novikov, Tulikov, Zharkovski, Mi-
liutin.

Nel concerto dedicato a Kabalevski sono state eseguite le seguenti composizioni: Suite delle musiche di scena per *Giulietta e Romeo*; 3° Concerto per pianoforte e orchestra, Suite I Commedianti.

Il pianista E. Ghilels, il direttore K. Kondrascin e il complesso dell'Orchestra sinfonica della Filarmónica di Gorki hanno compiuto una tournée attraverso le città del Volga e nella regione di Kuibyscev, in onore del 40.mo anniversario della Rivoluzione. Il repertorio della tournée è stato impostato sui nomi di Beethoven, Liszt, Wagner, Rossini, Ciaikovski, Rimski-Korsakov, Sciostakovic, Khrennikov e su quelli di alcuni autori di Gorki: Kasianov, Nesterov, Blagovidov, Eighes e altri.

L'Orchestra sinfonica ciuvascia (direttore V. Khodiascev) ha compiuto una tournée nei kolkos della regione. Il complesso si è recato nei mandamenti di Sundirsk, Iadrinsk, Krasno-Citaisk, Sciumerlinsk, Porezk, Alatirsk, Scemurscinsk, Ckalovsk e nel villaggio Matak (nella RSS Autonoma Tatara). Ai 29 concerti dati sono intervenuti circa 15.000 ascoltatori. Sono state eseguite musiche russe, occidentali, e di autori ciuvasci.

È stata creata a Mosca una nuova casa editrice musicale: *Sovietski Kompozitor* (Il compositore sovietico), con una filiale a Leningrado e altre filiali in corso di organizzazione in varie repubbliche.

È imminente la pubblicazione di un nuovo settimanale: *Muzykálnaia Zhizn* (La Vita musicale).

Nel corso del 1957 sono state formate due nuove orchestre sinfoniche stabili a Alma-Ata e Zaporozie.

Il Ministero della Cultura dell'URSS ha preso una serie di provvedi-

menti affinché vengano sempre più spesso e sistematicamente eseguite musiche di compositori sovietici nei concerti, alla radio, alla televisione, nelle case della cultura e nei circoli.

(a cura di Sergio Liberovici)

Arabesques

Quando io ero un ragazzo ed in Europa, sembra impossibile, correvan tempi pacifici, anche lo Stato più piccolo e fornito del più debole esercito aveva il suo bravo Ministero della Guerra. La parola guerra, in mezzo a tanti buoni commercianti, onesti bottegai e gentili pastori non faceva paura: era anzi un ornamento e un modo come un altro, una civetteria come un'altra per sentirsi avventurosi e gagliardi. Poi vennero gli anni sanguinosi, anni di terrori e di flati mozzi, anni che, purtroppo, durano ancora, e i Ministeri della Guerra disparvero per far posto ai Ministeri della Difesa. Allora, anche il capo dei gendarmi del Principato di Lichtenstein o il tenente, supremo reggitore delle guardie di Andorra, pur tenendo per principali impegni l'irrigazione del giardinetto dietro casa, l'allevamento

delle api e, in certe circostanze, la pulizia dei bambini, un po' per via della birra, un po' per via dell'acqua ardiente, un po' perchè di guerra vera non c'era pericolo, qualche piano d'invasione, qualche progetto di attacco, qualche schema di aggiramento alle ali, lì al caffè, fra un colpo di carte e un colpo di dadi, lo tiravano fuori. Il Ministero competente era sempre un Ministero della Guerra, mai della Difesa; quindi un cert'obbligo d'essere arditamente veniva giù, regolarmente e mensilmente, insieme con lo stipendio.

Bene: nell'epoca in cui i Ministeri sovrastanti le armi si chiamavano Ministeri della Guerra, un sacco di composizioni, in se stesse tranquillissime, inzuccherate e tutte in regola con le convenzioni dell'Aja, venivano sfornate sotto i titoli più sfolgoranti, più audaci, più ipotetici e impertinenti.

Adesso che i Ministeri sono esclusivamente della Difesa (perchè nessuno ha voglia di far la guerra e, ciò malgrado, ciascuno è convinto che verrà assalito e che per buona norma, riconosciuta perfino dalla morale religiosa, sarà costretto a difendersi), adesso i titoli son diventati candidi come fiori di prato, innocui come l'acqua pura, dimessi come garzoni di droghiere. Ma sotto i cartellini con su scritto *Divergimento, Studio, Esercizio, Musica* anche, che sembra la più significativa di ogni denominazione, si nascondono pensieri abissali, escursioni, qualche volta, cosmiche, astrazioni vertiginose e travolgenti cavalcate algebriche. Ogni età dell'uomo, insomma ha i suoi titoli e i suoi contenuti.

Scandalo a Milano. Se non ci hanno male informati, l'estensore dei programmi di un certo Ente concerti-

stico sarebbe stato censurato, perchè parlando del libro *Gaspard de la nuit* ispiratore dei noti pezzi pianistici di Maurizio Ravel, avrebbe indicato questo libro come composto di « versi ». Sì, è vero. A guardarlo così *Gaspard de la nuit*, « *fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* » lo direste un libro di prosa, perchè le parole son disposte su righe normali anzichè su righe più brevi che van continuamente a capo. Tuttavia, a parte il fatto che all'inizio della sua opera Louis Bertrand, chiamato da se stesso preferibilmente Ludovic o Aloysius, intona i famosi quinari:

Gothique Donjon
et flèche gothique
dans un ciel d'optique,
là-bas, c'est Dijon...

(scritti andando da capo etc. etc.), è stato ormai chiarito da parecchio tempo come buona parte dei capitoli di *Gaspard*, pur essendo scritti di seguito, constino di veri e propri versi, legati dalle loro brave rime o da una sorta di assonanze e allitterazioni non molto dissimili da quelle che Wagner derivò dalle canzoni

dei *Minnesänger* e applicò poi ai testi dei suoi melodrammi. Lasciamo da parte gli esempi di assonanze e allitterazioni (bisognosi di troppo estesi commenti) e limitiamoci a riprodurre, come fossero scritti tenendo conto che siano *versi*, questi brani da *L'office du soir*:

Trente moines,
épluchant
feuillet par feuillet
des psautiers
aussi crasseux que leurs
barbes, louaient
Dieu et chantaient
pouilles aux diables...
oppure, da *Clair de lune*:

Oh! qu'il est doux
quand l'heure tremble
au clocher,
la nuit, de regarder
la lune qui a le nez
fait comme un carolus
d'or!

oppure, da *La chasse*:
Et la chasse allait, allait,
claire étant la journée,
par les champs et les

vaux,
par les champs et les
bois,
les varlets courant,
les trompes fanfarant,
les chiens aboyant,
les faucons volant...

Si può dunque concludere che censore e censurato abbiano entrambi ragione: il primo essendosi attenuto alla normale definizione scolastica del libro di Bertrand (« poemetti in prosa »)

il secondo essendo disceso nella più intima struttura dello stesso. All'epoca delle vecchie sette religiose orientali o, adesso, nell'ambito dei teosofi ed antroposofi, il primo starebbe fra gli essoterici (con due esse) il secondo fra gli esoterici (con una esse sola).

Lo smarrimento del vecchio Camille Chevillard, che ferma tutto a un tratto l'orchestra e chiede disperatamente « *Messieurs, où sommes-nous?* »; l'ostinata riduzione di ogni nota a un mi sovracuto nell'orecchio malato di Bedrich Smetana; il « daltonismo sonoro » di Gabriel Fauré durante gli anni ultimi di vita son tragedie terribili per chi, fin da ragazzo, sia stato assuefatto a ravvisare nella musica un ordine, un accordo di entità distinguibili, una rete di itinerari dove l'anima stupisce di sa-persi orientare; un paesaggio che, come i paesaggi dei sogni, si sa inesistente eppure si compone in geografie nitidissime. La strada smarrita, i sentieri scomparsi, tutte le primitive o rme svanite; le care sembianze di ogni amico

annientate per prepotenza di un unico fantasma sibilante; i lineamenti familiari di questo e di quello che si sovrappongono, che si ingoiano scambievolmente, sfumando non appena l'udito li ha percepiti: ecco tre generi di orrende

torture. Provvidenziale silenzio di Beethoven, dunque, che, protetto dalla sordità, governa il proprio impero con mano di ferro e non ha più il senso esposto a inaspettate catastrofi; non conosce più realtà con cui l'immagi-

nazione debba confrontarsi. Benefico silenzio di Beethoven, ove ogni suono non poteva essere che nato e generato da lui; custodito da lui nella fortezza inaccessibile del suo pensiero.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Col titolo Giacomo Puccini e l'Opera nazionale, il Maestro Adriano Lualdi ha tenuto un discorso commemorativo di Giacomo Puccini nelle città di Palermo, Caltagirone, Cagliari, Rimini, Firenze, e lo terrà ancora, nell'autunno e nell'inverno venienti, a Venezia, Roma, Napoli, Como, Milano. Lualdi si sofferma, nel suo studio, non soltanto sui tratti essenziali della vita e dell'Opera del grande Maestro lucchese; ma anche sulle campagne denigratorie di cui il Puccini fu oggetto una quarantina di anni or sono, fra il 1910 e il 1920. Da tali campagne Puccini — sostenuto dal sempre più vasto favore dei pubblici di tutto il mondo — uscì indenne; ma non indenne ne uscì il melodramma tradizionale italiano, contro il quale anche erano rivolte.

* Per incarico di Monsignore Don Giovanni Rossi, Presidente della Pro Civitate Christiana, Adriano Lualdi sta componendo un Oratorio per soli, coro e orchestra, intitolato *In Festo Sanctae Trinitatis*, il cui testo latino è dovuto a Monsignore Marco Farina, di Bergamo. L'opera nuovissima, di proporzioni notevoli, sarà eseguita per la prima volta, sotto la direzione dell'Autore, nel bellissimo Teatro all'aperto della Cittadella di Assisi, la sera del 30 agosto.

* Nel corso di una recente tournée effettuata in Francia e in Belgio, l'Orchestra da Camera di Firenze diretta da Piero Adorno ha presentato una composizione per archi e pianoforte di Felice Qua-

ranta, *Capriccio concertante*, cui pubblico e critica unanimi hanno riservato favorevolissima accoglienza. Durante tale giro concertistico il complesso fiorentino ha pure interpretato musiche di Vivaldi, Lulli, Gluck, Mozart, M. Cremonesi e P. Adorno, ottenendo, come in occasione di precedenti tournée, caloroso successo.

* Il 30 aprile è andata in scena al Teatro Novelli di Rimini con la direzione della giovanissima Giannella De Marco, l'opera lirica *Alba di gloria* di Leonardo Attolini, un atto unico apparso per la prima volta nel 1954 al Teatro Massimo di Catania, riscuotendo vivo successo.

* L'11 maggio allo Staatsoper di Berlino è stato presentato in prima esecuzione assoluta *Il Canto dell'ultima ora*, cantata per baritono, voce recitante femminile, coro da camera e due pianoforti di Sergio Liberovici, composizione in cinque parti scritta dal musicista torinese nel 1955.

* Il 4 aprile è deceduto a Roma, dove era nato nel 1899, il critico musicale Gastone Rossi Doria. Aveva collaborato con studi di rilevante entità a numerose riviste e giornali ed era stato redattore musicale dell'*Enciclopedia Italiana* (per la quale dettò considerevoli articoli sulla Musica, sull'Opera, su Verdi, su Wagner) e dal 1952 consulente musicale della RAI per il III Programma. Al termine dell'ultimo conflitto venne nominato Commis-

sario governativo del Conservatorio di S. Cecilia e in seguito Commissario presso l'Istituto Nazionale di Storia della musica. Allievo di composizione di G. F. Malipiero, lascia alcuni lavori cameristici e sinfonici.

* Ottantaduenne si è spento il 29 aprile a Sanremo, sua città natale, il M.^o Carlo Pedron. Per lunghi anni insegnante di armonia complementare al Conservatorio G. Verdi di Milano, dove aveva compiuto gli studi sotto la guida di Saladino, Coronaro e Mapelli, C. Pedron — anche compositore esperto di musica teatrale, sinfonica e cameristica e accorto revisore di antiche musiche — si distinse soprattutto quale didatta di rara perspicacia, come attestano le sue numerose pubblicazioni teoriche, tra cui emergono *Armonie d'eccezione* e *Il Basso e la melodia*.

* A Roma, il 10 maggio, è morto il maestro Antonio D'Elia, insegnante di composizione e strumentazione per banda nel Conservatorio di S. Cecilia. Noto direttore di complessi bandistici — aveva iniziato tale attività nel 1924 — era anche accademico di Santa Cecilia.

* Organizzato già per la seconda volta dal noto gregorianista e compositore Mons. Celestino Eccher,

verrà tenuto anche quest'anno, dal 14 al 19 luglio in Trento, Seminario Maggiore, per Organisti e Maestri di canto, uno speciale corso di teoria, ritmica e modalità gregoriana in ordine all'accompagnamento e alla direzione; problemi alquanto sottili della monodia liturgica. Collaterali al Corso saranno tenute delle conferenze con esemplificazioni all'organo, sulla funzione del *Cantus firmus* nelle composizioni organistiche della classicità italiana ed estera; esse si concluderanno con un pubblico concerto d'organo, dello stesso Maestro Mons. Eccher, in Santa Maria Maggiore.

La iscrizione al Corso va fatta entro il 6 luglio c.a. per iscritto alla Direzione dei Corsi gregoriani, Seminario Maggiore, Trento. Agli iscritti verrà spedito, quale conferma, il programma-orario del Corso stesso.

Quota di iscrizione L. 500 anticipata con la domanda. Quota di frequenza L. 5.000 all'atto di entrata al Corso. Vitto e alloggio in Seminario per chi lo desiderasse L. 1.600 giornaliero.

Ogni iscritto dovrà avere i testi del Corso e cioè: *Liber usualis* 1956, in note quadrate; C. Eccher: *Chironomia gregoriana* e *Libro d'accompagnamento ai Canti gregoriani*. I testi sono reperibili in loco. Non si ammettono uditori.

Modulazioni

Un americano a Mosca. Riferendo sull'ultima edizione del Concorso pianistico di Bolzano indicavamo, nella Ricordiana dello scorso novembre, taluni aspetti singolari presentati dai giovani pianisti nordamericani.

Essi — notavamo allora — colpiscono duramente, rapidamente e precisamente la tastiera denunciando una preparazione tecnica di primo ordine, addirittura sorprendente quando si pensi che indica il livello di tutta una generazione di pianisti usciti da un grande numero di scuole.

Noi in Europa, ed anche in Italia, abbiamo un certo numero di pianisti che si raccomandano più per l'esatta sicurezza del giuoco delle dita che non per l'immaginazione che sono in grado di spendere nelle esecuzioni; quando li ascoltiamo diciamo «Pecato». In America invece, se si deve giudicare da quei valenti giovanotti incontrati a Bolzano, il totale disinteresse per tutto quanto esuli dalla solidità dell'impianto tecnico viene indicato ai giovani pianisti come una mèta da non perdere mai di vista.

La lezione di Bolzano, confortata da cento analoghe lezioni (tanti sono stati, negli ultimi anni, i concorsi pianistici europei) era chiara: i pianisti americani dell'ultima generazione, dotati di sorprendenti capacità tecniche,

sono legioni, spaventose legioni, pronte ad invadere ogni angolo del globo, non diversamente dai prodotti dei potenti gruppi industriali che allineano le loro fabbriche, largamente dotate di automatismi, tra la costa dell'Atlantico e quella del Pacifico.

Evidentemente si è dato mano, in quel grande e dovizioso paese, ad una coltivazione, intensiva, razionale ed organizzata, di pianisti, sorretta da una precisa conoscenza dei metodi di esercizio sperimentati nel settore dell'organizzazione industriale. Risultati: un grande numero di prodotti finiti dalle caratteristiche tecniche esattamente rispondenti a quelle preventivate al momento della progettazione.

Un grande numero. Era fatale che un giorno o l'altro da questo grande numero di strumentisti tecnicamente perfetti uscisse la perla preziosissima: quella perla che già si preannunciava nelle solide avanguardie piovute in Europa a mieterne alloro ai concorsi pianistici, ma che ancora, evidentemente, non si era rivelata. Perché?

Occorre dire che gli Stati Uniti, nell'attuale situazione della politica internazionale, non ritengono la vecchia Europa degna di spendervi il meglio: la considerano al più come una sorta di ottimo campo sperimentale, dato che non è riuscita fino ad ora a

mettere in orbita neppure un microspatnik da due etti.

Tastano quindi il terreno in Europa con le schiere dei prodotti medi per valutarne esattamente le prestazioni; poi, assicurati sul buono standard della loro produzione, cercano in essa il piatto forte e lo mandano direttamente a Mosca, laddove cioè gli Sputnik che entrano puntualmente in orbita pesano alcuni quintali.

Ecco dunque che dopo i massicci piazzamenti ai posti d'onore dei vari Davis, Curtiss, Knutson ecc. nei vari paesi europei, gli americani hanno mandato la loro perla preziosa, probabilmente imballata in un film di polietilene, al Concorso Ciaikovski di Mosca. Questa perla, preziosa veramente, ancorché appartenente alla categoria delle « coltivate », ha un nome (Van Cliburn) ed una età (23 anni). Ma per mettere meglio l'accento sulla fabbrica è stata definita nientemeno che « The all american virtuoso ».

Questo Van Cliburn, naturalmente, ha vinto con estrema facilità il Concorso Ciaikovski, ma il fatto è che dopo la vittoria ha ottenuto, in un giro di concerti attraverso l'Unione Sovietica, un trionfo di dimensioni tali da essere paragonabile soltanto a quello che aveva ottenuto cento anni prima, a Pietroburgo, il pianista europeo Franz Liszt. Van Cliburn vi è divenuto in breve così famoso che, avendo la televisione di Mosca annunciato che sarebbe stata teletrasmessa soltanto la prima parte di un suo concerto, le proteste degli abbonati sono state così vivaci che i dirigenti hanno creduto pruden-

te correre ai ripari trasmettendo non soltanto l'intero concerto, ma anche l'interminabile serie di bis concessi dal pianista. Ne è risultata sacrificata non sappiamo quale versione orientale del Musicchiere.

Cosa si può dire di questo giovanotto spedito dal nativo Texas a Mosca e poi accolto, al ritorno in America, con la tradizionale parata lungo Broadway?

A leggere quanto hanno affermato gli intenditori americani e sovietici, da Sciostakovic a Mitropoulos, da Kaciaturian ad Iturbi, sembra che Van Cliburn sia un pianista senza precedenti. Si aggiunga che, a quanto si dice, sia uno spettacolo anche vederlo suonare; è stato detto di lui: « Mettete insieme Horowitz, Liberace e Presley ed agitate, ecco Cliburn ». Si tratta evidentemente di una cosa molto americana. Ma quello che preoccupa di più è il fatto che, secondo talune indiscrezioni di inviati americani al concorso di Mosca, esistono oggi in America almeno dieci pianisti, tra i venti e i venticinque anni, che possono considerarsi sullo stesso piano del giovane texano.

È dunque giunto il momento della produzione in serie dei fenomeni?

Soci di prestigio per Thomas Mann. I giovani compositori che si riuniscono sotto la austera bandiera del Centro Thomas Mann sono, oltre che intelligenti ed aggiornati, estremamente accorti. S'ha da ritenere che se proseguiranno sulla via intrapresa, in occasione di un recente concerto presentato a Roma e a

Milano, correranno pochissimi rischi di veder fischiate le loro tenui musiche e saranno pressoché certi di ottenere il massimo rispetto da parte dei critici musicali.

Perché i nostri giovani amici, particolarmente inclini alle sollecitazioni della voce umana, la impiegano largamente nelle loro composizioni, attribuendole il compito di cantare, o meglio ancora di leggere, testi che si raccomandano per una reale e sofferta drammaticità. Si tratta delle scritte ritrovate sui muri delle carceri francesi di Frèsnes all'indomani della Resistenza, di liriche di Eluard dedicate agli aspetti più tragici della guerra civile, addirittura del testo dell'ultima lettera inviata ai figli da Julius e da Ethel Rosenberg poco prima del momento finale della loro dolorosa vicenda.

E' chiaro che il rispetto che ciascuno di noi porta a quei personaggi, a quegli eventi, a quelle sofferenze, il cui ricordo è ancora ben vivo, offre buone garanzie di sicurezza alle musiche, non sempre altrettanto nobili (nei risultati se non nelle intenzioni) che a tali ricordi vengono sagacemente affiancate.

Soltanto i bravi giovanetti che recentemente si sono cimentati,

con scarsa fortuna, nella incursione nel ghetto di Roma potrebbero agevolmente prendere posizione nei confronti di musiche faticosamente agganciate a testi di così vigorosa drammaticità; ma sembra che quei fantasiosi difensori dell'ideale non abbiano molta confidenza con la musica in genere e con la contemporanea in particolare.

Ma, a parte queste considerazioni, come si può ritenere di aggiungere qualche cosa, con rapidi interventi di un flauto o di un clarinetto, al dramma dei Rosemberg che scrivono per l'ultima volta ai loro bambini?

« Avremmo tanto voluto avere l'enorme gioia di vivere con voi tutta la nostra vita... Papà è con me in questi ultimi tremendi momenti e manda tutto il suo cuore, e tutto l'amore che vi è racchiuso ai suoi figli diletti... ». E' un documento, questo, da dovere arricchire con qualche modesto discorso strumentale?

In altre parole, gli amici nostri e di Thomas Mann, intendono realmente rendere omaggio alle sofferenze della nostra epoca o non tendono, piuttosto, a tradurle in rassicuranti schermi protettivi per le loro musiche delicate?

PANFILO

Libri di interesse musicale

Lettere

Manlio La Morgia. *La Città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*. Saggi e note. Edizione a cura del Comitato abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti, 1958. Distributori esclusivi G. Ricordi e C.

A conclusione dei festeggiamenti, avvenuti a Pescara in onore del Maestro Ildebrando Pizzetti il quale, per avere espresso musicalmente la dannunziana *Figlia di Iorio*, era stato insignito anche della cittadinanza di Pescara patria del poeta, è stato pubblicato, a cura del critico musicale Manlio La Morgia, un bel volume, che è stato consegnato al Maestro in occasione del grande successo riportato a Milano alla Scala per *L'Assassinio nella cattedrale*. Veramente tanto per la ricca veste tipografica quanto per il contenuto, stante la collaborazione di molti critici e molte personalità della cultura italiana, è riuscito non solo un degno attestato di stima e di amore per questo nostro grande musicista italiano, ma anche un indirizzo preciso a collocare criticamente nella storia il fenomeno dell'arte pizzettiana, la quale è tutt'altro che semplice a classificarsi e a delimitarsi nei suoi specifici caratteri, come a taluno è sembrato. Non ci si può sbrigare con Pizzetti definendolo un passatista superato, oppure innalzandolo semplicemente a vessillifero di un'arte nuova e, nemmeno, di una nuova drammaturgia musicale. Ci sono in lui degli « estremismi opposti » a cui ha solo fuggevolmente accennato nel volume stesso Fedele D'Amico, senza peraltro sviluppare l'interessante indizio: quegli « estremismi » formano appunto una fisionomia inconfondibile, la quale, per alcune opere di maggiore compiutezza espressiva, si erge, nel mondo contemporaneo, ad un livello considerevole degno di suscitare l'amore e lo studio. Per questa ragione il volume non è, e non vuole essere, una definitiva precisazione critica dell'opera pizzettiana, ma, pur non limitando gli scritti ai rapporti di Pizzetti con D'Annunzio, è riuscito una testimonianza viva del riflesso profondo e inabolibile della parola pizzettiana nell'anima contemporanea.

Lo scopo del libro è stato ampiamente chiarito dalla *Premessa* che Manlio La Morgia ha messo in principio e nella quale, con agile stile, egli narra le vicende delle onoranze celebrate dall'Abruzzo a Pizzetti ed offre le ragioni della felice compilazione e perfino delle sue lacune. Pur non avendo obbligato gli scrittori invitati a trattare argomenti definiti e lasciando ognuno libero nello scegliere il tema preferito più consono alla sensibilità di studioso, il La Morgia è riuscito a dare un ordine ai vari scritti. Nella prima parte, dopo la sua *Premessa* egli ha raggruppato tre articoli che riguardano la Fedra ripubblicando una intervista di D'Annunzio, una breve pagina di Barilli e una assai più densa di Gavazzeni a commento di una famosa *Lettera* di Pizzetti all'Avv. Bocca pubblicata nella *Rivista Musicale Italiana* del 1907. La parte più deliberatamente critica è quella dal titolo *Pizzetti maestro*. Essa com-

prende un interessante studio di Roberto Lupi sul valore dell'intervallo nella espressione pizzettiana, uno di F. L. Lunghi sull'*Umanità* di Pizzetti, uno di A. Damerini intorno alla *Declamazione musicale nel dramma pizzettiano*, uno di M. Rinaldi su *Pizzetti direttore d'orchestra* e di V. Frazzi su *Pizzetti trascrittore*, uno di I. Fuga su *Luci e colori in Pizzetti*, uno di R. Paoli sulla *Musica religiosa* ed infine uno assai originale di R. Mariani sulla *Moralità del personaggio pizzettiano*.

Gli altri scritti che fanno parte dell'*Intermezzo* sono brevi pensieri anche di letterati come Ungaretti, Papini, Ojetti o di giovani i quali hanno sentito il dovere di dichiarare la loro devozione e la loro gratitudine per ciò che essi hanno imparato dal Maestro: e questi sono F. D'Amico, G. Viozzi, M. Zafred, M. La Morgia, R. Vlad, P. Santi. Una precisazione critica più consistente è presentata da alcuni studi sulla *Figlia di Iorio*: penetrante quella di A. Parente e di A. Procida, pregevole per nobiltà di espressione quelle di E. Paratore e di J. F. Giacobbe.

Una ricca bibliografia di M. La Morgia e una Appendice sulla documentazione delle onoranze abruzzesi a Pizzetti terminano il bel volume, che, nel suo insieme, risulta una ricca monografia sulla personalità e sull'arte di questo nostro Maestro, che onora l'Italia e l'arte musicale.

ADELMO DAMERINI

R. Aloys Mooser. *Aspects de la musique contemporaine (1953-1957)*. Genève, Ed. Labor et Fides, 1957.

Professione o mestiere che dir si voglia, l'attività del critico musicale militante, da Heine e da Hanslick ai giorni nostri, è sempre stata fra le più ingrate: sia per colui che assuma toni obiettivi in un giornale altrettanto sedicente, obiettivo ed indipendente, sia per chi prenda partito deciso verso indirizzi e scuole della musica contemporanea o ad essi si opponga in nome di modelli ideali o di una tradizione più o meno identificata. L'ingratitudine del lavoro sta già nel fatto di dover esprimere un giudizio, così sui due piedi, dopo una audizione pubblica, ancora calda l'atmosfera dei significati contrastanti e delle incertezze che un'opera nuova pone all'ascoltatore e al critico che dovrebbe orientarlo; la responsabilità del quale nel formare o sfornare opinioni, nel determinare atteggiamenti di gusto e consapevolezza morale nei confronti dell'arte e dell'artista, non sarà mai abbastanza avvertita.

Oggi, a metà secolo, con tutto quello che è capitato in questo cinquantennio, in una situazione di saturazione culturale, di ambivalenze morali dei giudizi, e perciò di ambiguità, in una situazione nella quale i linguaggi espressivi dell'arte hanno toccato ogni limite possibile di rottura, almeno secondo le dimensioni di una *Weltanschauung* che la nostra civiltà è andata formandosi e modificando all'interno delle proprie strutture, il critico militante sembra essersi fatto più prudente di fronte al « nuovo ». Parlo, s'intende, di una critica consapevole tecnicamente e moralmente, e non del dilettantismo e dell'improvvisazione che non cesseranno mai di esistere e di occupare talvolta posti di alta responsabilità nella vita civile.

Sono ancora di ieri esempi illustri di critica la quale — formatasi un modello — procedeva diritta e spedita nel misurare ogni espressione artistica. Capitava allora (ed era una monotona ripetizione di quanto era già spesso capitato da Monteverdi in su) che questa critica, sicura di sé, si facesse interprete del « gusto dominante », lo teorizzasse e lo codificasse e — con

tali misure — sentenziasse il « bello » ed il « brutto » di ogni nuova espressione. Oggi, visti a distanza, i giudizi dei primi censori della 9ª Sinfonia, del *Tristano* o del *Boris* appaiono documenti di irresponsabilità e riflettono atteggiamenti che sono proprio l'opposto di quello che si dovrebbe pretendere dalla critica. Non parliamo poi di quanto è capitato ai giorni nostri, con Debussy e con Schönberg, e che ha contribuito, in modo grave, ad accentuare quel distacco fra l'artista e il pubblico che la crisi stessa del linguaggio musicale e dei suoi contenuti aveva posto.

Non si può perciò non guardare con profonda ammirazione all'oggi ultraottantenne R. Aloys Mooser, esempio luminoso di coerenza morale e di intelligenza attiva, aperta alle forze più vive della cultura e dell'arte moderna.

Caso unico, credo, ai nostri giorni, di un musicologo (poiché Mooser ha dedicato gran parte della sua vita a fondamentali opere riguardanti la storia della musica russa nel XVIII secolo) che abbia affermato anche la professione del critico musicale militante con una tenacia ed una fede incrollabili, sempre estremamente attento ad ogni nuova modificazione, sempre pronto a prendere partito per essa, ad intuirne la legittimità e a profetizzarne l'importanza, sino a mettersi contro non solo all'opinione pubblica, ma a quella dei più autorevoli maestri.

Aloys-Mooser ha celebrato lo scorso anno i sessant'anni di critica musicale esercitata su quotidiani e riviste svizzere; e l'Università di Ginevra, ai primi di giugno, gli ha conferito una laurea *honoris causa* come riconoscimento dei suoi meriti verso la cultura musicale.

Nato a Ginevra nel 1876, si recò giovanissimo a Pietroburgo per studiare composizione con Balakirev e con Rimski-Korsakov; poi a Vienna con Hans Richter. Qualche anno dopo la comparsa dell'*Après-midi d'un faune* (1892) di Debussy, Mooser ne portò, per primo, la partitura a Pietroburgo; la mostrò, tutto entusiasta, a Rimski-Korsakov e si ebbe la sua brava lavata di capo « per quella musica che non era musica ». Contro l'opinione del maestro, Mooser tanto fece che la partitura debussiana venne inclusa in un concerto di quella città che era stata il centro dell'avanguardia musicale russa, suscitando nuove ire del vecchio Rimski; il quale non si accorgeva, in definitiva, di essere stato proprio lui, fra i primi, ad aprire la via ai nuovi musicisti, e fra essi — suo diretto discendente — stava comparso all'orizzonte Igor Stravinski, che proprio in quei tempi, Mooser conobbe, intuendone subito il genio.

Mooser divenne così il critico delle battaglie aperte, sino a giungere, ad un certo momento (1928) a stampare, a proprie spese, una « *revue musicale indépendante* », in formato piccolo, « *revue de poche* » quasi dovesse considerarsi clandestina, che prese il titolo *Dissonances* e che ebbe vita per quasi un ventennio. Interamente scritta da lui, *Dissonances* recava nella testata questa massima di Chamfort: « *Ne tenir dans la main de personne, être l'homme de son coeur, de ses principes, de ses sentiments: c'est ce que j'ai vu de plus rare* ».

Il nuovo volume, che raccoglie articoli e resoconti apparsi nel quotidiano ginevrino *La Suisse* dal 1953 al 1957, è interamente dedicato, come i precedenti, alla musica contemporanea. Gli altri due volumi, già pubblicati, comprendono il periodo 1921-1946 (con prefazione di Arthur Honegger, Losanna 1946) e il periodo 1947-1953 (con prefazione di Bernard Gavoty, Ginevra-Monaco, 1953).

In questa terza raccolta colpisce subito la vastità del panorama, che non trascura, si può dire, nulla di moderno e di vivo, che sia comparso nella

vita musicale europea di questi ultimi cinque anni: il volume copre infatti ben trecento pagine e l'indice alfabetico porta, accanto ai nomi dei « maggiori » della musica moderna (sulle opere dei quali Mooser non si stanca mai di portare nuove illustrazioni e interpretazioni) nomi di giovanissimi o addirittura di « debuttanti ».

L'autore ha voluto raccogliere, sistematicamente divise, le critiche delle composizioni ascoltate in differenti città e in varie occasioni, conservandone il tono originale e offrendo così « *le reflet exact et sans retouches des impressions vécues par leur auteur, en face des ouvrages dont il eut la révélation* ».

In questo modo la raccolta acquista un valore singolare e di eccezionale interesse: non vuol essere una sintesi critica, ma solo una sincera testimonianza di un ascoltatore che può vantare un'esperienza vasta e una sensibilità così ricca come quella di Aloys Mooser. Sembra talvolta di trovarsi in presenza di un giovane critico, con tutta la freschezza dell'entusiasmo e anche della passionalità, corretti però da una consapevolezza e da una esperienza culturale che portano, a colpo sicuro, a distinguere l'autentico dal manierismo o dallo « snobismo », come Mooser spesso sottolinea, anche se risulta difficile oggi operare nette distinzioni di questo tipo; poiché si deve riconoscere con Emile Vuillermoz, che ha scritto la prefazione di questa terza raccolta che « *Aloys Mooser exerce sur l'esthétique de son époque une surveillance attentive et clairvoyante dont la vigilance est redoutable. Pas un festival lointain, pas un cercle, une société, un groupement obscur, une petite chapelle, un cénacle qui ne reçoive la visite de ce pèlerin passionné dont la haute silhouette surgit à l'improviste, partout où l'on déchiffre une partition inconnue* ».

Libro di coscienza professionale, di sicura competenza tecnica, cronaca viva di un itinerario vissuto con quella scioltezza e quell'autenticità un po' romantiche, se si vuole, ma che sanno ancora affermare, in un tempo come il nostro (nel quale anche la cronaca artistica è spesso in funzione politica), la « *farouche indépendance* » di un viaggiatore solitario idealmente legato all'epoca di Stendhal e di Heine.

LUIGI ROGNONI

Presentazioni

Giuseppe A. Pastore, *Leonardo Leo*. Galatina, Paiano, 1957.

Attesa la scarsa e non sempre attendibile letteratura fiorita su L. Leo, la pubblicazione del presente volume non mancherà di arrecare un utile apporto ad una diretta conoscenza e ad una doverosa riabilitazione storica dell'arte di Leonardo Leo. Dopo averne in breve ricostruita la vita e aver sfatato la esistenza di due Leo, l'autore, le cui fonti principali sono state le

Biblioteche di vari Conservatori e i documenti degli Archivi di Stato e Notarile di Napoli, ripercorre attraverso la citazione di sicure testimonianze, atti d'archivio o « *Avvisi* » dell'epoca, la carriera teatrale del musicista.

Nega al Leo la paternità del *Turco Aricino* (1724), la cui musica non può essergli attribuita « da chi conosce bene i caratteri inconfondibili di

questo maestro » (a Napoli nel 1724 non sarebbe apparso che il melodramma di tal nome di Antonio Bononcini, già allestito a Firenze nel 1704); e con riserva per mancanza di documenti accetta partiture citate da Giacomo Leo o dal Dassori; in compenso attribuisce al maestro un'opera sinora ignorata dai biografi: *Donna Violante* (1725), su libretto di F. A. Tullio, della quale riporta l'elenco dei personaggi (libretto alla Civica Biblioteca P. Acclavio di Taranto). Quanto al *Demofonte* (1735) accenna alla triplice collaborazione « finora ignorata » e che trova conferma anche in una lettera indirizzata nel 1770 dalla Giunta del Teatro S. Carlo a Sua Maestà. A questo proposito osserviamo tuttavia che già il Manfredi menziona i tre musicisti, mentre il Grove cita solamente Sarro e Leo. Altri, o non menzionano affatto l'opera (Florimo), o ne ricordano solo l'edizione del 1741 o, come il Loewenberg, la attribuiscono esclusivamente al Leo. Passando ad esaminare la produzione melodrammatica del Leo, il Pastore indica nell'accenno di una seconda idea nelle Sinfonie, nel particolare gusto nelle arie di bravura e nella singolare ricchezza espressiva dello strumentale i caratteri distintivi di essa. Sostiene infatti che le *Ouvertures* del Leo, sia nei melodrammi che negli oratori, « presentano una particolare struttura formale, che se non fosse sfuggita fino a questo momento ai professionisti più o meno asserviti alle glorie di casa altrui, avrebbe già

Claudio Sartori. La Cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio. Milano, a cura della Ven. Fabbrica del Duomo di Milano, 1957.

Chiunque si occupi, poco o molto, di musicologia, conosce le benemerite di Claudio Sartori nel campo della bibliografia musicale: iniziate con le ricerche sulle edizioni pe-

risolto la famosa questione di storia della musica: chi sia stato il primo a valersi di una seconda idea della forma *Sonata-Sinfonia*. E continua affermando che « in ogni tempo delle composizioni sinfoniche del Leo esiste, quasi sempre, un frammento, un episodio, un periodo che è il germe preciso e chiarissimo di una seconda idea ».

Di tale bitematismo sono soprattutto esemplari per lo studioso le *ouvertures* dell'Emira, del *Demofonte* e dell'*Olimpiade*, le due prime del 1735, l'ultima del 1737. Questi elementi attestano piuttosto il contributo del Leo alla causa della nuova forma (il Pastore non accenna però a consapevoli antitesi tematiche), ma non possono in alcun modo stabilire una priorità cronologica e le date citate stanno a confermarlo.

Da ultimo l'autore studia le musiche sacre e cameristiche (preciso come il Leo degli Oratori non sia punto inferiore al Leo operista) e ricorda la meritoria attività del maestro in campo didattico.

Un elenco della produzione del Leo chiude utilmente il lavoro, ricco anche di note atte ad illuminare (a volte sia pure ingenuamente e in maniera alquanto scolastica) su fatti e personaggi; lavoro di cui non si può disconoscere l'importanza sebbene il tono a tratti eccessivamente laudativo e la perentorietà di certe asserzioni — non sappiamo in sede critica fino a che punto sostenibili — non manchino di destare nel lettore più di un motivo di perplessità.

STO

trucciane, continuate con la fondamentale *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, accresciute da continui contributi sparsi su riviste

o raccolti, come il presente, in volume. Ora Sartori attende alla raccolta e redazione del materiale bibliografico italiano che confluirà nel gigantesco *Répertoire international des sources musicales* (RISM), il super-catalogo internazionale che è destinato a sostituire il prezioso ma invecchiato *Quellen-Lexikon* dell'Eitner e qualsiasi repertorio particolare.

Alla passione musicologica di Sartori non poteva sfuggire l'importanza della Cappella musicale del Duomo milanese, l'organismo musicale di più remota costituzione nella capitale lombarda, che nella ininterrotta continuità di funzioni dal 1394 ad oggi ha contato nelle sue file e alla sua testa musicisti insigni, e anche eccelsi, che rispondono ai nomi di Matteo da Perugia, di Bertrand Feragut, di Josquin des Prés, di Franchino Gaffurio, di Michelangelo Grancino, di Gianandrea Fioroni, di Giuseppe Sarti, di Giuseppe Gallignani.

Purtroppo l'Archivio della Cappella del Duomo milanese nel quale si

trovano musiche sia dei maestri di cappella sia di altri compositori che le composero per le esecuzioni durante il servizio religioso, non conserva composizioni precedenti il periodo di Gaffurio. Le gemme più illustri per antichità e pregio sono infatti i tre codici gaffuriani, vere antologie della produzione sacra alla fine del sec. XV, noti agli studiosi attraverso gli studi del Jeppesen e del Sartori stesso.

Nell'ordinamento del presente Catalogo Sartori ha anzitutto separato le musiche a stampa (un gruppo non amplissimo ma ricco di ben 17 esemplari di volumi sconosciuti all'Eitner) da quelle manoscritte, che occupano la parte maggiore del catalogo e sono distinte in raccolte antologiche, in composizioni adespote e infine per autore.

I pregi intrinseci del catalogo — chiarezza e praticità di stesura e di consultazione — sono accresciuti dalla cura signorile che è stata posta nella stampa, ottimo lavoro dell'Istituto Editoriale Italiano.

RI. AL.

Dischi

Presentazioni di Gian Galeazzo Severi

Claude Debussy. Piano Music: Images; Estampes; Masques; L'Isle joyeuse.

Pianista Roberto Casadesus.
Philips, 1 disco LP 30 cm., A 01262 L

Da quando esistono i dischi, trasferiti dall'originale incisione in rulli di pianole Welte-Mignon, che ci consentono d'ascoltare lo stesso Claude Debussy suonare alcuni suoi pezzi, si ha l'impressione che i debussisti siano più realisti del Re e che, cioè, suonino molto meglio dello stesso autore, almeno per quanto riguarda certe coloriture e certi effetti di pedale. Debussy, ora lo sappiamo, e possiamo accertarcene in caso di dubbio, suonava bene, sì, ma suonava molto più « magro » dei suoi esecutori e il pedale lo usava con molta più parsimonia: insomma, siccome era il fondatore di un gusto e anche di un modo di suonare, probabilmente non riuscì a portare alle estreme conseguenze quel gusto e quel modo di suonare, compito che toccò ai suoi successori pianistici; e, ciononpertanto, quel suo rimanere legato — lui ribelle, lui rivoluzionario — al gusto e al modo di suonare della generazione precedente non manca di un singolare incanto. Pre-scindendo da queste considerazioni, forse i due maggiori interpreti pianistici di Debussy sono stati, in questi ultimi vent'anni, Walter Giese-king e Robert Casadesus; e appunto uno d'essi, il Casadesus, è l'interprete che ascoltiamo in questo disco. I confronti sono sempre odiosi e dire che alcuni dei pezzi qui incisi a noi piacciono di più nella versione del Giese-king (per esempio *Jardins sous la pluie*, per non par-

lare di *Soirée dans Grenade*, di cui, oltre quella intelligentissima di Giese-king, esiste, per nostra fortuna, la versione dello stesso Debussy, (una versione superba) non vuol suonare come una *deminutio* nei confronti del Casadesus, pianista, senza dubbio, egregio e uno dei più vecchi ed esperti interpreti di musica francese, e di Debussy e Ravel in particolare. I nei di questo disco sono minimi e dipendono, più che altro, dal modo di sentire certi pezzi: il rallentando che Casadesus fa nella ripresa finale del tema iniziale della *Soirée dans Grenade* a noi, per es. pare discutibile e diminuisce il valore ritmico della composizione, ma può darsi che il pianista abbia avuto le sue buone ragioni per farlo. Complessivamente si tratta d'una incisione assai interessante anche perchè Casadesus e Giese-king hanno gareggiato nell'incidere Debussy e Ravel (il « tutto Ravel » pianistico è stato curato da entrambi per due Case diverse, la Philips e la Columbia); l'ascoltatore intelligente può offrirsi il confronto partendo — « ab Jove principium » — dallo stesso Debussy di cui, come s'è detto, esistono tre o quattro incisioni originali. Casadesus possiede un suono eccellente, ma più secco di quello di Giese-king e una tecnica articolatissima che ricorda quella degli antichi clavicembalisti francesi e riecheggia lo spirito di Rameau.

Sergei Rachmaninov. 4° Concerto per pianoforte e orchestra in sol minore. - **Maurice Ravel. Concerto** per pianoforte e orchestra in sol maggiore.

Pianista Arturo Benedetti Michelangeli con l'Orchestra Philharmonia diretta da Ettore Gracis.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10196

Il caso Benedetti Michelangeli va facendosi sopraffino. Accusato di puro virtuosismo, anche se trascendentale (e, in questo senso, il Benedetti rimane uno dei più grandi pianisti del mondo), scomparso per un certo periodo dagli occhi del pubblico, questo eccezionale artista è ricomparso da qualche anno sulle pedane e, all'epoca in cui tutti incidono decine e decine di dischi, consente, lui, ad incidere uno o due. Questa registrazione va dunque accolta con curiosità e interesse. Perchè la ricomparsa di Benedetti Michelangeli

corrisponde, senza dubbio, ad un suo mutamento interiore che al pianista offre un'apertura ben più vasta di quella d'una volta sui problemi non soltanto virtuosistici dell'esecuzione pianistica. Anche se qui le due composizioni eseguite indulgono entrambe più allo splendore d'una grande tecnica che alle tragedie della pagina facile da suonare e difficile da interpretare, va riconosciuto al Michelangeli un impegno che non è da tutti, quando si pensi che è servito da un meccanismo che è di ben pochi.

George Bizet. Frammenti della Carmen cantati da Conchita Supervia.
Parlophon-Odeon, 1 disco LP da 30 cm., PMA 1024

Un mezzo-soprano di coloritura è un personaggio raro. Conchita Supervia è stata questo personaggio: nata, si crede, nel 1895, cantò a Buenos Aires (1910) a Roma (1911) a Barcellona (1912) a Chicago (1915). Apparve alla Scala nel 1924-25, la epoca di Toscanini. Cantò acclamata in tutto il mondo e morì nel 1936. Fu una delle più famose *Carmen* del suo tempo. Questo disco, anche se non perfettamente riuscito dal punto di vista tecnico, è, perciò, un documento da aggiungere-

re a quelli, preziosi, che già possediamo sulla vocalità della fine del secolo scorso e del principio di questo. Il fraseggio esemplare di questa artista, la qualità e il colore della voce, la correttezza delle emissioni, l'uguaglianza dei registri e la scioltezza dei passaggi dall'uno all'altro destano ammirazione e fanno di questa impresa grammofonica un apprezzabile contributo alla storia della musica operistica e dei suoi interpreti, storia che la posterità troverà, attraverso questi saggi, ampiamente documentata.

Dietrich Buxtehude. Due Cantate di Natale; Sonata per viola da gamba, violoncello e cembalo; *Suite* per violino, viola da gamba e continuo.
Nordeutscher Singkreis Instrumental Ensemble der Archiv Produktion.
Archiv, 2 dischi EP 45 cm., EPA 37156/7

Altrove chi scrive s'è occupato della Archiv Produktion della Deutsche Grammophon Gesellschaft i cui dischi sono distribuiti dalla Siemens

italiana. Si tratta di una vasta, imponente antologia che abbraccia tutta la storia della musica europea dai primordi a Mozart, lasciando da

parte le opere più famose della fine del Settecento per sottolineare quello che si vorrebbe chiamare qui il tessuto connettivo della medesima musica europea. In questi due piccoli 45 giri, che fanno parte del settore dedicato alla musica barocca tedesca, sono contenuti preziosi documenti il cui valore sia storico che artistico è fuori discussione. Le due bellissime Cantate natalizie sono interpretate da un folto gruppo d'artisti: Ilse Brix-Meinert, Rosemarie Lahs, il violino Machtild Knak, la viola da gamba Johannes Koch, il violoncello Klaus Stork, il contrabbasso da gamba Angelo Viale, l'organista Matthias Siedel, diretti da Gottfried Wolters; le citate Sonata e Suite sono interpretate dalla Brix-Meinert, dal Koch, dallo Stork, nonché da Walter Gerwig, liuto e da Carl Gorvin cembalo. Entrare nel merito intrinseco di queste pagine

Peter Ciaikovski. 1° Concerto per pianoforte e orchestra op. 23. - **Edvard Grieg. Concerto** per pianoforte e orchestra in la minore op. 16.

Pianista Sondra Bianca con Orchestra Sinfonica « Pro Musica » di Amburgo diretta da H. J. Walther.

Parlophone, 1 disco LP da 30 cm., PMC 1034

I due Concerti sono notissimi, quindi costituiscono un difficile banco di prova per ogni pianista. Sondra Bianca è una buona pianista e qui lo dimostra esaurientemente; non diremmo però che la sua versione sia del Ciaikovski che del Grieg si allontani di molto da quelle correnti, il che è un male perché, in casi come questi, bisognerebbe tentare di spezzare il cerchio magico di una « routine » anche troppo compiacente ai gusti del pubblico medio. Esiste, proprio a proposito del Concerto di Grieg, la versione di Lipatti, le cui proposte interpretative, so-

vorrebbe dire scrivere un saggio anziché stendere una recensione. Qui si vuol piuttosto sottolineare l'importanza non soltanto di questi dischi ma di tutta la collana, il cui valore artistico e la cui importanza didattica non possono sfuggire a nessuno: valore e importanza che ne rendono consigliabile l'utilizzazione nelle discoteche dei Conservatori e, in generale, di tutte le scuole di musica. Aggiungiamo che la riproduzione grammofonica è ottima. Chi volesse maggiori dettagli sappia che le sezioni sono dodici, ad ognuna delle quali corrisponde un certo numero di dischi; la collana s'inizia con documenti gregoriani e si conclude con Gluck e Mozart sotto il più vasto titolo « Mannheim und Wien (1760-1800) »: settore che comprende cinque dischi dedicati successivamente alla scuola di Mannheim, al Divergimento e alla Serenata, ecc.

prattutto nella stupenda cadenza del primo movimento, sono d'un interesse straordinario. La Bianca, ottima artista, del resto, non s'è presa questa briga il che forse non la raccomanda ai super-raffinati, ma la propone a chiunque come eccellente tradizionalista. Il disco non è forse felicissimo dal punto di vista tecnico ma riproduce con sufficiente fedeltà le prodezze, oltretutto della pianista, anche dell'ottimo complesso sinfonico amburghese il quale si fa notare per affiatamento, musicalità e gusto stilistico sotto la guida del suo direttore.

Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel giugno 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Concerto per organo n. 5 in re min. BWV 596 - da: Antonio Vivaldi: Concerto grosso op. 3 n. 11. Organista Heintze. Archiv 45 g. 1 disco da 17 cm. EPA 37169

Fantasia e Fuga in do min. BWV 537. Organista Walcha.

Archiv 45 g. 1 disco da 17 cm. EPA 37131

6 Preludi brevi. Pian. Roloff.

D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. NL 32236

BARTOK Béla

Brani scelti da « Für Kinder » (Per fanciulli). Pian. Foldes.

D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. NL 32232

BEETHOVEN (van) Ludwig

Quartetto n. 14 in do diesis min. op. 131 - Quartetto n. 16 in fa magg. op. 125. Quartetto d'Archi di Budapest.

Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 01199 L

Sonata n. 20 in sol magg. op. 49 n. 2. Pian. Kempff.

D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. NL 32235

15 Variazioni con Fuga in mi bem. magg. op. 35 (Variazioni sull'Eroica) (con Weber. Grande sonata n. 1 in do magg. op. 26). Pian. H. Roloff.

D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18456

BENDA Georg

Sonata-trio in mi magg. Violini David e Igor Oistrach. Pian. Yampolsky.

D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. EPL 30294

BRAHMS Johannes

Sinfonia n. 1 in do min. op. 68 - Sinfonia n. 2 in re magg. op. 73 - Sinfonia n. 3 in fa magg. op. 90 - Sinfonia n. 4 in mi min. op. 98. Orch. Fil. di Berlino dir. da E. Jochem.

D.G.G. 33 g. 4 dischi da 30 cm. LPM 18451/54

MENDELSSOHN Felix

Concerto in mi min. op. 64. Viol. Oistrach e Orch. di Filadelfia dir. da E. Ormandy. Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. G 05602 R

MILHAUD Darius

Quatre Visages (1946): La Californienne - The Wisconsinian - La Bruxelloise - La Parisienne. Viola Mann. Pian. Newlin. D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. EPL 30295

MOZART Wolfgang Amadeus

Concerto n. 3 in mi bem. magg. K 447 per corno e orchestra. Corno Koch e Orch. Sinf. di Vienna dir. da B. Paumgartner. Philips 45 g. 1 disco da 17 cm. 400033 AE

Concerto n. 17 in sol magg. W 433 - Concerto n. 21 in do magg. K 467. Pian. Foldes e Orch. Fil. di Berlino dir. da F. Lehmann e P. Schmitz.

D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18457

Eine kleine Nachtmusik (Piccola serenata notturna) in sol magg. K 525 - Serenata n. 6 (Serenata notturna) in re magg. K 239. Orch. Fil. di Berlino dir. da K. Boehm. D.G.G. 33 g. 1 disco da 25 cm. LPE 17101

Sonata in do magg. K 545. Pian. Seemann. D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. NL 32234

PERGOLESI Giovanni Battista

Concertino II in sol magg. a quattro violini obbligati, viola contralto, violoncello obbligato e basso continuo da « VI Concerti armonici » (1740). Festival Strings di Lucerna dir. da R. Baumgartner. Archiv 45 g. 1 disco da 17 cm. EPA 37164

PUCCINI Giacomo

Gianni Schicchi (opera completa in un atto). Capocchi, br.; Rizzoli, s.; Lazzari, t. e Orch. del Teatro San Carlo di Napoli dir. da F. Molinari Pradelli. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L 09090 L

SCHUMANN Robert

Brani scelti dall'« Album für die Jugend » op. 68 (Album per la gioventù). Pian. Aeschbacher.

D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. NL 32233

STAMITZ Johann

Trio per orchestra in la magg. op. 1 n. 2. Orch. da Camera di Monaco dir. da C. Gorvin - Concerto in do magg. Oboe Toetteher e Orch. da Camera di Monaco dir. da C. Gorvin - Concerto in si bem. magg. Clarinetto Michaels e Orch. da Camera di Monaco dir. da C. Gorvin - Sinfonia n. 3 in re magg. (da « La Melodia

Germanica»). Orch. da Camera di Monaco dir. da C. Gorvin.
Archiv 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14089

WEBER (von) Carl Maria

Grande Sonata n. 1 in do magg. op. 24 (con Beethoven, 25 Variazioni con fuga in mi bem. magg. op. 33). Pian. H. Roloff.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18456

ANTOLOGIA SONORA DELLA MUSICA ITALIANA dal Canto ambrosiano a Vivaldi, a cura di Riccardo Allorto

I. Il canto cristiano nel Medio Evo.

Canti ambrosiani: Osanna: Deus Dominus. Canto salmodico responsoriale - Canteamus Dominus. Salmo antifonale - S. Ambrogio. Deus creator omnium. Inno. - Canti gregoriani: Confitebor tibi Domine. Salmo - Haec dies. Graduale - Alleluja: Spiritus Sanctus - Sanctus, dalla messa Cunctipotens genitor Deus - Steph. Langton. Veni, sancte Spiritus. Sequenza - Kyrie, dalla messa Cunctipotens genitor Deus: Kyrie - Christe - Kyrie - Tullione. Tropo supra Kyrie - Organum supra Kyrie - Discanto supra Kyrie (detto di Milano). Polif. Ambrosiana dir. da Mons. G. Biella.

Carisch 33 g. 1 disco da 25 cm. MCA 28013

V. La Polifonia profana nel Rinascimento.

Josquin. El grillo. Frottola a 4 voci - Pe-senti. Del lecto me leuare. Frottola a 4 voci - Calmo. Mentre il cuculo - Deh Quadrara. Canzonette a 4 voci - O. di Lasso. Eco a 8 voci - Matona mia cara. Villanella a 4 voci - G. P. da Palestrina. I pighi fior. Madrigale a 4 voci - Marenzio. Zefiro torna - Vezzosi augelli. Madrigali a 4 voci - Gesualdo da Venosa. Io tacerò. Madrigale a 5 voci - Monteverdi. Lasciatemi morire (Lamento d'Arianna) - Sì, ch'io vorrei morire. Madrigali a 5 voci. I Madrigalisti Milanesi dir. da R. Falt.

Carisch 33 g. 1 disco da 25 cm. MCA 28009

VII. L'arte organistica nel Rinascimento e nell'età barocca.

Cavazzoni. Inno « Ave maris stella » - Gabrieli A. Ricercar del 12° tono - Luz-zaschi. Toccata del 4° tono - Gabrieli G. Canzone detta « La Spiritata » - Fresco-baldi. Ricercare cromatico dopo il Credo - Toccata per l'Elevazione - Canzon quarti toni (dal « Fiori musicali ») - 5a Toccata (dal 2° libro) - Zipoli. Canzone in sol minore. Organista A. Esposito sull'organo Antegnati di Brescia (1581).
Carisch 33 g. 1 disco da 25 cm. MCA 28008

VIII. Arie, Cantate e Duetti da camera.

Caccini. Udite, amanti - Amarilli - Monteverdi. Io son pur vezzosetta - Quel sguardo sdegnosetto - L. Rossi. Due labbra di rose - D'India. Com'è soave cosa - Marcello. Per saettarmi - Scariatti. Lascia, deh lascia alfine. Cantata. Fumagalli, s.; Duo vocale Colorni - Lolini e clavicembalista Spinelli.

Carisch 33 g. 1 disco da 25 cm. MCA 28012

IX. La Sonata a tre nell'età barocca.

Corelli. Sonata in mi min. op. 2 n. 4, per 2 violini, violoncello e basso continuo - Vivaldi. 2° Trio in do magg., per liuto, violino e basso continuo - Brescianello. Concerto in si bem. magg., per 2 violini e violoncello - Bomperti. Sonata in sol min. op. 1 n. 3, per 2 violini e violoncello obbligato. Viol. Redditi e Ceradini Vaccelli - Violonc. Caruana - Liutista Rolf Rapp - Clavicembalisti Rolf Rapp e N. Poli.

Carisch 33 gg. 1 disco da 25 cm. MCA 28014.

AUTORI Diversi

Musica per arpa del 18° secolo.

Musica per Arpa del 18° secolo.
C. Ph. E. Bach. Solo per arpa (Sonata). Beethoven. Variazioni su un tema svizzero. Mayer. Sonata. Rossetti. Sonata. Krumpholtz. Andante con variazione. Arpista: Zabaleta.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPEM 19114

Asterischi

Dalle lettere di Léon Joubert alla moglie trovandosi egli a Briand come supplente della Scuola musicale « Hector Berlioz ».

...la supplenza potrei mantenerla anche per l'anno venturo anzi mi pregano di non abbandonarla per evitare che la cattedra venga messa a concorso intanto che il titolare (Ph. P.) gira per il Cile come conferenziere pro « relazioni umane ». C'è chi insinua che quello giri piuttosto come rappresentante di scatolame alimentare che quale conferenziere. E perché no? Un rapporto tra le conferenze e le scatole da rompere, non è sempre esistito?

...qui a Briand c'è anche la mania delle passeggiate scolastiche. Ma temendo che la sfrenata vivacità degli allievi mi procuri qualche guaio, appena si esce dall'edificio voltiamo dietro gli orti e in cinque minuti siamo alla Trattoria del laghetto dove chiudo tutti quanti in uno stanzone. Là dentro i ragazzi si rincorrono e urlano come pazzi sollevando un polverone d'inferno. Lo respirano. È vero. Non è igienico. E naturalmente mi dispiace. Ma, sia pure col naso pieno di polvere, i ragazzi a casa ci tornano, e sani e salvi. Mentre certe gite scolastiche « ad alto livello sportivo » si sono concluse (alette di angioli e camicine lunghe) lassù davanti a San Pietro.

...È la materia d'insegnamento, che non mi piace. La Storia della musica, quel poco che l'abbia studiata, fu la sera a letto. Il libro, tu lo sai, mi cadeva subito di mano. Pensare che i Bevilacqua (ti ricordi a Milano?) prendevano la camamela per dormire. Gli sarebbe bastata una pagina sul Mensuralismo per dormire duecentocinquanta anni come i sette « muchachos de Efeso ».

Non è che la Storia non mi piaccia, ma la dimentico. Ed è verissimo che non fa scienza

senza lo ritenere, avere inteso.

È un verso, questo, che andrebbe inciso su registri pagelle banchi lavagne e pareti: monito alla scuola d'oggi ch'è tutto un massacrante intendere « senza lo ritenere ».

Unici a ritenere sono i quizisti. Quelli ricordano di quanti peli si componeva la barba di Gounod e quali e quanti altri musicisti la portassero, se a punta o quadra e quali a letto la tenessero sopra e quali sotto le coperte. Utilissimo, un quiz!

— « Qualcosa sul Glareanus? Perbacco è quello che aggiunse nel Dodekordion i modi jonio e eolio. Non sembrano cose per condire l'insalata? » Si ride, e quando si ride siamo a cavallo.

— «Ma che cosa vi interessate voi, belle giovani ragazze, di questo Glareamus che andava in giro tutto sbrindellato e con le scarpe rotte a tal segno che senza levarsele di dosso avrebbe potuto tagliarsi le unghie» (Molto ammirata la freschezza e l'originalità del mio dire).

...Buona notizia! Improvvisa chiusura della Scuola «Berlioz». L'edificio dichiarato ufficialmente pericolante. Lo sapevano tutti, ma era pericolante per sua iniziativa privata. Come se un cornicione cadendo sulla testa non ufficialmente...

PIETRO MONTANI

Concorsi

Dal 29 settembre al 31 ottobre 1958 si terrà a Vercelli il IV Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti. La manifestazione, aperta ad artisti di ogni nazionalità e di ambo i sessi, comprende le seguenti sezioni: Canto, Danza, Pianoforte, Composizione. Nessun limite di età è posto per i concorrenti di quest'ultima sezione; quelli della sezione di canto non dovranno invece superare il 35° anno di età, mentre per le altre sezioni il limite massimo è di anni 30.

Il concorso è dotato di premi per quattro milioni di lire; la giuria potrà inoltre assegnare medaglie di argento e diplomi ai concorrenti che si saranno particolarmente distinti. I nomi dei commissari delle giurie saranno resi noti ai candidati regolarmente iscritti. Sovrintendente alle Commissioni è il M.^o Giulio Confalonieri.

La domanda di iscrizione dovrà pervenire alla Società del Quartetto (Casella Postale, 56) Vercelli, entro il 9 settembre 1958 per i candidati delle sezioni di Canto, Pianoforte e Danza; entro il 30 settembre 1958 per i candidati della sezione di Composizione, i quali, sempre entro tale data, dovranno inviare le composizioni. Si precisa che i concorrenti per la composizione dovranno presentare un lavoro inedito per uno o due strumenti o per un complesso fino a cinque strumenti, oppure per voce e pianoforte, per voce o voci e piccolo complesso strumentale o per piccolo coro con o senza solisti.

Dal 5 al 12 ottobre 1958 si svolgerà a Genova l'annuale edizione del

Premio Internazionale di Violino Nicolò Paganini. Al concorso possono partecipare violinisti di qualsiasi nazionalità che non abbiano superato i 35 anni alla data del 1° ottobre 1958. La competizione, dalla quale sono esclusi i vincitori del Premio Paganini in precedenti edizioni, è dotata di tre Premi, rispettivamente di L. 2.000.000 (Premio Paganini; indivisibile), di L. 800 mila e di L. 400.000. Della Giuria faranno parte eminenti musicisti stranieri e italiani, i cui nomi verranno resi noti almeno tre mesi prima dello scadere del termine per la presentazione delle domande. Queste dovranno pervenire non più tardi del 31 agosto 1958 alla Segreteria del Premio Internazionale di Violino Nicolò Paganini - Civico Liceo Musicale N. Paganini - Via Pisa, 56 - Genova.

Sotto la direzione di Igor Markevic (coadiuvato da Louis Auriacombe e da Volker Vangenheim) avrà luogo dal 16 giugno al 20 luglio 1958, presso l'Istituto Nazionale di Belle Arti di Città del Messico, il prossimo Corso Panamericano di Direzione di Orchestra. Programma: le nove Sinfonie di Beethoven; pratica quotidiana con l'Orchestra Nazionale del Messico e con quella dell'Opera; concorso finale. Per informazioni e iscrizione scrivere a Mr. Louis Sanchez-Arriola, Corso Panamericano de Direccion de Orquesta, I.N.B.A. Mexico, D.F.

A Varsavia, dal 22 febbraio al 13 marzo 1960, si effettuerà il VI Concorso Internazionale di Pianoforte Frédéric Chopin. A conclusione del

concorso, aperto ai pianisti di ogni paese dai 16 ai 30 anni di età, verranno aggiudicati sei premi, sei distinzioni e due premi speciali. Diplomi saranno assegnati a tutti i candidati ammessi alla seconda prova eliminatória. Comporranno la giuria eminenti musicisti polacchi e stranieri. Le domande d'iscrizione dovranno pervenire non oltre il 17 ottobre 1959 al Secrétariat du VI Concours International Frédéric Chopin, Varsovie, Okólnik 1.

Dal 15 aprile al 30 giugno si svolgerà presso il Liceo Musicale Pareggiato Francesco Morlacchi di Perugia, un corso straordinario di Direzione d'orchestra.

Tale corso è stato affidato al Maestro Franco Ferrara.

Per l'ammissione saranno preferiti coloro che dimostrino di essere in possesso del diploma di composizione o di uno strumento o - per quanto riguarda i candidati stranieri - di titoli equivalenti.

La tassa di frequenza, per i candidati ammessi, è di L. 10.000 per tutto il corso.

Alle lezioni potranno partecipare anche degli uditori, versando una quota di L. 5.000.

Le domande, in carta libera, dovranno pervenire alla Segreteria del Liceo Musicale (Via Fratti n. 14 - Perugia) unitamente alla quota di frequenza.

Il V Concorso Internazionale di Canto di Tolosa avrà luogo questo anno al Teatro del Capitole dal 5 al 12 ottobre 1958. Sarà aperto ai cantanti di qualsiasi nazionalità, di età superiore ai 18 anni ed inferiore ai 30 anni nell'anno del concorso stesso, e dotato di premi per un valore complessivo di oltre due milioni di franchi. Ai vincitori del Concorso saranno assicurate scritte per rappresentazioni o per concerti. I due Primi Gran Premi (voci maschili e

voci femminili) saranno inoltre scritturati dalle Jeunesses Musicales de France per una serie di concerti e da una nota Casa francese per una registrazione su disco doppia facciata. Tutti i concorrenti ammessi alla competizione eliminatória riceveranno un diploma di partecipazione al Concorso e percepiranno una indennità di soggiorno fissata in franchi 2.000 il giorno, dalla data di apertura del Concorso.

La Giuria, presieduta da Georges Hirsch, Amministratore della Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux e da Emmanuel Bondeville, Direttore del Théâtre National de l'Opéra, sarà composta da eminenti personalità del canto e del teatro appartenenti a varie nazioni. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concours International de Chant - Donjon du Capitole - Toulouse (France).

Nel corso del XIII Internationalem Ferienkurse di Darmstadt (2-13 settembre) si svolgerà un concorso per pianoforte e per clarinetto. Pezzi di obbligo sono: per il pianoforte i 3 Klavierstücke op. 11 di Schönberg e il 3° Concerto per pianoforte e orchestra di Bartók; per il clarinetto i Tre studi per clarinetto solo di Stravinski e la Rhapsodie per clarinetto e orchestra di Debussy.

La Gesellschaft für Musikforschung di Kiel ha indetto un concorso a premi — per l'ammontare complessivo di 200 marchi (300.000 lire) — per un saggio che tratti dei manoscritti e delle edizioni originali di L. van Beethoven.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Maggio 1958

PIANOFORTE

E.R. 2337	BEETHOVEN	Sonata, op. 49 n. 2 (Casella) (3ª ediz.)	250
E.R. 2345	—	Sonata, op. 101 (Casella) (3ª edizione)	250

CANTO E PIANOFORTE

129632	GAIG	Blanco de luna. Canción gitana	250
--------	------	--------------------------------	-----

CORO

124102	PIRETTI	De Profundis, a 7 voci miste, senza accompagnamento	
		Parti staccate di canto:	
		Soprani I, II e contralti	200
124103	—	M. parti stacc. di canto: Ten. I e II	200
124104	—	M. parti stacc. di canto: Bassi I e II	200

CHITARRA

129745	FARRAUTO	Garofla	150
129744	—	Minuetto	150

BANDA

129187	ERMENEGILDO	Il Maestro di banda	1600
--------	-------------	---------------------	------

ORCHESTRA (OPERE LIRICHE COMPLETE)

P.R. 114	PUCCINI	Gianni Schicchi (nuova ed. riv. e corr.)	7000
P.R. 113	—	Manon Lescaut (nuova ed. riv. e corr.)	15000

SPARTITI CANTO E PIANOFORTE

	BELLINI	Il Pirata (in brochure)	8000
--	---------	-------------------------	------

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA

J. S. BACH Piccolo Magnificat

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paecagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Scedrin di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI TRECATE « Missa Domine Angelorum »

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura L. 1200
Parti del coro ognuna L. 150

Di prossima pubblicazione:

Adriano BANCHIERI: La pazzia senile

Alberto FAVARA: Scritti sulla musica popolare Siciliana

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

♦
Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministr. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

il più vasto repertorio di

le migliori marche di

tutte le edizioni di

il più completo assortimento di

dischi

pianoforti

musica

strumenti

televisori

radio

magnetofoni

giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 88
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

DISCHI PHILIPS



IGOR STRAWINSKY

- CANTATA (1952)** - Jennie Tourel (m. sopr.) - Hugues Cuenod (ten.)
Complesso da Camera e Coro diretti da Igor Strawinsky
- SINFONIA IN DO** - Orchestra di Cleveland diretta da Igor Strawinsky
A 01149 L
- HISTOIRE DU SOLDAT** - Complesso diretto da Igor Strawinsky
- SINFONIA DEI SALMI** - Broadcasting Symphony Orchestra e coro misto diretti da Igor Strawinsky
A 01193 L
- MESSA - PATER NOSTER
AVE MARIA** - Coro da Camera Olandese, complesso di strumenti a fiato
diretti da Felix De Nobel
- LES NOCHES** - Corrie Bijster (sopr.) - Cora Canne Meyer (m. sopr.) -
Ernst Häfliger (ten.) - Herman Schey (basso) -
Coro da Camera Olandese, quattro pianoforti e percus-
sione, direttore Felix De Nobel
A 00312 L
- PETROUCHKA** - Orchestra Filarmonica-Sinfonica di New York diretta da
Dimitri Mitropoulos
A 01104 L
- PULCINELLA** - Mary Simmon (sopr.) - Glenn Schnittke (ten.) -
Philip McGregor (basso) - Orchestra di Cleveland diretta
da Igor Strawinsky
A 01139 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano

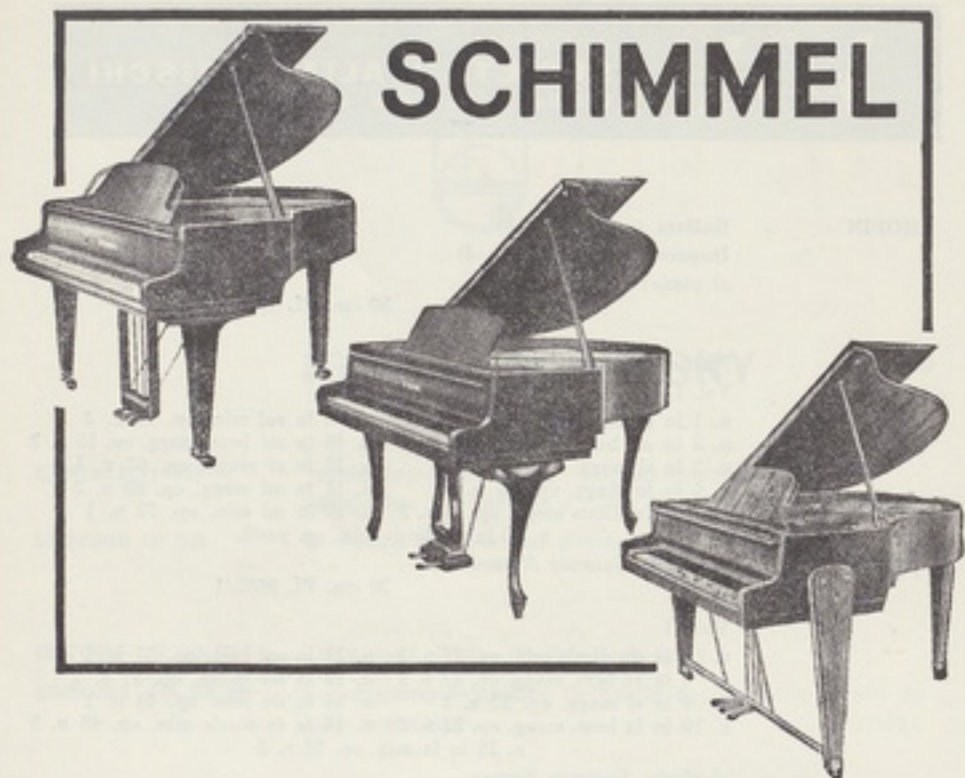
VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI

VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

- CHOPIN** - **Ballate** (n. 1, 2, 3 e 4)
Improvvisi (n. 1, 2, 3 e 4)
al piano: *Orazio Frugoni*
30 cm. PL 10.490
- CHOPIN** - **Notturmi**
Vol. I
n. 1 in si bem. op. 9 n. 1 n. 6 in sol min. op. 15 n. 3
n. 2 in mi bem. magg. op. 9 n. 2 n. 16 in mi bem. magg. op. 55 n. 2
n. 3 in si magg. op. 9 n. 3 n. 17 in si magg. op. 62 n. 1
n. 4 in fa magg. op. 15 n. 2 n. 18 in mi magg. op. 62 n. 2
n. 5 in fa diesis magg. op. 15 n. 2 n. 19 in mi min. op. 72 n. 1
n. 20 in do diesis min. op. posth.
al piano: *Guimar Novaes*
30 cm. PL 9632/1
- Vol. II
n. 7 in do diesis min. op. 27 n. 1 n. 11 in sol min. op. 37 n. 1
n. 8 in re bem. magg. op. 27 n. 2 n. 12 in sol magg. op. 37 n. 2
n. 9 in si magg. op. 32 n. 1 n. 13 in do min. op. 48 n. 1
n. 10 in la bem. magg. op. 32 n. 2 n. 14 in fa diesis min. op. 48 n. 2
n. 15 in fa min. op. 55 n. 1
al piano: *Guimar Novaes*
30 cm. PL 9632/2
- PAGANINI** - **Concerto n. 1 in re magg. per violino e orch. op. 6**
- WIENIAWSKY** - **Concerto n. 2 in re min. per violino e orch. op. 22**
- GLAZOUNOV** - **Concerto in la min. per violino e orch. op. 82**
violino: *Bronislaw Gimpel*
orchestra di Baden-Baden e orchestra «Pro Musica» di Stoccarda
dir.: *Rolf Reinhardt e Hakan Von Eichwald*
30 cm. PL 10.450
- MOZART** - **Sinfonia n. 32 in sol magg. K 318**
Sinfonia n. 35 in re magg. K 385 «Haffner»
Sinfonia n. 36 in do magg. K 425 «Linz»
orchestra «Pro Musica» di Vienna
dir.: *Janel Perlea*
30 cm. PL 10.590
- SCHOENBERG** - **Notte trasfigurata (Verklaerte Nacht), op. 4**
Sinfonia da camera in si bem. magg., op. 9
orchestra Suedwestfunk di Baden-Baden
dir.: *Jascha Horenstein*
30 cm. PL 10.460



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

G. RICORDI & CO., NEW YORK

presents a cross-section of the recent compositions of

GAIL KUBIK

Works for Symphony Orchestra

- OVERTURE from « A Mirror for the Sky » (min. sc.) in preparation
 SYMPHONY CONCERTANTE, with Viola & Trumpet Soli (min. sc.) . . \$ 4.00
 SYMPHONY NO. 2 in F (min. sc.) in preparation
 SYMPHONY NO. 3 in Eb. (min. sc.) in preparation

Works for Chorus and Orchestra

- FIRST CHORAL SUITE from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) . . \$ 1.50
 SECOND CHORAL SUITE from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) \$ 1.50
 AUDUBON'S CREED from « A Mirror for the Sky » (piano-vocal score) . . \$.30
 MY LORD'S FOREFENDED PLACE from « Second Choral Suite » (piano-vocal score) \$.30
 (Orchestral materials for the above available on rental)

Works for Chorus

AMERICAN FOLK-SONG SKETCHES

- Adam In De Garden Pinnin' Leaves (SATB, a cappella) in preparation
 I Ride An Old Paint (SATB, a cappella) in preparation
 John Henry (TTBB with piano) . . . \$.30
 Lolly Too-Dum (SATB with piano) . . \$.30
 When I was But A Maiden (SATB, a cappella) in preparation
 MONOTONY SONG (TTBB with piano) \$.40

G. RICORDI & CO.
Paseo de la Reforma, 481
Mexico, D. F.

G. RICORDI & CO.
16 West 61st St.
New York 23, N. Y.

G. RICORDI & CO., LTD.
390 Victoria St.
Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**

presenta su dischi microsolo
le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Maffei
direttore VOTTO
2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi 33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAÏAN
3 dischi 33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN
3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO
3 dischi 33QCX 10263/65



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI
C. BECHSTEIN
BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO
1853

Rappresentante Generale per l'Italia:
DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 7 - luglio 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 144
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 300
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 40
Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA MILANO. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 3
ITALIA MILANO. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA MILANO. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA MILANO. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA MILANO. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA ROMA. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozartium
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Muscò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferarú Gurman: Apartado, 836
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llímóna y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llímóna y Boceta: Bolsa, 4
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Giosola: Avenida 18 de Julio, 1190
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Díaz, 31

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

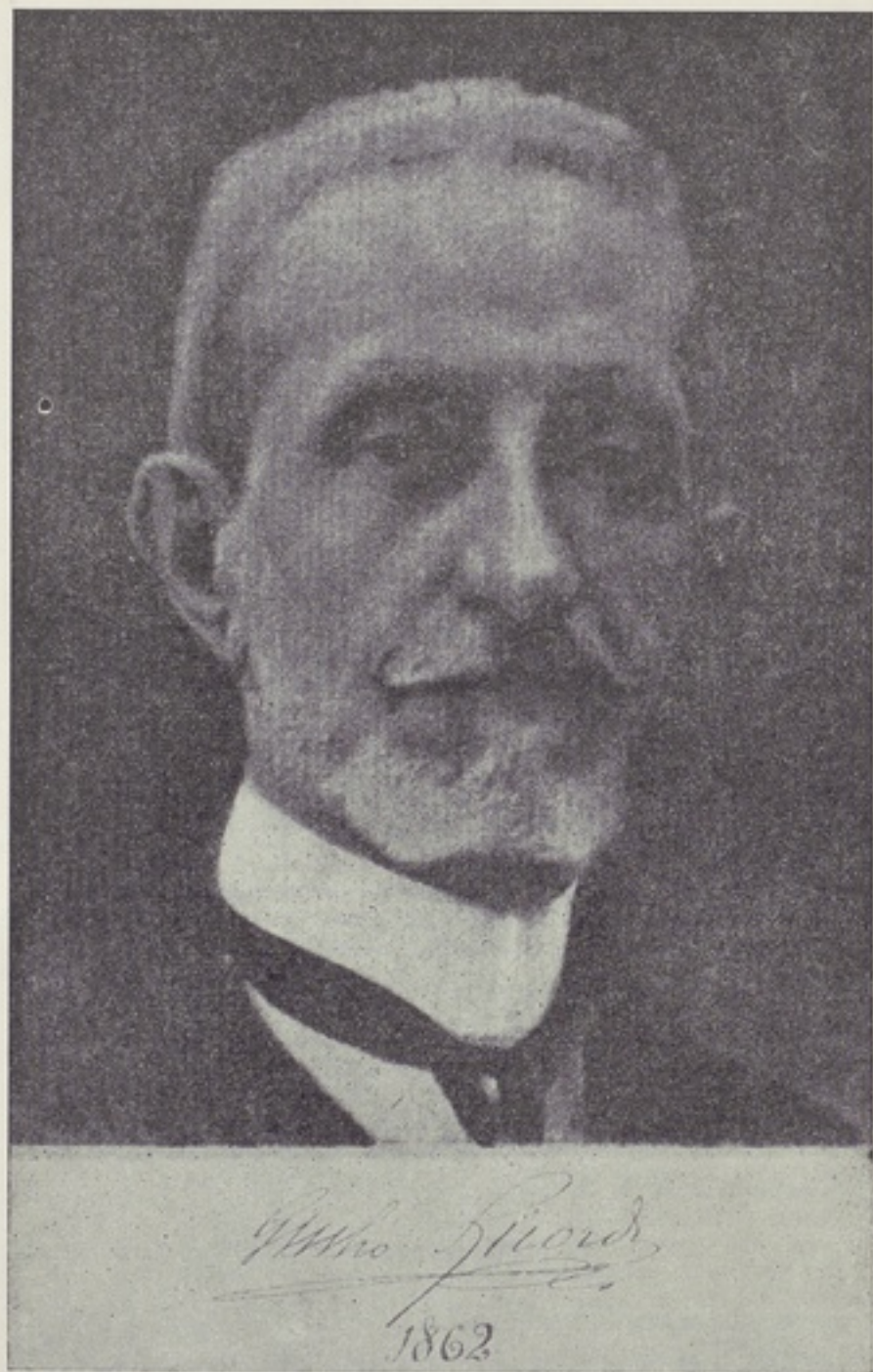
Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 7 - luglio 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.367

Sommario:

- 411 Giulio Ricordi: Storia di un editore di Claudio Sartori
- 417 Ritratto della Manon Lescaut di Gianandrea Gavazzeni
- 425 Spunti e appunti:
Aspetti di musica applicata (L. Pestalozza)
- 429 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, il Festival
dei Due Mondi a Spoleto, il XXI Maggio Musicale Fiorentino,
Torino, alla Radio
- 441 La vita musicale all'estero: La Scala a Bruxelles, la « Fida
Ninfa » di Vivaldi a Bruxelles e a Parigi, le Settimane
Musicali di Vienna, Stati Uniti
- 451 Arabesques di Giulio Confalonieri
- 454 Notizie in breve e Festival
- 458 Modulazioni di Panfilo
- 461 Edizioni musicali:
Presentazioni di musiche di Sciostakovic, Rezzo, Veracini,
Zafred
- 465 Dischi:
Elenco dei dischi microscolpo pubblicati in Italia nel luglio
1958
- 470 Asterischi di Pietro Montani
- 472 Concorsi



Nel 150° anniversario di Casa Ricordi

Giulio Ricordi: storia di un editore

Con Giulio (Milano, 19 dicembre 1840 - 6 giugno 1912) la famiglia Ricordi raggiunge il vertice e la conclusione della sua vicenda. Giulio è il tipico prodotto selezionato d'una dinastia: dei tre grandi Ricordi è il più romantico e il più aperto a ogni interesse culturale e artistico.

Con lui la storia della Casa non è più solo una narrazione della vicenda di una industria, ma si allarga, più e meglio che con il genitore e il nonno, alla storia non solo musicale ma anche artistica di Milano e dell'Italia. Giulio, più del padre e del nonno, musicisti tutti e due, è artista di squisita sensibilità e di interessi che si possono dire universali. E di questo suo raffinato sentire informa anche la sua condotta come editore.

Per lui l'editoria diventa una missione e una funzione educativa del gusto; con lui la Casa e la sua direzione assumono funzioni nuove di mecenatismo intelligente e avveduto, sconosciute ai predecessori. Sotto la sua spinta Casa Ricordi investe tutto il mondo dell'arte contemporanea e ne diventa il centro animatore. Per un certo periodo le arti figurative, le *Arti sorelle* — come saranno chiamate nella rivista della Casa, che non sarà più solamente musicale, ma si trasformerà in rivista d'arte — sembrano avere egual diritto di cittadinanza nella ditta con la musica e il teatro.

È un rinnovamento di forze e una nuova direzione che derivano dalla formazione culturale di Giulio e della sua attività creatrice che si svolge proficua e interessante, anche se in parte sacrificata dalla necessaria attività industriale, nel campo letterario, in quello pittorico e in quello musicale, ma soprattutto nel campo giornalistico. Perché più che tutto questa genericità di interessi, questa larghezza di vedute, questa produzione varia, gli derivano dalla sua natura squisitamente giornalistica. Giulio era un giornalista nato, giornalista di vocazione, di spirito e di produzione. E il tipico romanticismo dei suoi atteggiamenti produttivi e critici gli deriva proprio da questa sua natura di facile scrittore, di agile divulgatore, di eroico sostenitore di tesi talvolta anche avventate, da certa superficialità simpatica, non sufficientemente approfondita per mancanza di tempo, dalle prese di posizione violente e dalle revisioni improvvise dei giudizi. Una fede ebbe però sempre granitica, quella della grandezza dell'arte italiana

che vide impersonata prima in Giuseppe Verdi e che avrebbe voluto vedere continuare con altrettanta fermezza dal suo Giacomo Puccini: per difenderla non esitò a esagerare la sua posizione polemica contro il teatro wagneriano e soprattutto contro gli epigoni wagneriani in Italia. Il che non gli impedì, e anche questo è un altro atteggiamento caratteristico della sua larghezza di vedute, di accogliere sempre nel suo giornale gli scritti del Filippi, il sostenitore sviscerato di Wagner, il suo apostolo in Italia.

Verdi e Puccini sono il suo punto di partenza e il suo punto di arrivo: Verdi, come nume tutelare venerato, Puccini veramente come sua creatura, forgiata materialmente e moralmente quasi a indennizzarsi dalla propria mancata produzione, quasi a cercare nel figlio spirituale adottivo la personificazione della propria anima d'artista sacrificata dalla ineluttabile attività industriale, alla quale lo legava una tradizione e una nobiltà di casata, intesa come altissima missione.

Giulio aveva fatto un primo tentativo di collaborazione nella ditta paterna fin dal 1855. Condiscepolo di Emilio Praga e come lui turbolento, era stato espulso dalla scuola. Per farsi perdonare, essendo stato licenziato il segretario di suo padre, Giulio si offre come sostituto e viene accettato. Ma il tirocinio è di breve durata. Scoppia l'ultima guerra di indipendenza e, a 18 anni, Giulio parte per Torino e si arruola volontario, combattendo agli ordini di Cialdini e guadagnandosi due medaglie al valore. Poi rientra a Milano e sposa Giuditta Brivio il 29 gennaio 1862. Ne avrà quattro figli: Tito II nel 1865, Gina, la Ginetta di Verdi, che nel 1890 sposerà Luigi Orioni, Manolo (Emanuele) che dirigerà le Officine dopo Tito II, e Gigino che dirigerà invece per qualche tempo un'agenzia d'arte lirica affiancata alla casa editrice. Nel 1863 Giulio rientra definitivamente a far parte della ditta.

Era un vero sacrificio alla tradizione familiare, poichè più del padre e del nonno, Giulio aveva doti spiccate d'artista e di creatore che da allora egli soffocò, anche se non completamente, per dedicarsi tutto alla fortuna dell'istituzione che suo padre a poco a poco gli affidava completamente. Scrittore arguto ed elegante, oltre ai saggi di critica che tratterà brillantemente soprattutto negli anni giovanili per la *Gazzetta* (poi molto più di rado), nel 1885 pubblica un volumetto di ricordi di vita militare, *Primavera della vita*, che firma Ixipsilonzeta.

Pittore, disegnatore, acquarellista di delicata sensibilità, al suo impulso si dovrà il fiorire dell'arte del cartellone murale. E infine e soprattutto, musicista preparatissimo, allievo per il pianoforte di F. Fasanotti e per la composizione di Alberto Mazzucato, nel 1853 compone la sua prima mazurka per pianoforte, *Viajes de la Amazona*, nel '56 pubblica una *Fantasia sulla Guzman*, studio melodico per pianoforte, e l'anno dopo altre sue composizioni sono recensite dalla *Gazzetta* e offerte in dono agli abbonati. Più tardi assume lo pseudonimo di J. Burgmein e continua a comporre, ottenendo anche vari premi: un *Quartetto d'archi* è premiato al concorso Basevi di Firenze

del 1864, un coro a 4 voci, *La Vergine di Sunam*, su parole di Arrigo Boito, è premiato dall'Accademia Stefano Tempia di Torino nel 1880, altro analogo premio riceve nel 1883 un Coro a 3 voci bianche, poi gli viene conferito un premio al Concorso per la Canzone lombarda.

Tutte queste doti di vasta cultura e di sensibilità raffinata, fanno di Giulio un giornalista di classe. Tale lo scopre il padre Tito I e non esita a far risorgere per lui la *Gazzetta musicale* e ad affidargliene la direzione. Sarà questa la prima affermazione della personalità del nuovo Ricordi che sta per assumere le redini dell'azienda, e che primo della famiglia esplicherà la sua attività anche fuori della ditta, assumendo incarichi pubblici, che faranno di lui una delle figure più in vista della vita cittadina. Il Comm. Giulio Ricordi, anzi il cinque volte commendatore Ricordi, cavaliere della Legion d'onore, decorato di due medaglie, è consigliere del Conservatorio, presidente del Consiglio di amministrazione della Società Orchestrale della Scala, che egli stesso ha ideato e fondato nel 1879, e infine è anche consigliere comunale nel 1885.

Entrato stabilmente nella ditta fin dal 1863, Giulio Ricordi ne aveva assunto definitivamente la gestione a partire dal 1888, dopo la fusione Ricordi-Lucca, con la costituzione della società G. Ricordi & C. Questa denunciava un capitale di 3.800.000 lire conferito dai soci Tito e Giulio Ricordi e pochi altri milanesi: Erminio Bozzotti, cav. Luigi Erba, cav. Francesco Gnechi, Giuseppe Pisa, ing. Gustavo Strazza, nipote di Giovannina Strazza Lucca. La fusione con la casa Lucca aumentava il patrimonio della ditta che diventava proprietaria di opere di Wagner, Meyerbeer, Gounod, Gomes, Marchetti e Catalani.

L'anno seguente, il 26 marzo 1889, Giulio acquista il fondo musicale degli Eredi Escudier di Parigi. Il 18 novembre 1902 acquista per 2.000 lire il fondo di Alessandro Pigna di Milano, che aveva negozio in Piazza della Scala, 6, e che aveva pubblicato i *Due Minuetti per quartetto d'archi* di Puccini. Nel gennaio dello stesso 1902 aveva acquistato il fondo di Carlo Schmidl, che aveva magazzini a Trieste, Lipsia e Vienna: il fondo era costato L. 16.000 più L. 40.000 per 7.349 lastre incise e 400 lastre non incise (lo Schmidl aveva pubblicato il suo catalogo nel 1897).

L'assorbimento dello Schmidl, che a sua volta aveva acquistato il Fondaco Vicentini di Trieste, diede luogo alla istituzione della nuova succursale Ricordi a Lipsia (Querstrasse 16) nel 1901, che venne affidata allo stesso Schmidl e che lo Schmidl diresse per cinque anni. Ultimo acquisto da parte di Giulio fu quello della Società Musicale Napoletana di Beniamino Carelli (Napoli, Strada di Chiaia 226), avvenuto il 30 marzo 1905 per L. 10.000.

Arricchito in questo modo il patrimonio della ditta, Giulio ne estendeva le ramificazioni. La succursale di Parigi curava gli interessi della Casa in Francia e colonie e in Belgio, quella di Londra in Inghilterra e nelle colonie inglesi, la nuova di Lipsia in Germania, Austria, Un-

gheria e Scandinavia. L'ultima si apriva a New York, nel 1911, come ente autonomo sotto la ragione «G. Ricordi & C. Incorporation».

Quanto alle vecchie succursali italiane, non vengono perse d'occhio: nel 1891 la sede di Napoli si trasporta in Galleria Umberto I e nel 1896 sempre a Napoli si inaugura la Sala Ricordi con un concerto diretto da Mancinelli che eseguisce anche musiche di Giulio Ricordi.

I riconoscimenti ufficiali non mancano. La Casa ha già i brevetti di Vittorio Emanuele II e del Re dei Paesi Bassi. Nel 1881 riceve il Diploma d'onore all'Esposizione Internazionale di Milano. Umberto I con il Conte di Torino visita le officine il 24 maggio 1890. Altro Diploma d'onore viene concesso all'Esposizione litografica di Parigi del 1895: diploma d'onore e medaglia d'argento all'Esposizione di Bologna del 1900 e diploma d'onore a quella internazionale di Ostenda del 1904.

Una restrizione: nel 1895 la Casa chiude il proprio reparto tipografico.

Vi lavoravano 45 operai con 6 macchine tipografiche e 5 torchi tipografici, con una buona produzione alla quale si è già accennato. Nel 1895 gli operai però si misero in sciopero (fu l'unico che si verificò nella ditta), la Direzione non volle aderire alle loro richieste e chiuse definitivamente il reparto tipografico che non riaprì mai più.

Tutte le cure furono invece dedicate alla tipografia musicale e alla litografia. Si sa che Giulio si era recato a Parigi a studiare la zincoGRAFIA e la foto-incisione, e che, grazie a lui, la Casa fu tra le più sollecite in Italia a introdurre le macchine offset, tanto a uno che a due colori e a usare il sistema fotolitografico per riprodurre gli originali a colori, sfruttandolo per i lavori più diversi di carattere e di mole.

La tachigrafia era stata inventata per sostituire l'incisione, dal Tessaro di Padova e Ricordi ne acquista il brevetto per l'Italia, impiantando la sezione tachigrafica nelle Officine di Porta Vittoria. Nel 1891 Tito II tenta, con Giuseppe Mora, la cromolitografia. L'altro figlio di Giulio, Manolo, importa le Planete Quinte bicolori, capaci di 4.500 copie all'ora e la macchina Krause per la ripetizione meccanica delle copie su lastre di macchina.

Così pochi anni dopo la loro inaugurazione, che Giulio aveva festeggiato accanto al padre, le Officine di Porta Vittoria non bastano più alle varie esigenze e già nel 1900, Giulio dà il via alla costruzione di nuovi magazzini, accanto alle officine. Li costruisce l'arch. Diego Brioschi, aiutato da Tito II, che era ingegnere, e i Nuovi Magazzini sono solennemente inaugurati il sabato 30 aprile 1902, alla presenza delle autorità cittadine al completo, alle quali Giulio rivolge un breve discorso nel quale ancora una volta si riassume con pochi dati l'attività della Ditta: 110.000 pubblicazioni, succursali a Roma, Napoli, Palermo, Londra, Parigi e Lipsia, agenzie a New York, Messico e Buenos Aires. Giulio era parlatore arguto e convincente. In città aveva avuto una eco profonda il suo discorso tenuto al Consiglio Comunale il 31 dicembre 1885 per dare una configurazione stabile all'amministrazione della Scala. Ma ancora più vasta risonanza doveva avere un altro suo

discorso, quello tenuto nella sua ditta stessa a celebrarne il primo secolo di attività. L'avvenimento solenne fu celebrato in modo indimenticabile. Le feste incominciarono al Teatro Filodrammatici con l'inaugurazione della nuova bandiera della Società di Mutuo Soccorso fra gli addetti al R. Stabilimento Ricordi, madrina Carla Ricordi Gugelloni, padrino suo marito Manolo Ricordi. Subito dopo Amilcare Pennati Malvezzi dirigeva l'esecuzione della *Marcia Centenario Casa Ricordi*, composta espressamente da Annat Alvez, e la *Sinfonia del Nabucco*. Prendeva quindi la parola Luigi Camnasio per parlare dei 28 anni di vita della Società di Mutuo Soccorso e ricordare come alla fine del 1879 gli addetti alla Casa erano entrati in trattative con quelli della Casa Lucca per stringere un sodalizio fra le due Case, ma poi avevano preferito fondare il 1° gennaio 1880 la Mutua Società interna fra gli addetti alla Casa Ricordi, con un fondo di L. 46,35, residuo della tradizionale lotteria natalizia. Il primo vessillo del sodalizio era stato inaugurato nel maggio del 1881, padrino Giuseppe Verdi, madrina Giuseppina Ricordi. Dopo il discorso del Camnasio si eseguirono: la *Marcia Reale*, un *Minuetto* di Puccini e la *Serenata di Natale* di Burgmein. Quindi Carlo Clausetti, direttore della succursale di Napoli, legge telegrammi augurali di Gina Ricordi Origoni, di Puccini, del cav. Tornaghi, di Michetti, del senatore Pullé, quindi traccia brevemente la storia dei rapporti della famiglia Clausetti con i Ricordi. Subito dopo a Giulio, che assisteva alla festa da un palco insieme a Giuditta Ricordi Brivio e al Tosti, vien offerta dai dipendenti una targa d'oro, mentre i redattori della rivista *Ars et Labor* offrono una targa di bronzo e un album con gli autografi delle più celebri personalità europee del mondo della cultura e dell'arte. Nuovo intermezzo musicale (*Entr'acte* di Annat Alvez, *Andante alla marcia dal Trio in la* di Giulio Ricordi), altro discorso dell'incisore Olimpio Colombo, altra musica (*Sinfonia dei Promessi Sposi* di Ponchielli) e infine breve discorso di Giulio Ricordi di ringraziamento e di congedo, rimandando tutti al lavoro. Ma il giorno dopo tutta intera la ditta si muove per una gita sul Lago di Como: vi partecipano 400 invitati e al banchetto si fanno molti discorsi, conclusi da quello di Salvatore Farina. A tutti risponde Giulio Ricordi con un discorso gustosissimo in dialetto milanese che è un inno commosso di italianità e di omaggio alle glorie musicali italiane passate e contemporanee. Per gli amanti dei dati statistici noi concluderemo questo breve accenno alle feste commemorative sottolineando che nel 1908, a cento anni dalla fondazione della Casa, le edizioni Ricordi avevano raggiunto il N. 112.146, assegnato alle *Canzoni di Amaranta* del Tosti e che in quello stesso 1908 Burgmein pubblicava *Il Pulcinella innamorato* su testo di Roberto Bracco.

Questa imponente produzione assorbiva tempo, uomini, materiale, spazio, locali. Tanto è vero che le Officine di Porta Vittoria ben presto si rivelano insufficienti e un nuovo stabilimento viene costruito in viale Campania 42, all'Acquabella, su un'area di circa 30.000 metri quadrati. La nuova sede delle Officine viene inaugurata solennemente

il 22 giugno 1910 e affidata alla direzione del cav. Emanuele (Manolo) Ricordi. Faceva lavorare 300 operai per una produzione musicale e litografica delle più varie: 25 milioni annui di fogli di musica, lavori litografici di lusso, cataloghi, almanacchi, cartoline illustrate (50 milioni annui di cartoline), azioni e titoli industriali su carta filigranata.

E intanto anche gli uffici di via Omenoni ingoiavano sempre più spazio, tanto da scacciarne i proprietari. Così Giulio si ritira in un proprio appartamento, separato dai locali della Ditta, prima in via Borgonuovo, poi in via Bigli. Qui termina la sua lunga vita e la sua intensa attività di editore, di scrittore, di musicista, di musicologo, di organizzatore e di amministratore cittadino. Perché bisogna ancora dire che Giulio nel 1877 inventa lo speciale segno della chiave di Sol con l'indicazione della chiave di tenore, appunto per le melodie per voce di tenore; che nel 1881 partecipa ai lavori del Congresso musicale, presieduto dal Bazzini, promosso dal Comitato dell'Esposizione Musicale che fa parte dell'Esposizione Nazionale di Milano; che infine nel luglio del 1878 formulava un programma di *Concerti popolari milanesi*, modellati su quelli torinesi, per dilettare e commuovere, per istruire le masse popolari, per incoraggiare i giovani compositori, per incrementare le scuole di musica corale e infine per istituire un'orchestra su modello stabile; era il programma in base al quale nel 1879 si fondava in Milano la Società Orchestrale del Teatro alla Scala, del cui Consiglio di amministrazione Giulio Ricordi è il primo presidente, mentre il cav. Franco Faccio ne è il primo direttore artistico: la Società Orchestrale contava 120 professori d'orchestra e i primi quattro concerti furono diretti da Luigi Mancinelli.

Era dunque l'uomo, se mai ce ne furono, che si meritava un monumento. Subito dopo la sua morte infatti si costituisce un Comitato promotore per le onoranze a Giulio Ricordi, del quale fanno parte Arrigo Boito, Giacomo Puccini e Luigi Illica col generale Buschetti, il dott. Fenini e L. Della Beffa, e il monumento gli verrà eretto nella nuova sede della Casa in via Berchet, il 6 giugno 1922, ad opera di Luigi Secchi. Renato Simoni pronuncerà il discorso celebrativo.

Ma l'ultimo anelito di Giulio si era rivolto nel segreto della stanza da letto alla musica prediletta: era spirato la notte del 6 giugno 1912 tenendo in mano un foglio di musica e una matita, pensando alla sua prossima operetta. L'indomani in Consiglio Comunale, nella stessa sala dove nel 1885 Giulio aveva difeso la vita della Scala, il Sindaco Greppi lo salutava per l'ultima volta: « Onore a lui! Onore a questi uomini suscitatori di energie, esempi di illuminata attività, che non sono rari nella nostra Milano, e che costituiscono una delle maggiori forze di ascensione morale e materiale di cui essa possa gloriarsi. Essi possono, come Giulio Ricordi, addormentarsi serenamente nella morte senza che un dito delle loro mani e un muscolo della loro faccia si contragga, perché più forte ancora che lo strazio della loro scomparsa essi lasciano dietro di sé l'esempio e lo stimolo della loro virtù ».

CLAUDIO SARTORI

Ritratto della Manon Lescaut

Due anni addietro, dopo aver diretto un'esecuzione della *Manon* pucciniana all'Opera di Roma, mi seguiva nell'hall del Quirinale l'amico Vittorio Viviani. Chi ne conosce l'estro, e la cultura teatrale e operistica che lo alimenta, sa bene quali allacci egli prediligeva trovare, talvolta esasperandoli, fra l'opera in musica e le condizioni morali e politiche del tempo. Icastico e pittorico, nel linguaggio dialettale, Viviani concludeva le impressioni entusiastiche e vivide: « Ca' ce sta' u dramma della piccola borghesia milanese al tempo della « Scapigliatura ».

Il nesso sociale teso all'estremo, come sempre in Viviani, traeva ragione da una realtà, anche discutibile ma non certo negabile: la *Manon Lescaut*, in un certo senso, è opera « scapigliata » e « milanese ». Definizioni che vanno mantenute su un sottile equilibrio, senza punte perentorie, e che vanno comunque collocate oltre il limite musicale.

Appartengono, cioè, ad una particolare letteratura, a un costume di vita, a un gusto, e dunque all'idea generale di un ambiente. Soltanto più tardi, la valutazione filologica, interverrà sulla musica con autonomia strumentale. Sempre però condizionandola a codesti temi iniziali.

Siamo insomma ad un caso dove l'idea di una città, con la sua cultura, con la temperie civica ed estetica di un periodo — nei moti del vivere, nel costume, dal popolo minuto alla borghesia, dall'artigianato agli « intellettuali », dai vagabondi (i *barboni*) ai patrizi — fa inconsapevolmente germinare un linguaggio operistico, nell'organismo dei caratteri e nelle espressioni formali (l'utilità dell'*inconsapevole* individuato dal Mila, eccola di nuovo...). Non è detto che ciò possa o debba sempre accadere. Ma il Puccini della *Manon* è appunto espressione indiretta e inconsapevole di quel limite « scapigliato » e « milanese ».

Sia chiaro però che il limite riguarda una natura ambientale dalla quale l'opera trarrà le sue ragioni native. Non riguarda invece una eventuale costrizione che intendesse compromettere i valori, la loro fortuna e durata. Perché proprio nella storia esterna la *Manon Lescaut*, nel cinquantennio novecentesco andrà sempre più affermando la tenuta musicale. E mentre nel primo ventennio pareva, delle opere pucciniane, fra le meno popolari, fra le meno capaci di attrarre il pubblico nei teatri, dopo la prodigiosa esecuzione che Toscanini condusse nella risorta Scala del primo dopoguerra (rimasta incancellata-

bile per chi potè udirla) essa impose sempre meglio nel mondo operistico le sue caratteristiche cariche di tono vitale.

Proprio a me toccò l'anno scorso alla Scala dirigerne dodici repliche, a teatro sempre esaurito. In ambiente lontanissimo dal clima milanese, a Chicago, fui presente, ancora nel '57, alle accoglienze fervidissime, entusiastiche di ascoltatori per la maggioranza dei quali era probabilmente sconosciuta. La guidava, fermo e vivissimo nella sua giovanile vecchiaia, Tullio Serafin. Segni dunque, che la vitalità si dimostra in crescita piuttosto che in diminuzione. E indicativa anche, perfino la resistenza ad una esecuzione come la mia, dichiarata da un critico del valore e dell'obiettività di Alceo Toni, tutta sbagliata!

Ma veniamo a temi più seri. Séguito a credere a ciò che la ragione nativa importa e significa negli artisti di più autentica vena. E più vi credo oggi, man mano procede l'essicazione ispirativa, insieme alla monotonia del costume civile, alla « pianificazione » nei modi del vivere, ai nefasti urbanistici dell'architettura, ecc. ecc. Che l'origine lucchese — fra marina e montagna versiliese, nell'imminenza marmemmana — conti per la precisione e la verità del segno musicale pucciniano è indubbio. La prerogativa esatta e realistica nel dar carattere, fermezza, bellezza duratura, a cose in apparenza dimesse, a materie stilistiche che parrebbe dovessero tremare al primo soffio di vento. La sensibilità « macchiaiola », quando prende tocco figurativo in Fattori e in Lega, in Sernesi e in Abbati. Soltanto che il limite culturale regionalistico nel quale rimasero chiusi i pittori (e l'ardita, illuminata limitazione di Roberto Longhi non v'ha più chi possa negarla nella critica figurativa) riuscì a forzarlo il Puccini mercè la forza autentica e il movimento culturale della sua intelligenza. Un Puccini con lo stesso genio e con meno intelligenza sarebbe rimasto un Fattori operista. La pittura di Fattori non ha conquistato conoscenza e storia extraitaliane. L'operismo pucciniano, sì. E ciò ha una ragione extra pratica. Non trattasi, cioè, della diversa natura delle arti e non riguarda disuguali mezzi propagandistici (Fattori e Lega nelle mani di Ambroise Vollard sarebbero andati oltre? Pensiamo Vollard, in questo caso, come equivalente di Ricordi).

Ecco dunque Puccini, con la sua indole, la sua parlata, il suo gusto alla vita — e il paesaggio terrestre originario, filtrato per processo biologico e per inconsapevole operazione poetica nel paesaggio interno, nel paesaggio-anima —; eccolo nel tempo che sta tra i primi due tentativi e la *Manon*, nella Milano scapigliata, parnassiana, boitiana e catalaniana. Una Milano di incanti letterari per troppo tempo screditati; dove sarebbe bastato un nulla, a certi pittori, per sembrar « francesi » (proprio qualche giorno fa, Enrico Piceni mi mostrò un Mosè Bianchi, e mi trovai a esclamare: « sembra un francese! »); dove la rete delle corrispondenze è così fitta, così sottile; oggi che tutto viene alla luce, e i pregiudizi calano, e l'accademismo culturale italiano non riesce oltre ad impedire certi processi rivalutatori; da



Manon Lescaut, atto III - Bozzetto originale di Ugo Gheduzzi (1893).

augurarsi debba presto trovare il suo critico e il suo storico capace a darne una sintesi adeguata.

La bibliografia specifica s'è arricchita; manca il saggio che raccolga e connetta le singole storie: il paesaggio pittorico e l'atto d'opera, attraverso la narrativa e l'autobiografia, sui metri delle bizzarrie poetiche.

Comunque non era certo lo stanco romanticismo di Fontana a poter determinare in Puccini lo scatto operistico che covava sotto le ceneri delle Villi, pur con l'interesse armonico, con la sottigliezza melodica ancora oggi evidente nel primo assaggio, dove il punto acuto è nell'incrocio fra catalanismo e puccinismo nascente. (Vedi l'articolo di Renato Mariani, esatto, in un numero precedente di *Musica d'Oggi*).

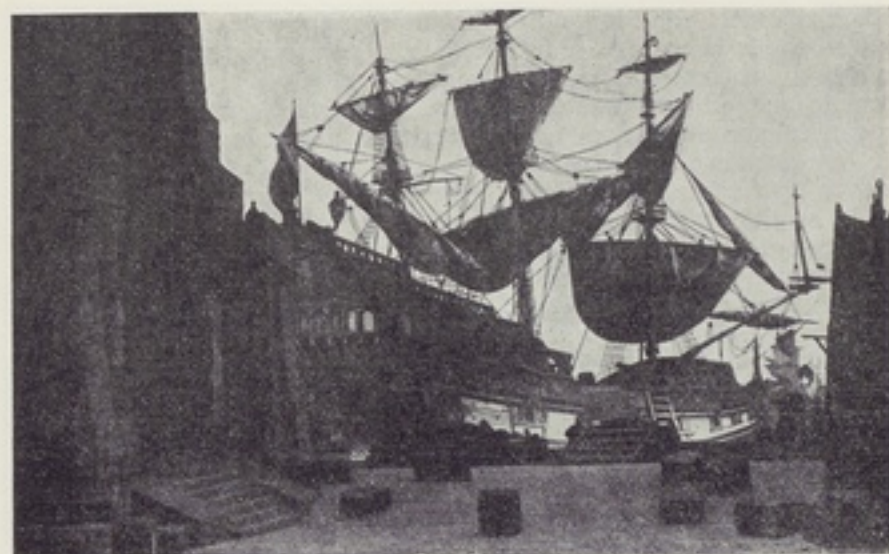
E neppure il mondo stranito e svagato dell'*Edgar*, lontanissimo dalle esigenze letterarie e teatrali che più tardi troveranno risposta in Illica (il carteggio Fontana-Illica rivelato di recente da Mario Morini offre indicazioni utilissime sullo scarto fra le due figure). Il tempo della *Manon*, a Milano, è, sì, tempo ancora e anche romantico, ma di un romanticismo eteroclitico, inquieto, in movimento fra sottigliezze decadentistiche e crudeltà che sospingono al « verismo ». La *Manon Lescaut* sarà, a suo modo, opera di schietto romanticismo, con forme e modi suoi, con una germinazione assolutamente spontanea. Come più tardi, con altre ragioni e altri caratteri, sarà romantica la *Tosca*. Indicazioni che devono servire, qui, soltanto a precisare una volta di più quanto l'etichetta verista sia impropria nel caso pucciniano, se

usata perentoriamente. Verismo di comodo, da intendere quale delimitazione di un periodo storico; perchè ogni « verista » geniale, in sede operistica, fu nei tratti felici, inventore e trasfiguratore di un certo « vero ». Non diversamente da ogni altro operista valido.

Nei rimpianti per le cose non vissute — molti, sempre più folti —, v'è, pungente, la mancata conoscenza personale con Giacomo Puccini, per ragioni anagrafiche. Con la conoscenza, la tentabile domestichezza ove il caso, la fortuna, l'avessero favorita. E quindi l'annotazione delle conversazioni, i giudizi, le impressioni, i tratti scoperti, o l'intuizione di quelli segreti. Ciò è stato fatto con insufficienza, senza precisione e senza metodo — senza attenzione vera, indagatrice, perspicace — da quanti l'ebbero in consuetudine amichevole o in comunanza laboriosa, in teatro e fuori. (Qualche segno comunicato con schiettezza è nell'utilissimo *Puccini interprete di se stesso* di Luigi Ricci. Ma altri, nella vita teatrale, avrebbero potuto annotare e far conoscere tante e tante cose preziose, e trascurarono l'impegno). Si attende l'annuncio *Epistolario*, onde colmare i vuoti nella storia interna pucciniana.

La conoscenza, la domestichezza con Puccini, vanamente sognata oggi; proprio oggi che il richiamo alla sua concreta intelligenza è ben diverso e nemmeno paragonabile a quello per la più tetra e fanatica intelligenza « elettronica » o per la più capziosa dodecafonìa. È la intelligentissima concretezza — il luminoso realismo estraneo ad ogni utopia velleitaria — che dopo i personaggi-larva, vaneggianti nelle *Villi* e nell'*Edgar*, inducono Puccini ai personaggi-mito di Prévost.

Nati con la realtà autobiografica dello scrittore dall'unico romanzo, trovarono mitizzazione nel prestigio letterario e in ciò che la fortuna presso i lettori li fecero diventare. Con quei personaggi e con il loro ambiente vitale, il compositore si sottrae al pericolo di continuare altre prove per lui anacronistiche, inutili e dannose nel momento di condensazione inventiva cui stava per giungere. Ed elude anche la sirena, attualissima allora, di un verismo a toni crudi, violento e sanguigno nei caratteri. Quello che dà l'esca necessaria al primo Mascagni; al Giordano l'occasione potente dello *Chénier*. In artisti che al genio intuitivo uniscano la consapevole intelligenza si verifica talvolta, proprio nelle occasioni determinanti, l'incontro fra volontà critica e casualità ispirativa. Il caso appunto riconoscibile nell'incontro fra la *Manon* e il suo musicista. All'età giusta. Nè troppo presto, nè più tardi del necessario. Cronologia e linguaggio musicale, condizione temporale e momento intimo dell'artista, istituiscono, per un'opera, il suo « tempo » vero. Mercè simile coincidenza, anche materie musicali da Puccini già annotate o usate in precedenza; anche l'approssimativo « cartone » librettistico, con l'acerbo senso d'incompiutezza, servono allo scopo. Condizionata dalla vita spirituale e pratica condotta da Puccini nella Milano di allora, l'opera, a conti fatti, dichiara una infrenabile genuinità.

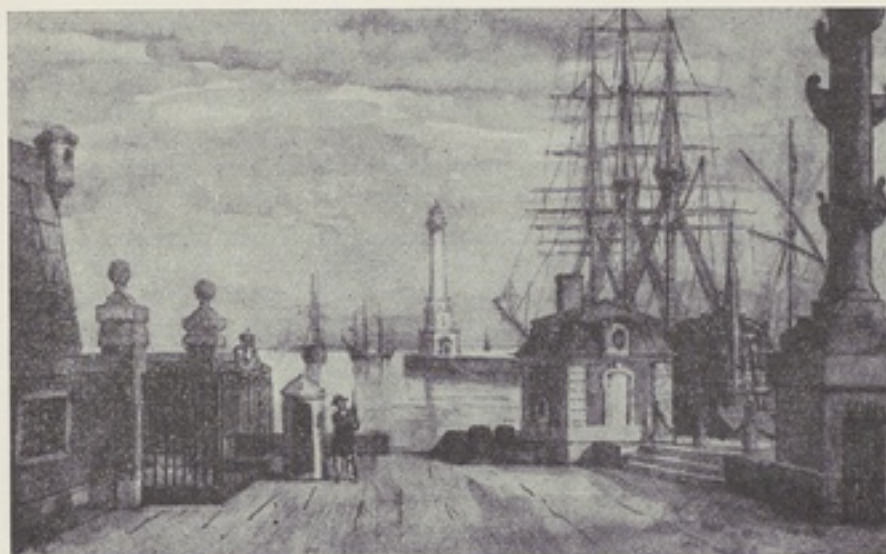


Manon Lescaut, atto III - Bozzetto di Camillo Parravicini - Roma, T. dell'Opera, Stagione lirica 1930-31.

Ebbe durata, e fortuna, presso la media opinione musicale, il luogo comune che la *Manon* pucciniana fosse, sì, opera generosa e geniale, fra le più ricche di inventiva; ma che la vera *Manon*, francese, settecentesca, galante, rimanesse pertinente a Massenet. Diceria corrispondente a un modesto modulo retorico, culturalmente sprovveduto, che vedeva il Settecento francese, nella specie del costume e dell'arte, sotto i ritmi musicali della gavotta e del minuetto, e sotto la costante umana di un sensualismo epidermico. L'ho già annotato in una pagina diaristica e devo ripetermi: sulla condizione « milanese » e « scapigliata », tramite la intensità inventiva scattata con la prima valida occasione operistica, Puccini attua in dimensione musicale un'idea tutta moderna e nuova del « settecentismo », e ne inverte psicologie e ambienti, rapporti morali e passioni, in modo ben diversamente realistico di quanto abbia potuto intuire e attuare Massenet. Era luogo comune accoppiato a un gusto che vedeva, per esempio, in Watteau soltanto le « feste galanti » « le serenate notturne », senza memoria di quei disegni così altamente goethiani (e il prodigioso « uomo solo » nel vuoto di una piazza, dell'*Ermitage*?), e nelle donne seminude di Fragonard, emergenti dal candore di lenzuola smosse, sfuggiva la patetica e profonda melanconia; così come gli « oggetti » di Chardin potevano magari sembrar relegati a una sia pur splendida pittura di « genere ». (Nell'orbita della nostra odierna idea « settecentesca » — ma la localizzazione secolare è sempre e soltanto di comodo! —, non smette di perseguitarmi, per Chardin, la grande tavola apparecchiata dell'Art Institute di Chicago, nel suo realismo appena trasfigurato).

Riaccostandoci alla *Manon Lescaut* è impossibile sottrarsi alla suggestione che la fa entrare in un'idea del Settecento configurata in mezzo secolo di scoperte letterarie e di lavoro critico. È il Settecento, mescolato a quello dei grandi scrittori moralisti e dei romanzieri, dei memorialisti; dei pittori che addurranno a Delacroix e a Courbet (romanticismo e realismo); poi a gli Impressionisti; dei musicisti dalle nuove aperture sensibilistiche; il Settecento dei crudeli romanzi epistolari e dei diari, De Foe e Boswel, Richardson e Fielding, Laclos e Prevost; il Settecento dei bari e degli avventurieri. Un crogiuolo di intelligenze e passioni; di immoralismo e di crimini, di lucidità analitica e di travaglio etico, destinato ad alimentare la vita artistica, morale e politica di tutta un'epoca, dalla quale non siamo forse ancor sradicati oggi. Ciò che ai casi nostri ha contato di più, nei riflessi teatrali, letterari, figurativi, è stata appunto l'individuazione delle passioni in sommovimento e delle più acute capacità che s'aprivano alla sensibilità artistica e alla spregiudicatezza morale.

Che Puccini abbia ignorato tutto ciò, nulla importa. Importa invece che la postuma coscienza critica elabori un'idea, raccogliendo ogni tema utile, e collocando il risultato dentro una riassuntiva dimensione estetica e morale, con quel tanto di forzatura e di appassionato arbitrio inseriti in ogni concezione non retorica. È così, allora, sulla verità del testo musicale, nell'ordine dei suoi valori, che altre alterazioni si affacciano. Protagonista, in questa prospettiva e in siffatte valutazioni non schematizzanti, non è Manon, non è il suo ritratto umano e musicale. Non la volubile femminilità, il fragile capriccio sessuale e ambizioso, costituisce il centro drammatico, la ragione di una storia e di un destino. Protagonista è la passione di De Grieux, cupa e disperata. Ed è per essa che Puccini dà gli accenti di maggior intensità, e trova maggiore sostenutezza al linguaggio melodico, e la più forte carica armonica. Si pensi a certi squarci: «Taci, taci, il cor mi frangi»; «Oh! tentatrice...» (nella mai più obliata, mai più ripetuta lacerazione espressiva di Aureliano Pertile!); e l'arcata lunga del brano oscuramente accorato: «Oh! Manon mi tradisce il tuo folle pensiero...». Sempre, di invocazione, o di rampogna, o di sgomento, i tratti dove De Grieux rivela i caratteri drammatici, la sua sostanza sentimentale. Tutta la scrittura che lo riguarda nel quarto atto: essenziale e scarnita. E sempre un sentore funebre, in quelle interroganti disposizioni: «Nell'oscuro futuro, di che farai di me...», «Parigi ed Havre, fiera, triste agonia». Sintomatica, dunque, l'origine delicatamente catalaniana del solo brano dedicato in toto a Manon: «Sola, perduta, abbandonata...», sia pure toccante, elaborato con insistita sottigliezza. Mentre il linguaggio di De Grieux è cavato da autentico ceppo pucciniano. Di grande interesse critico, però, il catalanismo dell'aria citata. In quanto documenta al vivo, senza bisogno d'altro medium, come l'incanto inconfondibile di Catalani, diventi incanto pucciniano, a sua volta delineato senza approssimazioni. Passione cupa e disperata di lui, dunque, che non ha altro fine fuor di



Manon Lescaut, atto III - Bozzetto di A. Benois - Milano T. alla Scala, Stag. lirica 1956-57.

se stessa. Non fosse giunta Manon, con «il cochio di Arras», qualunque altra donna avrebbe offerto il dato iniziale all'invenzione.

Perché Manon è inventata da De Grieux. Cioè di riflesso alla carica di cui Puccini investe il suo personaggio maschile.

«Le donne migliori — mi diceva un giorno un amico — sono quelle che si inventano». La letteratura, prima e dopo Puccini, prima e dopo Manon, offre l'esemplificazione inerente. È mai esistita un'etèra come l'Odette proustiana, una lesbica come Albertine? Entrambe imparagonabili... - Dentro la crudeltà libertina (perfino Vauvernagues, il suo pensiero lucido e spietato, mi rimane sedimentato alle radici di questa dimensione settecentesca; e il libertinaggio da intendere nell'accezione lata che gli diede il Cajumi, eccezionale conoscitore), dove la fiammata di De Grieux, ai margini drammatici, si estenua e si sfalda, l'appercezione pucciniana fissa con segno secco, le figurette secondarie, intrise di sali. Lescaut, ribaldo esemplare. Lo invera l'invenzione esattissima del declamato melodizzante. Ogni sua frase reca impronta felice. Da una stampa di Hoggart pare uscito Geronte, per l'acida cattiveria e la funeraria libidine. Edmondo, il cantore del madrigaletto, il lampionario... nascono qui le prerogative pucciniane che traggono alla luce figurette marginali. Il «narratore» operista, conoscitore di stilismi elaborati, sottili. Da far dire a chi ascolta — con più o meno consapevolezza critica: ciò non può essere espresso che così; questo è giusto, mirabilmente giusto. Gli stilismi — senza alcuna *diminutio* contenutistica — che furono, nella narrativa letteraria, di Flaubert... Un di più di vocazione creativa su gli altri che tenta-

vano allora gli stessi « generi » teatrali, e la tensione volontaria verso caratteri teatrali capaci a dargli fortuna nel mondo e a indirizzare giustamente l'indole musicale; tutto ciò nel Puccini che determina lo stacco fra le prime due opere e la terza. Sulle condizioni ambientali, nella cultura cui s'è accennato. Soltanto in un Puccini vivente dentro la Milano di allora poteva maturarsi un balzo così decisivo, senza altri errori. La fiducia editoriale, lo stimolo scaligero, le compagnie...

Forse in altra città ciò non sarebbe avvenuto, si azzarderebbe opinare, ove il crocianesimo non vietasse il gioco arbitrario dei se... Comunque la *Manon Lescaut* esiste come realtà storica, nella formazione pucciniana. E continua il suo autonomo movimento, nel movimento del pratico organismo operistico. Manca soltanto, in sede critica, l'intervento filologico. Ciò che la fortuna pucciniana attende ancora da chi sia capace a provvedervi.

GIANANDREA GAVAZZENI

COME DI CONSUETO MUSICA D'OGGI SOSPENDE LE PUBBLICAZIONI NEI MESI DI AGOSTO E SETTEMBRE. I NUMERI 8, 9, 10 USCIRANNO RISPETTIVAMENTE NEI MESI DI OTTOBRE, NOVEMBRE E DICEMBRE.

Spunti e appunti

Aspetti di musica applicata

Non è un mistero che forse i nove decimi della musica che oggi si scrive nel mondo occidentale sono destinati a tutto fuorchè alle sale di concerto e d'opera. E però un fatto che di ciò non si tiene molto conto quando si parla della musica e della vita musicale di questo secolo. Noi siamo abituati a discutere sui grandi problemi estetici, al vertice delle loro proposizioni, e intanto la società va avanti e il mercato musicale si trasforma. Siamo disposti ad ammettere che sempre più complesso si presenta il problema di garantire una produzione di opere medie in grado di impedire ai concerti e ai teatri lirici di diventare nient'altro che musei buoni per le opere d'arte del passato e del presente (rinunciando così alla loro funzione originaria di luoghi destinati all'assorbimento e all'esaurimento del mercato fra compositore colto e pubblico, e società): ma non prestiamo volentieri attenzione al cinema, alla prosa, alla radio, alla televisione, dove invece con sempre maggior frequenza accade d'imbattersi in musiche applicate, perfettamente digerite dal pubblico benchè scritte con notevole rigore e aggiornamento sui traguardi raggiunti dalle vedettes della musica autonoma. E dove comunque si consumano quei nove decimi dai quali ci siamo mossi, con tutto quello che da ciò se ne può derivare. Per esempio proprio il più che legittimo sospetto che la produzione musicale media — come fattore fondamentale per la formazione di un gusto, di una civiltà e di una cultura musicali —, si abbia proprio a questo livello, poichè infine è a questo livello che l'attuale nostra società riesce ad assorbire la produzione musicale anche quando è produzione non toccata dalla scintilla della genialità.

Va da sè che il problema si presenta sotto aspetti complessi tutt'altro che liquidabili in un capoverso; ma sarebbe difficile non sentirsi autorizzati anche in una sede così affrettata, a riconoscere che il processo a catena della scissione caratteristica del nostro mondo fra arte e società (come arte che s'è messa contro la società in grado di consumarla, la società appunto detentrica dei mezzi di produzione e di scambio), ha condotto al crescente isolamento intellettuale, artistico, economico e sociale della musica colta rappresentativa del nostro secolo e delle sue contraddizioni, favorendo per converso, e incoraggiando, sotto ogni aspetto, le nuove forme di espansione della musica e del suo commercio, ossia appunto le forme della musica

applicata: le quali da parte loro sdrammatizzano quell'isolamento caratteristico, in maniera analoga a quanto avveniva un tempo, rispetto alla portata rappresentativa delle grandi opere musicali relative, con la musica nata alla loro ombra, e tuttavia immessa nella circolazione concertistica ed operistica.

In certo senso tutte le discussioni sul ritorno all'artigianato che si sono fatte da quarant'anni a questa parte, hanno avuto per terreno la precarietà del rapporto sociale ed economico del musicista e del suo lavoro nella società giunta all'attuale fase di sviluppo, proprio perchè in maniera più o meno chiara avvertivano l'esigenza, si muovevano nella prospettiva di una politica di pieno impiego musicale, i cui concreti risultati sono poi quelli di una produzione media totalmente o in massima parte consumata. Ma se — poniamo — i saggi proposti stravinskiani di una musica e di una professione musicale ricondotte alla pratica artigianale, onde liberarle dagli ingombranti bagagli mitologici sull'arte e sull'artista affidatici dal romanticismo, si sono rivelati un mero atteggiamento, addirittura si sono ritorti a danno di Stravinski stesso del quale hanno contribuito a svelare la tragica ansia di evasione anzichè convincere della sua volontà di inserimento nelle cose degli uomini, tutto ciò dunque fu dovuto soprattutto a questo: che Stravinski, da quel genio che è, ha bene avvertito la presenza di un urto, l'impossibilità di permanenza in pieno Novecento di un rapporto tipicamente ottocentesco; ma non ha saputo portare a fondo la critica, ossia non ha esattamente individuato l'artigianato come una forma di produzione legata a rapporti economici e sociali ben precisi, quindi strettamente vincolato a determinate leggi economiche e di mercato che lo governano, per cui il suo risorgere oggi non riguarda affatto la rinascita volontaristica di atteggiamenti spirituali e morali, l'impegno a ricostituire un costume e una pratica, bensì ha esclusiva attinenza alla struttura, nel senso che soltanto al livello di condizioni obiettive capaci di giustificarlo o addirittura imporlo esso può aver luogo. E si tratta perciò di vedere se, ed eventualmente dove, nella nostra società queste condizioni obiettive esistono. Stravinski che clamorosamente rompe i ponti con un produttore cinematografico perchè romanticamente insopportabile ai ritmi di lavorazione del fonofilm, è una testimonianza diretta e personale dell'errore di prospettiva sociale delle sue teorie artigianali, in quanto dirette a imporsi al livello della odierna vita musicale colta (autonoma), dove invece sono puramente utopistiche le condizioni obiettive atte a rendere giustificata e possibile l'esistenza del compositore-artigiano. Ossia l'artigianato musicale giunto nel secolo scorso pressochè a estinguersi per la fortunata congiuntura di determinate forze economiche e sociali, se mai oggi ripropone la propria cittadinanza nella società, non è certo al plafond delle sale di concerto o d'opera, e non potrebbe essere altrimenti, essendo quelle sale il momento organizzativo delle succitate propizie congiunture strutturali, cioè sono, quelle sale, lo strumento di mediazione fra una determinata sovrastruttura artistica (musicale) e la società che l'ha

prodotta (gli uomini in cui s'è articolata la relativa struttura). Ora, per quanto i rapporti strutturali possano essere oggi alterati, deformati, trasformati, evoluti tanto che la sovrastruttura appare spinta all'isolamento e gli strumenti di mediazione (le sale) costretti ad abdicare a buona parte delle loro funzioni istituzionali, tuttavia il processo non è affatto così radicale da prospettare anche solo la possibilità di una vita musicale autonoma governata da rapporti essenzialmente artigianali (e non, si badi, per l'erronea presunzione che l'artigianato non concilierebbe con la produzione di opere d'arte).

Perchè ciò si possa verificare, bisognerebbe o ritornare a forme di vita sociale arretrate, oppure svilupparsi verso strutture assolutamente nuove.

Nel nostro sistema, dunque, l'artigianato come forma produttiva della musica, in ultima analisi capace di far vivere i compositori e alimentare una civiltà musicale, è senz'altro un'esigenza avvertita proprio alla luce delle disastrose conseguenze dei rapporti correnti fra musica colta (autonoma) e società; ma i fatti stessi ci dimostrano che l'artigianato oggi si può determinare soltanto al piano non del tutto nobile della radio, della televisione, del cinema, della scena.

Ed è per questo che a un simile piano possiamo parlare di produzione musicale media. Per esempio la musica di scena, che è anche la sola delle musiche applicate ad avere una tradizione, non a caso scomparve nel secolo scorso come pratica corrente, mentre ha subito negli ultimi decenni all'estero, e recentemente anche in Italia, un notevole impulso le cui ragioni vanno indagate sulla falsariga qui indicata, seppure affrettatamente. Il cinema: appena dopo la scoperta del fonofilm, oramai una trentina d'anni fa, fu un insorgere di interessi e di problemi, ma ci volle del tempo perchè il compositore anche di rango elevato fosse disposto ad accostarsi al nuovo mezzo con completa disposizione artigianale. Lo stesso si dica per la radio e la televisione. Però oggi i risultati cominciano a raccogliersi e spesso sono veramente seducenti. In via generale la qualità di queste musiche applicate migliora, i rapporti di produzione si mettono a fuoco, la professione del compositore non è più quella dei tempi di Verdi, ma riacquista una dignità economica e sociale come regola e non come eccezione, addirittura ci sono paesi (gli Stati Uniti) nei quali la produzione s'organizza in forme industriali come forme moderne del vecchio lavoro in bottega.

Abbiamo toccato appena alcuni temi. Perchè all'atto pratico se ne pongono mille, e solo si pensi al compositore che nel suo lavoro può trovarsi di volta in volta a dover risolvere problemi musicali che non riguardano affatto soltanto la musica del nostro secolo in quanto applicata. Proprio in relazione alla trasformazione generale dei rapporti economici e sociali della nostra civiltà musicale, si prospettano anche in questo senso interessanti conseguenze culturali e musicali come aspetti specifici della musica applicata (si ponga attenzione al significato di una musica per una tragedia scespiriana scritta da un compositore colto e assolutamente impegnato). Però la conclusione

di questa nota vuole semplicemente essere una raccomandazione a inoltrarsi nella musica applicata e nei suoi problemi, poichè oggi si tratta di problemi che coinvolgono in maniera fors'anche decisiva la vita musicale della nostra società.

LUIGI PESTALOZZA

Lettere inedite di Giuseppina Strepponi

Riceviamo e pubblichiamo:

Ill. Signor Direttore,

mi corre dovere di una rettifica al mio articolo Lettere inedite di F. Provesi e di G. Strepponi pubblicato nel n. 5 della pregiata rivista Musica d'Oggi.

Per una svista è avvenuto che io abbia attribuito alla lettera indirizzata dalla Strepponi ai Maestri timbri postali che si trovano invece su quella inviata al Landini. Cade perciò il ragionamento che si legge alla pag. 297, tanto più che manca nella lettera ai Maestri ogni indicazione di mese, essendo il supposto ot. l'effetto di un geroglifico calligrafico della Strepponi. La lettera all'Avvocato Maestri deve perciò essere di altro mese, e recapitata a mano, come lasciano capire le iniziali S.P.M. scritte all'esterno dalla Strepponi.

Grato se vorrà cortesemente pubblicare, le porgo i miei più cordiali ossequi.

Dev.mo Gino Roncaglia

La vita musicale in Italia

Milano

La Stagione scaligera
Bellini - Verdi
Rota - Stravinski

È il momento dei « grandi ritorni ». Dopo l'Anna Bolena di Donizetti, Il Pirata di Bellini. Nuovo successo, biglietti a ruba, eccetera. Questo orientamento del pubblico verso un genere di melodramma che fino all'anteguerra tutti dicevano sepolto meriterebbe un lungo discorso. Ragione per cui ne faremo invece uno brevissimo, sommario, con argomenti accennati e non svolti. (La diagnosi esatta però bisognerà cercare di farla, in altra sede). Dunque, primo: lo spettatore d'oggi è più curioso e anche più diffidente rispetto a quello dell'immediato ieri. Gli hanno detto che quei primi saggi belliniani o donizettiani la storia della musica li ha condannati. Bene: fuori gl'incartamenti del processo, si celebri il giudizio d'appello e magari si cancelli la sentenza. La cultura è fatta anche di cauti ma coraggiosi ripensamenti. Secondo: il nuovo teatro musicale, rispettate le solite eccezioni, non « fa presa ». (Alla propria pigrizia intellettuale l'uomo della platea non attribuisce nessuna colpa, s'intende). E allora, se il nuovo non va, si rispolveri l'antico. Infine, terzo: c'è qualche esecutore — un soprano specialmente — che per magistero tecnico ed affinità elettive eccelle soprattutto nel melodramma romantico? Approfittiamo dell'occasione. La storia del teatro non è intessuta soltanto di genio (e di mestiere) ma anche di

occasioni sfruttate al momento giusto.

D'accordo, almeno in parte. Il Pirata, dunque, articolato originariamente in due atti, qui alla Scala è stato diviso in tre, rendendo autonome le ultime tre scene del primo. Donde un secondo atto di una quindicina di minuti — più no che sì — di cui soltanto una metà davvero importante: vale a dire il Quintetto con coro che prende le mosse dal Largo agitato, e che nella proposta del tenore, poi ripresa dal soprano, « Parlarti ancor per poco », sfiora realmente il sublime. Sbaglieremo, ma per conto nostro sono vivisezioni e rimpasti che sul piano pratico distraggono l'ascoltatore, mentre su quello artistico danno luogo fatalmente a squilibri. Pazienza. Ci pensa poi Bellini a ricreare l'illusione per un momento interrotta. Un Bellini più innocente del solito, qua e là ancora disarmato, e forse proprio per questo genuino, di una giovanile seduzione cui non è facile resistere. Certo, s'incontrano qui, specie al terzo atto, i presentimenti, gli avvii di movenze o melodie sue meglio sviluppate in altre opere: il « Norma dei tuoi rimproveri » nella parte finale del duetto, e anche l'« Ah, perché non posso odiarti » della Sonnambula, e lo spunto del « Vieni tra queste braccia » dei Puritani. Ma sono care conoscenze, gemme brillanti incastonate in magre strutture dove altre ispirazioni ti rivelano un Bellini del tutto inedito, che riesce a « far musica » anche senza o addirittura « contro » i suoi personaggi. (I quali, salvo la delirante Imogene dell'ultima scena,

ben di rado ci confessano una loro realtà lirica e umana).

Diretta da Antonino Votto, sempre così vicino agli incantamenti belliniani, l'opera ha trovato nella Callas una mirabile interprete. La parte — di stile « grande agitato », come si diceva nel gergo di allora — sembra scritta per lei. Nel senso che, mentre le consente di percorrere tutta la vasta gamma dei suoni, impegnando più che altrove il centro e il grave, sotto il riflesso di acute folgorazioni, le dà poi modo di rifugiarsi in isole di dolcezza, in canti appena mormorati veramente intrisi di lacrime « interne ». Il Corelli non è certo un autentico tenore belliniano, ma ha una voce assai bella, calda, squillante e un'accentazione drammatica notevole. È ottimo, del tutto a posto è il baritono Bastianini. Suggestivi gli scenari dello Zuffi e attenta la regia dell'Enriquez. (Ma c'era proprio tanta gente, sullo scoglio di Caldora, nel Medioevo?).

Anche al Nabucco, venuto subito dopo, converrebbero in parte le osservazioni preliminari fatte per *Il Pirata*. Solo in parte, perché il Nabucco non uscì mai del tutto dalla corrente marginale del repertorio. Per la sua intima vitalità, e per motivi sentimentali che il coro del « Va, pensiero » basta da solo a illustrare. Del resto, tra gli studiosi non sono pochi coloro che mettono quest'opera tra le maggiori del primo periodo verdiano dominato dalla « musa nera ». Vedi Barilli, Mila e, più recentemente, il Radius nel suo *Verdi vivo*. Ci limiteremo quindi ad aggiungere che se nel Nabucco la critica ha sempre visto unicamente l'angoscia del popolo ebreo — di questo popolo « seduto e piangente », a dirla col Bellaigue — per conto nostro nelle scene della follia del re c'è già una traccia, una corrusca semente di quel *Re Lear* che fu uno dei progetti più a lungo e invano accarezzati da Verdi. Risentire il Nabucco e rammaricarsi che Ver-

di non abbia musicato il *Re Lear*, è tutt'uno.

L'edizione che ce ne ha dato la Scala si può definire grandiosa e per certi aspetti anche grande. Cori splendidi guidati dal maestro Mola, un'orchestra equilibratissima diretta da Votto, scenari immaginosi di Salvatore Fiume. Un protagonista di nobile linea, melodioso e all'occorrenza irruente il baritono Bastianini, e un'Abigaille di eccezionale vigoria e lucentezza la Cerquetti. Buono il basso Zaccaria, discreto il tenore Poggi, superiore a ogni altro la Simionato.

Alla Piccola Scala, *Il Cappello di paglia di Firenze*, di Nino Rota, novità per Milano, ha divertito tutti, pubblico e critica. « Accordo perfetto » sempre più raro, che è doveroso segnalare. Rota è musicista di vena fluida e brillante, spregiudicato, di mano franca e sicura. Ha fatto suo il « Je prends mon bien où je le trouve », di Mollère (non è il solo, d'accordo) e spazia liberamente, con singolari acrobazie stilistiche, tra echi settecenteschi e filiazioni dell'operettismo franco-viennese. Noi abbiamo apprezzato soprattutto il gentile quadretto delle piccole modiste che finiranno per aggregarsi al corteo nuziale: quattro voci delicate, sul filo di un'immagine corale innocente, venata di un lirismo provinciale alla Guido Gozzano. Mentre nelle scene dove la vivacità del ritmo non è travolgente, l'ingegnoso « bric-à-brac » musicale mostra la trama, sotto sotto. (Queste assurdità del vaudeville di Labiche non devono lasciarci il tempo di pensare, il loro spirito deve « bruciare » all'istante, con la velocità del cinema. Ecco perché René Clair rimarrà forse come il « musicista » più vero del *Cappello di paglia di Firenze*). Esecuzione indavolata, piena di spirito, diretta da Nino Sanzognò e dal regista Strehler. Un piccolo esercito di interpreti vivacissimi, senza una macchia né una stonatura. La leggenda che i nostri cantanti sia-

no « per forza » cattivi attori, alla Piccola Scala è sempre meglio smentita.

Chiusura della stagione con una serata di balletti interamente dedicata a Stravinski, *Petruska*, *La Sagra della primavera* e *L'Uccello di fuoco*. Doveva esserci anche il recentissimo *Agon*, ma con tanti spettacoli — troppi, diremmo — uno sull'altro, non ce l'hanno fatta. Non saremo noi a dolercene. Il più vero, il più puro Stravinski per noi resta sempre questo: dove gli spiriti della terra (della sua, naturalmente) vanno incontro con tanta scioltezza ai grandi voli della fantasia. *Petruska*, a risentirlo adesso, ci appare come il melodramma del tempo nuovo: con le sue arie, i suoi duetti d'amore, i suoi concertati. Un'affascinante saldatura della tradizione.

Direzione ben viva, colorita del giovane maestro Rosada e coreografia e scenografia convincenti. Quanto alle danze in sé, bisogna dire che il complesso della Scala ha fatto in questi ultimi tempi notevoli passi avanti. E di ciò la signora Bulnes e il Dell'Ara, cioè i diretti responsabili, hanno un merito che va loro riconosciuto.

EUGENIO GARA

Roma

Si è chiusa al Teatro Argentina la stagione sinfonica a prezzi popolarissimi. L'Accademia di Santa Cecilia fa seguire e precedere la sua stagione ufficiale invernale da due serie di concerti in maggio ed in ottobre. L'interesse di questi concerti a prezzi popolarissimi che richiamano sempre un grande pubblico, risiede soprattutto nella partecipazione di direttori e di concertisti, se non proprio debuttanti, giovani e agli inizi di carriera.

Vivo successo hanno riportato Piero Santi (direttore) ed Eleonora Dall'Aquila (violinista), Aladar Ja-

nes (direttore) e Nino Cona Aldieri (pianista), Meredith Davies (direttore) e Mirella Zuccarini (pianista).

Il concerto di chiusura era stato diretto dal M^o Fernando Previtali con la partecipazione del pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Un concerto che era stato rimandato per constatata indisposizione del solista che ha poi offerto due splendide interpretazioni: quella del *Concerto in si minore K. 466* di Mozart e quella del *Concerto in sol maggiore* di Ravel.

Se nel campo sinfonico l'attività concertistica non è stata interrotta, in quello dell'opera lirica si è avuta una vera e propria fioritura. A queste stagioni minori si era già accennato annunciandole; esse sono ora in pieno sviluppo. Al Teatro Valle una lunga serie di opere di repertorio, così come al Teatro Eliseo e al Teatro delle Vittorie. Ma in quest'ultimo si sono avute anche vere e proprie novità o per lo meno riprese di opere poco rappresentate di autori contemporanei. Una prima per l'Italia è stata la esecuzione dell'opera *Ferhuda* di Francesco Santoliquido che ha trovato nel pubblico liete accoglienze. Al Teatro Eliseo, ove agisce l'Istituto Italiano dell'Opera Lirica, di recente istituzione, la stagione si svolge con spettacoli di dignitoso livello e molto accurati. Una serata particolare si è avuta con la rappresentazione dell'intero *Trittico* di Giacomo Puccini. Rappresentazione celebrativa e curata, per la regia, da Giovacchino Forzano che la sera della prima ha brevemente narrato al pubblico come sono nate le due opere di cui egli ha scritto il libretto: *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*. Le gravi difficoltà che la serata presentava per l'impiego di tre differenti compagnie di canto sotto la direzione del M. Manrico De Tura, sono state superate con encomiabile impegno. E tra la stagione sinfonica e quelle liriche, un vero semino di Concerti

di musica da camera. In questo periodo di fine stagione sembra che si siano ridestati gli spiriti di numerosissimi concertisti che cercano quel contatto con il pubblico ed anche con la critica che in altre sedi più importanti era loro mancato: convinti anche che la critica potesse interessarsi di loro in un periodo in cui è meno impegnata. Come infatti è accaduto con il risultato che taluni di essi hanno potuto essere segnalati come promettenti elementi.

Nella piccola Chiesa del SS. Crocifisso hanno avuto luogo le annuali esecuzioni degli *Oratori* del Carissimi. Sono vere e proprie novità, almeno dal punto di vista esecutivo. E questa iniziativa, pur non potendosi valere di grandi mezzi sia dal punto di vista organizzativo che da quello artistico, compie una importante funzione culturale. È stato possibile infatti ascoltare negli anni passati ed anche in questo, *Oratori* di Giacomo Carissimi, noti soltanto agli studiosi e per lo più soltanto attraverso i cataloghi. Noteremo che un pubblico particolare e molto numeroso segue fedelmente e con viva partecipazione queste esecuzioni, proprio nella stessa sede in cui il Carissimi svolse la sua più importante attività di compositore di *Oratori*.

Il Coro Polifonico Romano, diretto dal M^o Gastone Tosato, svolge regolarmente la sua attività con concerti che richiamano molto pubblico di particolare qualità. Esecuzioni molto accurate di musiche molto belle e non sempre note.

L'Associazione Giovanile Musicale (Agimus) dal canto suo, dopo una lunga serie di concerti, ha « lanciato » il suo Coro polifonico diretto dal M^o Saraceni è composto anche di universitari già iscritti alla Associazione: con ottimi risultati e con la consolante testimonianza di un rinato amore della gioventù anche per la musica corale.

Due Istituzioni straniere fanno a

gara nell'offrire serate musicali ad invito al pubblico romano: la Biblioteca Germanica e nella sua sede anche l'Associazione Romana G. S. Bach, e l'Istituto Austriaco di Cultura. L'una con carattere prevalentemente culturale, l'altro con l'intento di far conoscere artisti austriaci e di riproporre all'interesse degli ascoltatori compositori austriaci sia celebri che contemporanei. Inoltre l'Accademia di Francia ha dato l'annuale saggio dei suoi « Pensionati », strumentisti e compositori, testimoniando la feconda attività artistica che essi svolgono sotto la guida del M^o Jacques Ibert nella celebre sede di Villa Medici ove hanno lavorato Debussy, Berlioz e Saint-Saëns.

FERNANDO L. LUNGI

Napoli

Eccoci dunque avviati, se non proprio arrivati, alla fine della lunga e densissima Stagione musicale napoletana 1957-58. A differenza di molti ascoltatori, e persino di qualche autorevole nostro collega, noi non osiamo lamentarci della enorme quantità di musica che annualmente ci si rovescia addosso. Tanto più che, quando proprio non reggiamo a tanta abbondanza, possiamo benissimo... scansarci e fare un po' di silenzio intorno a noi, per poter tornare ad ascoltare con un certo desiderio, se non proprio con entusiasmo...

Quando pensavamo che stessero per spegnersi le luci, dopo l'ultimo concerto della Scarlatti-RTV (Caracciolo-Serkin), ecco l'annuncio di una serie di concerti di musica contemporanea, offerti ai più resistenti fra gli ascoltatori dalla RAI, in collaborazione con gli « Incontri Musicali » e con la SIMC. Al momento in cui buttiamo giù queste note (metà giugno) la serie dei concerti in parola è in pieno, fortunoso svol-

gimento. Un pubblico non certo numeroso, ma qualificato ha seguito finora i concerti quasi esclusivamente articolati su « musiche » delle ultimissime leve internazionali. Non sono certo mancate le discussioni, e neanche gli incidenti, fra gli ascoltatori (tutti invitati): agli applausi troppo insistenti di un gruppo di convinti o fanatici zelatori ha fatto riscontro, con ritmo sempre più vivace, la reazione contraria di quanti ancora cercano, nell'arte, un riferimento all'umano, e sono costretti ad assistere con infinita pena agli sforzi di chi cerca, comunque e disperatamente, di evadere da se stesso, ad altro non riuscendo che a fare il vuoto intorno. È più che naturale che la critica più responsabile e avvertita si sia chiesta, proprio in occasione di questa rassegna, quale sia il rapporto di queste « musiche », tutte di testa quando non proprio di braccia o di gomiti (le allusioni, tutt'altro che casuali, si riferiscono a determinate indicazioni sul modo di eseguire certi pezzi) con la musica senza virgolette. Prendete per esempio la « musica » elettronica: la seduta a questa dedicata è stata certo interessantissima, ma solo dal punto di vista della legittima curiosità per una invenzione, il cui sviluppo è oggi imprevedibile. La musica non sembrava entrarci per nulla, almeno per i « non addetti ai lavori »: così non vi furono fischi, per mancanza di oggetto, e qualche applauditore ostinato, sentendosi spaesato, rinfoderò il proprio zelo senza scopo.

GIACOMO SAPONARO

Il Festival dei Due Mondi a Spoleto

Così come è stato impostato, il Festival dei Due Mondi, organizzato da Gian Carlo Menotti a Spoleto, doveva prevedere delle esecuzioni di eccezione. E così è stato, almeno

per quanto riguarda gli spettacoli più importanti. Noi riferiremo qui su quelli musicali, che la manifestazione comprendeva anche prosa, cinema ed esposizioni d'arte. Qualche perplessità c'è stata per il numero e la durata delle recite e del Festival: 52 manifestazioni, 24 giorni di attività sono forse un po' troppo per una cittadina come Spoleto, anche se questa è ormai abituata da undici anni a seguire gli spettacoli dello sperimentale.

Lo spettacolo inaugurale è stato quello del *Macbeth* di Giuseppe Verdi. Anche di quest'opera era previsto un numero forse esagerato di repliche: ben otto, cifra che potrebbe andare bene per un teatro come quello alla Scala, ma che risulta un po' alta per Spoleto dove non è poi tanto facile giungere e rimanere.

Il *Macbeth* di Verdi è un'opera che, per nostro conto, meriterebbe una resurrezione integrale, come è accaduto per il *Don Carlos* e per il *Simon Boccanegra*. Ogni volta che lo riascoltiamo ci accorgiamo con quanta intelligenza e con quale devozione a Shakespeare abbia lavorato il Verdi, che se tentò tutto nella prima edizione del 1847, assai più avanti andò nel 1865, forte della sua esperienza. A Spoleto l'opera ha fatto una grande impressione, anche su coloro che dimostravano un certo scetticismo sul Verdi meno noto. Ma se la partitura è notevole, notevolissima è stata l'esecuzione, affidata al direttore ventottenne Thomas Schippers che per noi è stata una vera rivelazione. Non ci attendevamo da un giovane, da un americano una profondità di comprensione così notevole. Egli ha « scavato » la partitura fino a presentarla con tutti i suoi chiaroscuri e i suoi molteplici contrasti. C'è chi ha affermato che tutto ciò è stato effettuato con qualche esagerazione, ma se leggiamo l'epistolario verdiano, ci accorgiamo che Verdi voleva raggiungere questa netta differenza

di tonalità coloristica. Nel canto di Macbeth e della sua degna Lady esistono sottigliezze, esasperazioni, a volte abbandoni di difficile interpretazione che debbono essere risolti non soltanto dal cantante, ma anche dal direttore d'orchestra e dal regista.

C'è un punto d'incontro tra parola e musica che in Shakespeare acquista un valore tutto particolare, lo fa ben capire il Verdi nella sua corrispondenza col Varesi, cantante che egli non giudicava impeccabile nei riguardi tecnici e vocali, ma che riteneva perfettamente rispondente al personaggio di Macbeth. Qualche cosa di simile è capitato a William Chapman il quale, in verità, oltre presentare qualche asprezza, non manca di difetti nei riguardi della dizione; nel complesso però è risultato elemento che si presta a meraviglia per far rivivere la tragedia shakespeariana. Merito soltanto suo? No, anche del direttore d'orchestra e del regista Luchino Visconti il quale ha intelligentemente « imposto » una « maschera » e degli speciali atteggiamenti al soprano Shakh Vartenissian, dai mezzi vocali notevoli, usati con molta attenzione. E, non c'è dubbio, anche quest'artista ha seguito con vigile cura le direttive dello Schippers.

Dunque uno spettacolo ben riuscito, dove hanno brillato con sicurezza le emissioni « italiane » di un Mazzoli e di un Rossi, per i quali (in considerazione delle loro parti) necessitava una bella voce e niente più. I bozzetti di Piero Tosi, sono stati realizzati dal Petrassi e dal Valentini. Scene proiettate, assai efficaci, riproducenti a meraviglia quel senso di squallore e di morte che la tragedia esige.

Due sono stati gli spettacoli di balletti, uno affidato a Jerome Robbins, un altro a John Butler. Su di essi c'è da dire qualche cosa, anche se le novità non sono state in numero rilevante. Ma Gian Carlo Menotti ci ha confessato che egli non vuole

dedicare questo Festival alle « novità », ma alle seconde rappresentazioni. È un criterio piuttosto discutibile, che trova un po' la sua condanna nell'allestimento del nuovo lavoro di Patroni-Griffi, rappresentato prima a Venezia e poi, a qualche giorno di distanza, a Spoleto. Ora non si poteva certo pretendere che quanti avevano già ascoltato il lavoro in sede di Festival del Teatro sulla Laguna, tornassero a Spoleto a riammirarlo. Festival « delle seconde rappresentazioni », vada pure, ma occorre andar cauti e non creare dannose ripetizioni che non possono interessare il grosso pubblico, specialmente quando si punta su un numero considerevole di repliche.

Dunque lo spettacolo di balletti U.S.A. di Jerome Robbins, il braccio destro di George Balanchine, ebbe inizio con un balletto non su coreografia di Robbins, ma di Bolendet, precisamente Games, con musica tratta dal Pulcinella di Stravinski. Ora tutti sanno che questo balletto già vanta una notevole coreografia del Massine, ma il nuovo coreografo ne ha creato un'altra personalissima, legata a doppio filo alla partitura.

Più interessante il secondo balletto, dove subito si riconobbe l'intervento diretto del Robbins: *New York Export: opus jazz* che si è valso di un Jazz Concert. Qui il carattere americano del lavoro, lo stile particolare del coreografo sono subito apparsi tanto nella vitalità quanto nelle abbondanti trovate. Idee variate e molteplici che hanno dato piena vita a tutto il lavoro. La musica di Robert Prince raggiunge qui la sua migliore interpretazione e impostazione, anche perché aiutata dalle vivaci scene di Ben Shahn. Lavoro indovinatissimo, specialmente nella sua prima parte, che ha subito dato un carattere allo spettacolo. Non certamente sconosciuto il balletto *Après-midi d'un faune*, e non nuovo il modo di concepirlo e

di realizzarlo. Certo si può anche discutere su quell'apparizione di ballerini in maglione, ma se si va alla sostanza della musica e della coreografia, se si punta su determinati ideali, tutto può passare perché la visione idealistica del Robbins sorge da una distinta personalità. *The Concert* ha per sottotitolo « sciarada in un atto » e si vale della musica di Chopin, così come accade, per esempio, nelle *Sylphides*. Ma qui è giusto usare — e non soltanto per il soggetto del balletto, ma anche per la musica — il termine di sciarada. Non va dimenticato, infatti, che una nota del programma avvertiva con una punta di umorismo: « l'interpretazione dei pezzi di Chopin è quella dell'ascoltatore piuttosto che quella del sig. Davis » che era il pianista collaboratore. Questi, purtroppo, è costretto, volere o no, a seguire le fantasticherie del coreografo, i passi e gli atteggiamenti degli interpreti. Ci voleva un coreografo ben sicuro di sé, per non andare « al di là » e il Robbins è riuscito a dare all'insieme quel felice aspetto sarcastico che desiderava. Lo spettacolo è stato diretto da Werner Torkanovski ed i ballerini, tutti giovanissimi, e soltanto in parte noti, hanno seguito con attenzione i desideri del Robbins e del Bolender riuscendo quasi sempre nell'intento. Il pubblico ha applaudito, soprattutto ammirato dall'intelligenza dello spettacolo.

Il secondo spettacolo di balletti si è svolto nel rinnovato Teatro Cajo Melisso: una sala settecentesca deliziosa e intima (non contiene che trecento posti) dove è possibile gustare lo spettacolo fin nei minimi particolari. Qui il coreografo di turno era John Butler, che aveva preparato un programma piuttosto vario, ma di discutibile interesse. In verità l'American Dance Theatre aveva in Italia una fama maggiore di quella dimostrata nelle serate spoletine, tanto è vero che nei Festival di Nervi la compagnia si era

imposta con una certa autorità. A Spoleto è stato ripresentato il già fatto, e quelle variazioni che si sono apportate sono sembrate proprio forzate all'estremo. Ad esempio *Le tre passeggiate con Dio*, ribattezzate *The glory folk* non avevano bisogno di mutamenti; così il *Masque of the wild man* ha perduto tutta la sua estrosità, la sua fatalità e la sua bellezza cromatica. Notevole la partitura di Peggy Glanville-Hicks che si è valso di pagine del Quattro e del Cinquecento. Se John Butler avesse mantenuto gli elementi originali di questi due lavori, lo spettacolo ne avrebbe certamente guadagnato.

Autentica novità era, invece, il balletto dal titolo *The unquiet graves*, ma la delusione per esso è stata piuttosto forte: una pantomima spettrale, su musica senza consistenza di Stanley Hollinworth e con una scena molto discussa di Domenico Gnoli. Non crediamo sia necessario intrattenerci maggiormente su questi balletti, che hanno tanto poco interessato. Invece vale la pena di parlare di *Triad*, un lavoro pensato, ispirato e realizzato con intelligenza, che ha dimostrato la vera vitalità dell'American Dance Theatre. La trama la ricaviamo dal programma: tre stranieri s'incontrano in un albergo e ciascuno sogna la sua donna ideale: quella dell'adolescenza, del primo amore e del desiderio. Qui i sentimenti sono tutti espressi: quello dell'ingenuità, della verità, della sensualità. È su quest'ultimo che il balletto punta e risolve, raggiungendo una realtà, un'azione e un movimento studiabilissimi.

Citiamo infine, per questa prima corrispondenza, il commento musicale alla *Arlesienne* di Alphonse Daudet, musica di Georges Bizet, diretto con molta chiarezza e con sfoggio di colori dal maestro Massimo Pradella.

MARIO RINALDI

Il XXI Maggio Musicale Fiorentino

Anche quest'anno, dopo varie incertezze dovute alle difficoltà del momento si è potuto organizzare il ventunesimo Maggio Musicale, presentato in un programma un po' ridotto ma di indubbio interesse artistico. L'onore della inaugurazione è toccato alla ripresa di un'opera di Rossini, *La Donna del lago*, che dal 1823 e dopo un suo ritorno al Teatro della Pergola nel 1825, non era stata più inscenata, perché vinta forse dalla folgorazione del *Giulio Tell*, di spirito eroico e drammatico, mirabile esempio di più equilibrato stile e di maggiore novità linguistica e strumentale. Certo che il blocco del primo atto, con i suoni dei corni e dei cori pastorali, ha aperto d'incanto un paesaggio tipico, nuovo nella poetica rossiniana, e direi, nel teatro melodrammatico.

Qualche parte di più ordinaria convenzionalità e di minore ampiezza di volo appesantisce l'opera, ma alcune pagine, come il duetto Elena-Uberto e quello Elena-Malcolm, come alcuni concertati magistralmente condotti giustificano la ripresa e fanno sperare in una immissione dell'opera nel repertorio, come è avvenuto di altre opere dello stesso Rossini prima dimenticate. La esecuzione è stata ottima sotto la direzione del Maestro Tullio Serafin e con artisti qualificati, atti cioè a superare le non lievi difficoltà vocalistiche dell'opera, come i tenori Cesare Valletti e Eddy Ruhl, il soprano Rosanna Carteri, il contralto Irene Compagnozz, il basso Paolo Washington, il coro del Maggio Musicale di Andrea Morosini con la regia assai ben composta di Carlo Maestrini. Il successo è stato schietto in tutt'e tre le rappresentazioni. Hanno seguito alcune mirabili esecuzioni di due opere mozartiane, *Il Ratto dal serraglio* e *Le Nozze di*

Figaro, sempre al Teatro della Pergola, da parte di una compagnia viennese, diretta da Alexander Krannhals. La prima, essendo in forma di Singspiel, è stata eseguita su testo originale tedesco da artisti bene intonati allo stile mozartiano ed animati da equilibrato brio nelle parti buffe e con intensa e pur misurata sentimentalità nelle parti serie. Ne sono stati interpreti Margarita Hallin, Lisa Otto, Fritz Wunderlich, Murray Dickie, Fritz Ollendorff. I bozzetti di Gajo Kuhnly erano assai gustosi e la regia di Franck De Quell ben movimentata. *Le Nozze di Figaro* hanno avuto il medesimo ottimo direttore e gli stessi scenografi e registi. Gli artisti, forse ancor più fra loro affiatati che nell'opera precedente, sono stati Emmy Loose, Teresa Stich-Randall, Lore Wissman, Ernst Gotstein, Erich Kunz. La caratterizzazione e la comicità del *Ratto*, la sua fantasia quasi fiabesca, la freschezza della linearità e la ricchezza strumentale delle *Nozze* hanno avuto il rilievo adeguato dall'eccellente complesso tedesco a cui si è aggiunto il valore del nostro coro e della nostra orchestra. È stato soltanto lamentato che la esecuzione pur pregevole sia svolta non sul testo originale italiano, come era stato annunziato, ma sopra una non eccellente traduzione tedesca.

Prima delle due opere mozartiane è stato offerto un concerto del celebre soprano Renata Tebaldi con la preziosa collaborazione pianistica di Giorgio Favaretto. Un pubblico enorme è accorso in Palazzo Vecchio nel Salone dei Cinquecento per ammirare la rinomata cantante la quale continua in modo superbo la tradizione italiana del « bel canto » inteso non nel senso del virtuosismo canoro, ma in quello della espressività profonda attraverso un equilibrio ed una uguaglianza di registri, che raramente è dato ascoltare: e qui stanno il carattere e il valore di questa nostra grande ar-

tista. Il programma poteva essere costruito con maggiore accorgimento e con più meditato criterio unitario. Esso infatti andava dalla classicità di Haendel, di Galuppi, di Mozart, di Scarlatti, alla ariosità popolare della *Regata veneziana* di Rossini e alla linearità discreta delle arie da camera di Bellini, per finire con una modesta romanza da salotto di Mascagni mischiata ad una nobile lirica di Respighi (*Notte*) e alla *Ninna Nanna* di Pizzetti dalla rappresentazione di *S. Uliva*, con una romanza di Tosti e con una celebre pagina dalla *Bohème* di Puccini. Il successo è stato enorme per merito delle grandi doti della cantante: tala da far rimpiangere che l'eletta artista non sia stata impegnata nel presente Maggio musicale con qualche opera a lei congeniale.

Una serata che ha suscitato vivo interesse è stata quella al Teatro della Pergola, in cui si è inscenata per la prima volta la *Sacra Rappresentazione Job* di Luigi Dallapiccola. È un'opera assai importante per la costruzione tecnica modernissima e, principalmente, per la potente espressione di quell'anelito alla libertà che animò, verso il 1950, lo spirito del Maestro, autore del *Prigioniero*, che per la sua attualità ha riscosso successi in Italia e all'estero. Sono stati interpreti validi Henz Rehfuss, Lucille Udovich, Anna M. Rota, Herbert Handt, Gino Orlandini. Lo scenografo Emanuele Luzzati aveva disposto la scena in quattro piani sovrastanti, con il Coro-Satana nel primo, l'azione dei personaggi sulla pedana centrale, mossi dal regista Aurelio M. Millos con logica intonata alla *Sacra Rappresentazione*, lo storico nel terzo e nel quarto il Coro-Dio.

Per la prima volta in Italia è stato eseguito il balletto *Der Dämon* di Hindemith, opera musicale che ha scarsa aderenza col soggetto espressionista di Max Krell: il coreografo Millos ha invece intonato il movi-

mento dei tre danzatori — il demone e le due sorelle da lui affascinate e poi sopresse — ad una elegante danza accademica di puro stile italiano e più vicina alla classicità della musica. La scena era stata ideata e realizzata intelligentemente da Franco Laurenti. Danzatori di efficace simbolismo erano Juan Giuliano, Sabina Leblan e Hélène Trailline.

Il terzo spettacolo della serata era dedicato a Renard di Stravinski composto da lui nel 1916 per la Principessa di Polignac, che gli aveva chiesto un lavoro scenico da camera. È una divertente « Storia burlesca cantata e rappresentata » tratta da un racconto russo e che consiste in due scene simmetriche: la volpe riesce ad abbindolare il gallo per due volte, ma questo viene salvato dal gatto e dal caprone, i quali festeggiano la vittoria con una danza ed infine riescono ad ammazzare la volpe. Mimi di singolare aderenza alla fiaba e alle intenzioni del coreografo Millos che ha rispettato e seguito la vita ritmica della partitura, sono risultati Walter Zappolini, Walter Scherer, Renato Fiumicelli e Lodovico Durs; cantanti, situati in orchestra, erano Amedeo Berdini, Tommaso Frascati, Gino Orlandini, Ivan Sardi.

Dei tre spettacoli è stato direttore Fernando Previtali, il quale ha ottenuto una esecuzione esemplare del *Job* di Dallapiccola sia per equilibrio degli elementi vocali solistici e corali, sia per il minuzioso rilievo dei particolari preziosi nella parte orchestrale. Ha poi condotto con incisiva intensità drammatica il *Demone* di Hindemith e con vivace ritmicità Renard di Stravinski.

Tre serate di Balletti Giapponesi Kabuki hanno attratto un pubblico folto al Teatro della Pergola, per la originalità delle danze, per la ricchezza dei costumi, per la suggestività dei simboli millenari di quel popolo e per la bravura dei mimi.

Un violento temporale ha disturbato lo svolgimento del concerto sinfonico-corale, che aveva richiamato in Piazza S. Lorenzo un pubblico assai folto, fra cui erano numerosi gli stranieri. Il programma comprendeva la Cantata Vespertina oratio di Lorenzo Perosi, che risale al periodo migliore della sua attività (1912) e la imponente Messa concertata di Cavalli, per doppio coro, archi, tromboni e organo, nella revisione di Giuseppe Piccioli; direttore Bruno Bartoletti, coro del Maggio diretto da Andrea Morosini. Il Maggio virtualmente si è concluso con una grandiosa rappresentazione della Turandot di Puccini nel giardino di Boboli sotto la direzione di Gabriele Santini, con la regia di Aurelio M. Milloss e la scenografia, indovinatissima di Attilio Colonnello. Artisti di sicuro rendimento — pur costretti a combattere contro la vastità dell'ambiente — sono stato Gertrud Grob-Brandl (Turandot) Gastone Linares (Calaf), Jolanda Meneguzzi (Liù) e le « Maschere » Renato Capocchi, Mariano Caruso, Glauco Scarlini. Anche qui il Coro di Andrea Morosini si è comportato singolarmente, adattandosi alle distanze e alla dispersività del luogo.

ADELMO DAMERINI

Torino

Dopo la forzata ma purtroppo tradizionale pausa semestrale l'Ente Autonomo Teatro Regio ha ripreso la sua attività spostandosi nel poco simpatico e disadorno Teatro Nuovo al Valentino. Quest'anno il cartellone — se così lo si può chiamare — elencava soltanto quattro opere: *I due Foscari* di Verdi, *Il Buricchio* di Ferrari Trecate, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e *Turandot* di Puccini.

I cupi *Due Foscari* sono stati presentati nella stessa realizzazione offerta al pubblico della Fenice di

Venezia qualche tempo fa; eguale il bell'allestimento scenico, medesimi gli ottimi interpreti vocali (Gian Giacomo Guelfi, Leyla Gencer, Mirto Picchi e Alessandro Maddalena). La poca popolarità dell'opera, pur interessante per uno studio del divenire verdiano, non ha richiamato al Nuovo troppa gente, ma apprezzato è stato lo spettacolo diretto con impeto verdiano e con musicale autorità da Franco Capuana. In una simpatica e indovinata veste scenica è stato rappresentato il *Buricchio* di Ferrari Trecate, stimatissimo musicista. Anche questa piacevole opera, destinata alla gioventù, si è giovata di una esecuzione onorevole, presieduta dal maestro Emilio Trieri. Si è fatta apprezzare la protagonista Jolanda Mancini. Lo spettacolo venne trasmesso per televisione.

La stagione sinfonica pubblica della RAI con sede nell'Auditorium di via Rossini non ha in questo periodo largheggiato in novità; possiamo elencarne quattro, inserendovi anche il *Concerto per tre pianoforti e orchestra K. 242* di Mozart, realizzato in modo ammirevole da padre, madre e figlio Casadesu con la direzione di Previtelli. Le altre tre novità erano di Hindemith, Szimanowski e Roman Vlad.

Hindemith, ospite di Torino, non avendo nulla di più recente, ha presentato un frammento della sua cantata, *Ite, angeles veloces*, dal titolo *Custos qui de nocte*. Il frammento, per tenore, coro e orchestra su testo di Claudel, ha fatto conoscere un Hindemith più umano, più vocalmente espansivo e facile, più desideroso di farsi sinceramente applaudire alla fine del pezzo. E così è avvenuto. L'illustre compositore, che aveva diretto mediocremente il suo frammento, si è poi votato con entusiasmo giovanile alla 6ª Sinfonia del buon Bruckner.

In prima esecuzione assoluta era la *Musica concertata* per arpa e orchestra di Roman Vlad recante il sot-

totitolo « Sonetto ad Orfeo ». Vlad ha fatto precedere questi suoi quattro tempi, ispirati a frammenti poetici di Rilke, da una specie di lunga ed ermetica prefazione, dove spiega i suoi propositi, lo schema costruttivo, le derivazioni tematiche, il traliccio musicale, ecc. Parole forse inutili, che la musica deve saper parlare anche senza chiarificazioni intenzionali.

La parte dell'arpa era passata per le magiche ed avvedute mani di Clelia Gatti Aldrovandi che l'ha — crediamo — calibrata, suonandola poi splendidamente. Il discorso musicale di Vlad non naviga certo in un mare di eloquenti idee, nè è alimentato da una fantasia generosa, ma risulta aristocratico e di gusto raffinato. La *Musica concertata* è stata accolta con cordiali applausi. La quarta novità, la più sostanziosa ed altrove già nota era lo *Stabat mater* di Szimanowski, presentato da Rodzinski. Non è il caso di riferire su di un'opera che le storie della musica già considerano fra le più significative di quest'ultimo mezzo secolo. Anche il pubblico torinese ha condiviso tale parere applaudendo intensamente il direttore, gli interpreti vocali e il maestro Maghini, istruttore del coro.

IGINIO FUGA

Per la ricostruzione del teatro Regio nulla di nuovo. Un ennesimo progetto sta per aggiungersi agli altri, mentre mancano i segni di una decisa volontà di fare. Forse la notizia che Milano sarà la sede prescelta del Mercato Comune perchè fra le altre qualità è « un centro culturale ed artistico di sicura garanzia » farà meditare la nostra amministrazione Comunale la quale in verità merita il Premio Nobel dell'ottimismo e dell'illusione.

Alla Radio

Lungi dall'esaurirsi — noteremo anzi come l'inizio dell'estate coincide

proprio con l'inaugurazione della Stagione Lirica della RAI — l'attività operistica è proseguita con il ritmo abituale, tra l'altro offrendo significative riprese di partiture contemporanee. È stato così possibile riascoltare la recentissima *Mayerling* di Barbara Giuranna, proprio dalla Radio Italiana tenuta a battesimo nello scorso mese di novembre; i *Capricci* di Callot di Gianfrancesco Malipiero, opera nella quale riaffiora quel particolare mondo poetico malipieriano, animato da un costante dualismo fra realtà e ideale, già avvertito nelle Sette canzoni e in *Torneo notturno*; la pregevole *Locandiera* di Mario Persico. Ad arricchire il programma lirico del mese figurava pure un collegamento col Teatro La Pergola di Firenze per la ripresa diretta di *Job* di Dallapiccola, del dramma coreografico *Der Dämon* di Hindemith e dello stravininskiano *Renard*.

Sul Programma Nazionale, per il ciclo di trasmissioni Ricordi, Mario Rossi ha offerto un interessante concerto integralmente riservato a musiche contemporanee. Esso si apriva con l'epica 4ª Sinfonia (« in onore della Resistenza ») di Zafred, che rimane una delle più felici riuscite del maestro triestino, e allineava in seguito una breve pagina di carattere descrittivo e di pacata ispirazione del compositore brasiliano Francisco Casabona, intitolata *Crepuscolo sertanejo*; 3 *Intermezzi* per *Antigone* di Ettore Desderi, densi di suggestioni romantiche — fortemente agitati, talora quasi convulsi i brani estremi; liricamente espansivo il Lento centrale —; e infine il *Divertimento* per orchestra di Flavio Testi, vivida composizione di natura precipuamente ritmica, senza dubbio molto comunicativa ed efficace nonostante il suo contegno stilistico virtualmente monocromatico. Per la serie « Musicisti francesi contemporanei » sono state presentate opere assai recenti di noti o notissimi maestri d'oltralpe, maestri di

vario gusto e indirizzo estetico ma riuniti per l'occasione dalla comune rinuncia ad ogni estremismo di linguaggio e dalla preferenza per le forme classiche. Erano, nell'ordine, Darius Milhaud, di cui si è udita la cantata *Il castello di fuoco*, composizione piena di schietta emotività e particolarmente lodevole sul piano tecnico per i pregi contrappuntistici della scrittura corale; Daniel Lesur — presente con un tempo, il Finale, della *Serenata* per orchestra d'archi, piacevolmente intessuto sul tema originale di una danza popolare francese —; Jean Françaix (*l'Allegro* assai della *Sinfonia* per archi è una chiara testimonianza dell'estrema confidenza del musicista con le peculiarità degli strumenti ad arco); Henri Tomasi, rappresentato dal jazzistico Finale del Concerto per trombone e orchestra; Francis Poulenc, del quale sono stati eseguiti due deliziosi tempi della *Sonata* per flauto e pianoforte; e, ancora, Henri Martelli (si è conosciuto il ben condotto primo movimento del suo Concertino per oboe, clarinetto, corno, fagotto e archi, lavoro arieggiante le maniere del Concerto grosso); e André Jolivet, che chiudeva la rassegna col Finale dell'oratorio *La Verità* di Giovanna: una pagina assai intensa, forse di soverchia magniloquenza, comunque di sicura efficacia rappresentativa.

Nel corso di brevi concerti, in gran parte appannaggio del III Programma, figuravano, tra l'altro, composizioni di Sandor Veress (4 Danze transilvane), Gino Contilli (*Suite* per orchestra d'archi, pianoforte e percussioni), Selvaggi (*Trittico sinfonico* op. 57), Zafred (*Sinfonia breve*); Mortari (*Musica* per archi), Hartmann (4^a *Sinfonia* per archi). Nel settore cameristico vanno menzionate, per la piuttosto inconsueta compilazione del programma, due trasmissioni del ciclo « I grandi musicisti per i piccoli ascoltatori », nelle quali Gino Gorini ha riprodotto brani pianistici appropriatamente dedicati all'infanzia da lui stesso nonché da Orff, Tansman, Hindemith, Bartok, Stravinski, Casella, Mortari, Tagliapietra e Debussy. Ricordevole inoltre l'interpretazione offerta dal pianista M. Horszowski della squisita *Sonatina canonica in mi bemolle maggiore* su « Capricci » di N. Paganini di Dallapiccola; merita altresì di essere segnalato il concerto presentato dal Sindacato Musicisti Italiani, comprendente lavori di Ugolini (3 Pezzi per pianoforte), Bortolotti (2 *Poesie* di Rocco Scotellaro per voce, clarinetto e pianoforte), Morricone (12 *Variazioni* per oboe d'amore, violoncello e pianoforte).

FAUSTO BROUSSARD

La vita musicale all'estero

La Scala a Bruxelles

Al Festival mondiale che Bruxelles ha ideato e sta svolgendo, con l'evidente intenzione, tra nostalgica e polemica, di ingentilire con suoni canti e danze l'arido quadro evocato dall'Expo e di esaltare alcuni valori della civiltà di ieri (infatti, da tutti i programmi sono rigorosamente bandite espressioni artistiche contemporanee) contrapponendoli al nascente mondo di domani del quale, tra i problematici vantaggi materiali, non riusciamo ancora a scorgere i benefici spirituali e morali, a questo Festival, dicevo, sono stati invitati i più celebri complessi orchestrali, corali, teatrali e ballettistici europei, americani, sovietici, cinesi, africani ecc. Una parata gigantesca, una imbandigione un tantino pletorica, che d'altronde bruxellesi e forestieri non sembrano finora accogliere indiscriminatamente con eccessivo entusiasmo, se è vero che qualche concerto e qualche rappresentazione sono andati poco meno che deserti e che, per esempio, il Bolscioi ha lasciato piuttosto freddini (Ulanova a parte). Per quel che vi riguarda da vicino, cari amici italiani, non è proprio il caso di sostenere che al vostro Paese sia stata riservata una rappresentanza adeguata, se mai anzi il contrario. Ma è motivo di soddisfazione che la qualità compensi abbondantemente la quantità. Un nome solo in veste ufficiale (dopo due recite del Piccolo Teatro di Milano), ma un nome che simboleggia un secolare primato, testimonianza del continuo rifiorire d'un invidiato patrimonio d'arte, esprime una meravigliosa civiltà, il nome magico della Scala. L'Expo, e con essa le sue concomitanti manifestazioni, è ad appena un terzo della sua breve e turbinosa vita. Si chiuderà in ottobre e adesso è presto per tirare dei bilanci. Non credo però di fare un pronostico temerario affermando che, quando sarà venuto il momento dei consuntivi, la visita della Scala risulterà tra le più importanti, le più ammirate e le più dense di vero significato artistico.

Dovendo, per necessità di tempo e per disponibilità e caratteristiche di ambienti, concentrare in cinque serate il suo programma, la Scala si è coraggiosamente ma consapevolmente imposta di offrire a Bruxelles un panorama quanto più ampio e organico possibile della sua eclettica attività, un saggio quanto più possibile probante e persuasivo della sua attuale struttura organizzativa. Così, ci ha portato un'opera capace, compatibilmente con gli insuperabili limiti spaziali e tecnici del Grand Auditorium, di darci un'idea la più vicina alla realtà di quello che è uno spettacolo sull'imponente e attrezzato pal-

coscenico milanese; ha trasferito tra le vetuste mura della Monnaie un capolavoro della letteratura operistica settecentesca che alla Piccola Scala ha ritrovato la sua sede naturale; ha impegnato nella vasta sala del Palais des Beaux Arts la sua orchestra e il suo coro con la giusta preoccupazione di metterne nel miglior risalto il valore e l'efficienza anche quando sono, l'una fuori del golfo mistico, l'altro svestito dei paludamenti melodrammatici.

L'onore di aprire la serie è toccato, la sera del 18 giugno, al *Matrimonio segreto*. Si trattava della medesima edizione già collaudata brillantemente alla Piccola Scala in due stagioni e nelle *tournées* a Vienna, Johannesburg, Edimburgo, ma per noi sono state una rivelazione la sua fluida eleganza, la sua esatta calibratura, la sua intatta freschezza. Guidati con sicuro gusto, squisita aderenza stilistica e impeccabile equilibrio dal concertatore e direttore Nino Sanzogno e dal regista Giorgio Strehler, entro il piacevolissimo allestimento predisposto dallo scenografo Luciano Damiani e dal figurinista Ezio Frigerio, Graziella Sciutti, Eugenia Ratti, Luigi Alva, Carlo Badioli e Franco Calabrese hanno cantato e giocato la deliziosa commedia cimarosiana con un brio, una spontaneità e una sicurezza da lasciare rapiti. Unica novità, rispetto alle precedenti edizioni, Fedora Barbieri che nelle vesti di Fidalma ci è sembrata inserirsi agevolmente e autorevolmente nel complesso, da quell'artista di talento che è.

La sera successiva, trasferimento al Grand Auditorium, che si erge nei recinti dell'Expo, monumentale nelle sue linee architettoniche esterne, dotato di una sala non seriamente censurabile nell'aspetto e nell'acustica, e molto funzionale, ma, ahinoi, di un palcoscenico senz'altro infelice che scoraggia le più ambiziose imprese. La *Tosca* che la Scala ci ha mostrato è stata curiosamente ma non inesattamente definita in cinemascope. Si pensi che il Grand Auditorium ha un enorme boccascena (diciannove metri) e una profondità insufficiente (undici metri). Ebbene, Margherita Wallmann, cui incombeva la responsabilità della regia, e Nicola Benois, cui era stata affidata la creazione delle scene e dei costumi, lavorando in stretta armonia e confermandosi autentici «maestri» del palcoscenico, hanno compiuto il miracolo di una rappresentazione straordinariamente efficace. Aiutata dalle invenzioni prospettiche, dalle soluzioni cromatiche, dagli accorgimenti scenotecnici di Nicola Benois (oltre che dal pieno sfruttamento di ogni risorsa del mestiere di Aurelio Chiodi, di Giulio Lupetti e delle loro squadre), la signora Wallmann ha saputo ottenere gesti e atteggiamenti, articolare movimenti, instaurare in tutt'e tre gli atti un clima, non solo plausibile e coerente in rapporto alle ragioni della musica e alle esigenze del dramma, ma di una «verità» singolare e di una immediata suggestione, toccando il più irresistibile effetto nella spettacolosa processione. Le eccezionali difficoltà ambientali superate per realizzare questa eccezionale *Tosca* giustifica, credo, la precedenza data a questi due artisti nella citazione, ma non vorrei tardare oltre a sottolineare i meriti della esecuzione musicale che ha in tutto corrisposto alle aspettative. Essa

faceva perno su Gianandrea Gavazzeni, esemplare per il fuoco espressivo, la carica vitale, la nitidezza di disegno, l'equilibrio fonico che ha impresso alla sua concertazione e direzione, ed ha avuto le sue punte di diamante in Renata Tebaldi, protagonista d'ineguagliabile splendore vocale e di vibrante adesione drammatica, in Giuseppe Di Stefano, Cavaradossi pieno di generoso e squillante slancio, e in Ettore Bastianini, uno Scarpia tratteggiato con rara intelligenza. Validissimo l'apporto del coro, istruito dal Maestro Mola, di Nicola Zaccaria, Carlo Badioli, Rinaldo Pelizzoni, Franco Piva e Giuseppe Morresi.

Quindi, terzo trasloco, al Palais des Beaux Arts, dove il 21, 22 e 23, tre concerti hanno ribadito quali strumenti vivi, sensibili e degni di competere con i più famosi del mondo, siano l'orchestra e il coro della Scala. Una *Messa da requiem* diretta da Antonino Votto con alta coscienza e intensa penetrazione dei valori drammatici ed emotivi della partitura verdiana (solisti la giovane Angela Vercelli, ottima sostituita all'ultima ora di Elisabetta Schwarzkopf, Fedora Barbieri, Gianni Poggi e Nicola Zaccaria); un Brahms (la *Quarta*), un Pizzetti (il Preludio della *Fedra*) e un Mussorgski (i *Quadri d'un'esposizione*) presentati con signorile misura e accurata ricerca di coloriti da Carlo Maria Giulini; un Mendelssohn (la *Sinfonia italiana*), un Mozart (il *Concerto in re maggiore K. 466*), un Ravel (il *Concerto in sol*) e un Respighi (le *Feste romane*) riprodotti da un Sanzogno in istato di grazia con benintesa nozione interpretativa, felice chiarezza espositiva e splendido suono, sono serviti magnificamente allo scopo. Solista smagliante e a tratti rapinoso, in Mozart e Ravel, Arturo Benedetti Michelangeli.

Le due rappresentazioni e i tre concerti sono stati salutati dalle acclamazioni fervide, incontenibili di un pubblico fitto, attento, affascinato. Al pronto plauso popolare, e al caldo riconoscimento di autorità e personalità, si è accordata la critica, singolarmente unanime dell'ammirazione per l'istituzione e nelle lodi a tutti gli esecutori. Ancora una volta, dunque, ma forse sarebbe meglio dire mai come questa volta, la Scala nella sua visita a Bruxelles — che ha altresì creato l'opportuna occasione per un commosso omaggio a Giacomo Puccini presso la lapide che in Avenue de la Couronne ne ricorda l'estremo soggiorno terreno — ha fatto qualche cosa di più che cogliere un ennesimo successo della sua efficienza organizzativa, mostrarsi in tutto all'altezza della sua fama e della sua tradizione, assolvere alla missione artistica che le è strettamente pertinente: ha fatto onore all'Italia e ha reso un prezioso, impareggiabile contributo al prestigio del vostro Paese. Vogliamo tentare una sintesi di questo coro di consensi per la favolosa Scala? Bruxelles potrà forse togliere a Milano il privilegio di diventare capitale della Piccola Europa, ma Milano finché ci sarà la Scala rimarrà capitale mondiale del melodramma.

JEAN BRESSON

"La Fida ninfa" di Vivaldi a Bruxelles e a Parigi

Scelta, fra le molte rimasteci del grande compositore dal maestro Angelo Ephrikian nella biblioteca di Torino due anni fa, *La Fida ninfa* è stata riportata alla vita della esecuzione in occasione delle manifestazioni di Bruxelles per l'esposizione mondiale, e data la sera del 3 giugno al Palais des Beaux Arts, con vivo interessamento del pubblico e della critica. Narra dei casi di un gruppo di ninfe e pastori rapiti in epoche diverse da un corsaro e poi restituiti alla loro isola di Sciro dopo varie vicende. Si può complessivamente annotare come assai lodevole tale riesumazione (dopo la 1^a del 1732 a Verona) e considerare soddisfacente il successo sul pubblico, pur se lo spettacolo è risultato per molti troppo lungo e statico, anche nelle successive repliche che si sono date, nelle sere del 7, 8, 9 giugno al Théâtre des Champs Elysées, a Parigi, e l'11 al Grand Théâtre di Nancy. Vivaldi si mostra anche qui un geniale compositore: non solo nelle parti orchestrali, che sono trattate con tanto brio e calore e sapiente utilizzazione della massa d'archi (vedi specialmente la magnifica pagina del temporale, al 3° atto) ma anche nelle parti vocali, così appropriate, diversificate, espressive — certo talora trattate un po' troppo strumentalmente (dove mai avranno respirato i cantanti che Vivaldi immaginava? Come avranno eseguito certe note rapide più volte ribattute? Che colore ed estensione avevano poichè saltano con tanta facilità dal basso all'alto e viceversa? La preoccupazione vocale non doveva troppo tormentare Vivaldi!) Quasi tutte le arie sono belle (e alcune dei gioielli); esistono pezzi di insieme vari; i recitativi espressivi, variati, ma di testo involuto (del pur lodevole Scipione Maffei); alcuni tagli, specie al 2° e al 3° atto erano necessari e si sarebbero dovuti introdurre — specie per questi pubblici — un balletto ed una apparizione di dei — l'uno e l'altro previsti dal « dramma pastorale ». Belle scene e bei costumi di Enrico Tovaglieri: ottima, viva e precisa l'orchestra dell'Aidem, primo violino Piovesan, con competenza istruita e animata dal M° Ephrikian, che si è anche interessato per la messa in scena. Organizzatore, coll'Aidem di Firenze, l'Istituto italiano di cultura: a Bruxelles il prof. Pincherle coadiuvato dalla signora Riddicke; a Parigi il prof. Ferrario col prof. Borlandi, addetto culturale presso l'ambasciata. Sono intervenute alla prima parigina autorità in gran numero: l'ambasciatore d'Italia, gli accademici Daniel-Ropo, Maurois, Duchand, Mauriac, Vaudoyer, S. E. Poncet, il Nunzio apostolico e rappresentanti diplomatici stranieri, i direttori dell'Opéra e della Radio, i compositori Schmitt, Vuillermoz, Auric, Jolivet, Sauguet, il Premio Nobel Camus, il Premio Foemina Bastide, i commediografi Achard e Roussin, il direttore della *Nouvelle revue*, il regista Clair, gli scrittori Aveline, Vildrac, de Villefosse, pittori, impresari, direttori d'orchestra e numerosissimi critici francesi e stranieri.

A Nancy un ricevimento all'Hotel de la Ville ha riunito il Sindaco e gli organizzatori delle manifestazioni di giugno con il console italiano e il complesso intero.

Ed ecco gli interpreti vocali: Dora Gatta, dalla bella voce estesa e ricca, dolce ed espressiva e scenicamente assai efficace (molto applaudita), si sarebbe desiderato da lei però miglior presa di fiati e più uguaglianza nei passi di agilità; Nicola Monti — colonna dello spettacolo — sicuro e ben preparato, senza nessun dubbio né di fiati né di intonazione né di stile; Lorenzo Testi, dalla voce ricca e voluminosa, però un po' acerbo ancora; Giuliano Ferrein, in lotta con la parte ardua per tessitura; Liliana Poli, buona musicista e coscienziosa attrice; e Otello Borgonovo, così appropriato nelle sue interpretazioni e attore intelligente, ma talvolta in difficoltà per l'ingrata

parte. Nella seconda recita parigina cantò Renata Ongaro, dalla voce facile e leggera, e diresse il M° De Sanctis.

Pare che *La Fida ninfa* verrà data in luglio al Teatro Romano di Fiesole e se sarà sveltita nelle sue concatenazioni, accorciata con opportuni tagli di arie e recitativi (specie nel 2° e nel 3° atto) e movimentata scenicamente, avrà il successo che la genialità del suo autore merita.

SILVANO DE FRANCESCO

Le settimane musicali di Vienna

Le Wiener Festwochen sono ormai una manifestazione che aumenta annualmente di importanza artistica. Accanto ai principali avvenimenti musicali si svolge una quantità sconcertante di manifestazioni di carattere popolare a importanza locale: naturalmente non tutto ha lo stesso valore, ma coopera in ogni modo in queste tre prime settimane di giugno a prestare alla città quella crescente animazione che trascina non solo gli ospiti che accorrono da tutto il mondo, ma anche gli stessi viennesi. Se poi l'inizio delle Festwochen è favorito dal bel tempo, la vigilia è celebrata come una vera festa popolare, con una imponente partecipazione di masse. Tutti sono fuori e girano per la città ammirando con orgoglio i monumenti cittadini magicamente illuminati. Dall'altro canto gli organizzatori constatano che il flusso maggiore dei visitatori vogliosi di vedere ed ascoltare si affolla nei luoghi dove si esegue la musica seria, sia la *Serenata* di Mozart in Josefsplatz o il programma classico nel porticato del Municipio. Inoltre le esecuzioni di musica seria ricevono sempre una impostazione che le preserva dal pericolo di perdersi nel vago: per il 1958 era previsto un Festival Corale Internazionale che doveva essere una rassegna delle società corali più grandi e rappresentative d'Europa. Ciò è dovuto al fatto che le due antiche e famose società corali di di-

lettanti viennesi, il Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde e la Singakademie hanno appena celebrato il loro centenario. Questo curioso duplice giubileo rende attuale una situazione altrettanto curiosa verificatasi alla metà del secolo scorso quando, accrescendosi sempre più la necessità di organizzare l'attività musicale cittadina due gruppi di dame e signori della società amanti del canto si riunirono per dedicarsi alla nobile iniziativa.

E poichè nessuno dei due gruppi aveva intenzione di rinunciare alla propria attività, accadde che Vienna, dove fin'allora non c'era stato un coro misto stabile di dilettanti, si trovò ad averne due nel giro di poche settimane. La rivalità sorta tra i due cori alla fondazione durò costante per tutto il secolo, e non è da escludere che essa abbia notevolmente stimolato l'ambizione artistica delle due società. Questa rivalità fu in certi periodi assai tesa, altre volte meno avvertita, mai però del tutto spenta: e anche se i presupposti sociali sono ormai da tempo ben diversi, essa sussiste ancor oggi.

Tutto questo non ha evitato che sia il Singverein sia la Singakademie abbiano questa volta cooperato fraternamente per fornire la necessaria massa di voci all'esecuzione dell'8^a *Sinfonia* di Mahler, la « Sinfonia dei mille ». Com'è noto, l'organico richiesto da quest'opera è gigantesco, anche se questo fattore non deve far perdere di vista, con l'esteriorità dei mezzi impiegati, il più recondito significato della com-

posizione. Il problema estetico dell'8ª Sinfonia non nasce dal rapporto tra spirito e materia, ma dalle possibilità di realizzazione musicale e artistica di una simile concezione, vastissima e universale: ed è stupefacente quello che Mahler è riuscito a realizzare, mentre ciò che non è stato realizzato lascia pur sempre presente la possibilità di una soluzione. A dire il vero l'esecuzione, diretta di Hans Swarowsky, ci ha comunicato più un presentimento che una effettiva realizzazione e la prestazione del coro è stata degna di nota, ma la preparazione tecnica si è rivelata alquanto lacunosa.

La Huddersfield Choral Society sotto la direzione musicale di Malcom Sargent ha inaugurato la serie delle società corali provenienti dall'estero. Un'accoglienza particolarmente calorosa è stata riservata al secondo concerto, che comprendeva il *Requiem* di Gabriel Fauré e *Beshazzars Feast* di William Walton. Abbiamo ascoltato voci energiche e ben addestrate che cantavano con meraviglioso equilibrio, riuscendo nei pannelli sonori di Walton a sostenere dei fortissimi imponenti e di enorme durata.

Ottimo successo ha avuto pure il Coro Filarmonico di Praga, giunto a Vienna insieme con l'Orchestra Filarmonica e diretto con gran bravura e preparazione da Karel Ancerl. Anche il complesso di Praga ha tenuto due concerti: uno con la *Missa glagolitica*, una composizione di Janacek estremamente interessante e caratteristica, e uno con lo *Stabat Mater* di Dvorak, un'opera che ha conservato fresca e intatta la sua naturalezza musicale. Gli ascoltatori sono stati entusiasti soprattutto dalle voci giovani e sane, e così pure dall'esattezza della esecuzione, dalla disciplina dei cantori e dal loro senso di ordine ed ubbidienza, visibile anche esteriormente nel modo con cui entravano ed uscivano in fila dal palco, nel

modo di tenere le braccia, di prendere ed aprire gli spartiti, come fossero guidati da un'unica volontà.

Ai Cantori romani di musica sacra diretti da Domenico Bartolucci siamo debitori di uno squisito concerto di musiche a cappella di Palestrina. Anche i cori di Vienna e in particolare i Wiener Sängerknaben coltivano la musica di Palestrina con amore e con zelo, e il pubblico se ne diletta come davanti a rari e pregiati pezzi da museo: ma quando cantano i Cantori romani l'impressione del museo scompare completamente, e ci si sente direttamente sfiorati dall'alto caldo e vivo di quest'arte che, lungi dal parere antica di secoli, ha ancor oggi un'efficacia meravigliosa nelle uoglie, nel cuore e nella mente di questa schiera di cantori.

Dall'Ungheria sono venuti il coro e l'Orchestra Sinfonica di Budapest, con un programma dedicato a Bartók e Kodály e diretto da Nikolaus Forrai; dall'Olanda è venuto il Coro da camera olandese Felix de Nobel, che ha eseguito con raffinatezza pezzi per coro a cappella antichi e moderni, e dalla Germania i cori riuniti delle Radio di Amburgo e Colonia. Essi hanno ottenuto un successo particolare nel primo concerto, in cui sotto la direzione di Wolfgang Sawallisch hanno eseguito *Roi David* e la *Danse des morts* di Honegger. Nel secondo concerto Josef Keilberth ha diretto la Cantata romantica di Pfitzner *Von deutscher Seele* (L'anima tedesca), un lavoro un po' disuguale che va gradualmente perdendo i suoi colori romantici.

Naturalmente il contributo dei cori viennesi al Festival è stato assai ampio: oltre alle due società di cui si celebrava il giubileo si sono esibiti anche i Sängerknaben, la Schola della chiesa francescana (con programmi di canto gregoriano diretti da Franz Kosch), il coro da camera dell'Accademia, — che guidato dal suo giovane e dotato direttore Gün-

ther Theuring ha eseguito Cantate di Stravinski, Schönberg e Krenek, — e il Schubertbund che si è presentato con cori virili di compositori contemporanei. Tuttavia il culmine delle manifestazioni tenute dai complessi viennesi è stato costituito dai due grandi concerti corali classici con il Singverein: esso ha eseguito il *Deutsches Requiem* di Brahms sotto la direzione di Otto Klemperer e la *Hohe Messe* di Bach diretta da Herbert von Karajan: e con essi il Festival si è concluso in maniera realmente trionfale.

Lo stesso Karajan ha dato al successivo programma primaverile dell'Opera di Stato un carattere solenne. Il cartellone è stato assai vario, comprendendo opere classiche e moderne, italiane e tedesche. Il pezzo forte di una settimana dedicata all'opera moderna è stato *Mathis der Maler* di Hindemith, eseguito con enorme ritardo a Vienna per la prima volta e che si è rivelato un'opera di profonda nobiltà. Karajan ha diretto anche l'allestimento scenico oltre che musicale dell'*Oedipus Rex* di Stravinski; per il resto, il programma delle opere moderne comprendeva *Der Sturm* di Frank Martin, *Wozzeck* di Berg, *Carmina Burana* e *Catulli Carmina* di Orff, *Der Revisor* di Werner Egk e una serata di balletti col *Mandarino meraviglioso* di Bartok, *Othello* di Boris Blacher e *Medusa* di Gottfried von Einem. Accanto a queste opere ne sono poi state eseguite numerose altre di Mozart e Strauss.

Una cura particolare Karajan dedica al rinnovamento del repertorio italiano allestendo personalmente non solo le opere per così dire classiche come *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, ma anche *Tosca* e *Madama Butterfly*, che da lui ricevono uno smalto artistico e musicale tutto particolare. Soprattutto *Tosca* è stata felicemente riscattata dall'incuria scenica in cui versa ormai da decenni grazie all'aiuto vigoroso di Margherita Wallmann, che è stata una collabo-

ratrice esperta e piena di fantasia; aggiungeremo che l'opera è stata interpretata da una compagnia di eccellenti cantanti italiani: Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Tito Gobbi e Giuseppe Di Stefano. Anche per l'opera potremmo affermare che quasi ogni giorno ha contrassegnato un avvenimento di particolare importanza artistica.

HEINRICH KRALIK

Stati Uniti

Balletti e opere nuove

La compagnia di Martha Graham, la famosa danzatrice, ha presentato recentemente a New York, oltre a *Clytaemnestra* musicata dall'egiziano Halim El-Dahib e su cui non ci dilungheremo, *Embatteld Garden*, un balletto la cui azione si svolge nei giardini dell'Eden e, dove, in corrispondenza allo stile della Graham, l'atmosfera non è tanto di solennità biblica quanto di un giuoco amoroso, divertente e tragicomico. I personaggi sono Adamo, Eva, Lilith e Lo Straniero (che potrebbe essere il serpente o Satana). I quattro costituiscono un attraente quartetto che danza, agisce e spiega sulla scena acrobazie virtuosistiche che meritano il massimo consenso. Lilith e lo Straniero mostrano la loro violenta passione rispettivamente per Adamo ed Eva e apprendono passioni proprie del mondo al di fuori dell'Eden, mentre non mancano tra i due uomini conflitti di gelosia. La coreografia presenta un'azione spiritosa, leziosa, lirica, e di meravigliosa inventiva, alla quale è di grande aiuto l'idea originale dello scenografo Noguchi di un Eden altamente stilizzato.

I costumi hanno un'impronta spagnola con lievi varianti e tutto l'insieme viene eseguito al suono di una partitura lievemente spagnolescante, il *Capriccio español* di Carlos

Surinach. La Graham ha sentito brillantemente la sensualità e le qualità ritmiche della partitura.

Il resto del programma presentava *Seraphic Dialogue* (basato sulla storia di Giovanna d'Arco che medita sul suo passato) con la musica di Norman Dello Joio e un'insuperabile scenografia di Noguchi. L'unica apparizione delle Graham nel programma è stata in *Death and Entrances*, una fantasia sulle sorelle Brontë, un lavoro interessante che affida alla Graham una parte di primo piano con la musica di Hunter Johnson e le scene di Arch Lauterer.

Numerose opere interessanti e di validità assai diversa sono state eseguite in alcuni piccoli teatri « fuori Broadway ». La migliore è stata l'opera in un atto *Pet Shop* di Vittorio Rieti che narra di una signora dell'alta società in cerca di un cane adatto al suo abito da sera. Mentre lo sta acquistando in compagnia di sua figlia, questa si innamora del proprietario del negozio: la relazione viene naturalmente ostacolata dalla ricca vedova finché non scopre che il giovane sarà il giudice nel bazar di mode per cui ella sta preparando se stessa, l'abito e il cane. Il compositore dimostra una mano felice, lucida e spiritosa. Anche l'orchestra è piena di humor e di grazia, ed ha una certa sua raffinatezza strumentale. Le tre parti erano sostenute da giovani donne che avevano il compito di abbaiare; le altre parti sono state interpretate con perizia.

Nello stesso programma un giovane compositore americano, Ned Rorem, noto soprattutto per le sue eccellenti liriche, ha presentato la sua prima opera, *The Robbers*. Sfortunatamente il compositore è stato anche autore del libretto: e se come compositore egli è un lirico e raggiunge nella sua partitura dei momenti di commozone, come scrittore è completamente fallito nel delineare i caratteri attendibili o nel creare qual-

siasi atmosfera. In *The Robbers* ci imbattiamo in tre assassini che si distruggono a vicenda per conquistare l'oro dell'ucciso, ma nessuno riesce a possederlo: difficile dire perché il compositore abbia scelto questo tema orripilante, e perché non si sia servito dell'opera di un librettista per la sua musica.

Un'altra opera contemporanea che aveva richiamato l'attenzione di Alessandro Piovesan, il quale voleva presentarla quest'anno al Festival di Venezia, è *The Transposed Heads* di Peggy Glanville Hick, tratta da una novella di Thomas Mann. Questa volta al libretto non è nuociuto tanto il fatto che l'autore non fosse uno scrittore di professione, quanto la constatazione che il simbolismo e gli aspetti metafisici della novella manniana, che la sollevano al di sopra del realistico e del ridicolo, non sono arrivati sulla scena e ancor meno sono stati trasfusi liricamente. Il suicidio del giovane marito in un accesso di estasi religiosa, la dea Kali e il Guru hanno nell'originale un grande significato, ma sulla scena sembrano incongruenti. Dal punto di vista musicale abbiamo notato alcune melodie aggraziate, ma alcuni motivi sembrano indiani mentre altri sono puramente operistici e lo stile non è omogeneo. L'esecuzione è stata di ottimo livello, ben interpretata da Loren Driscoll, Peter Binder e Maria Ferrero ed efficacemente danzata da Raimonda Orselli nelle vesti della sposa. Carlos Surinach ha diretto l'opera con amorevole perizia e sicurezza.

Il Juilliard Dance Theatre ha offerto il concerto finale della stagione gli onori del quale sono andati a José Limon che ha presentato la *Missae brevis* di Zoltán Kodály, un'opera commossa, ben scritta e altrettanto bene eseguita. Benché intitolata *Missae brevis in tempore belli*, non si tratta assolutamente di un pezzo liturgico, né Limon ha cercato di rappresentare con la danza un

servizio divino. La *Missae* era stata eseguita per la prima volta alla fine della seconda guerra a Budapest, sulle macerie di una chiesa bombardata, e il coreografo ha ben saputo rendere l'eloquenza del movimento e dei gesti poetici di una semplice folla stanca della guerra, con le sue reazioni ai messaggi di invocazione, sacrificio, dedizione ed estasi. L'opera è stata cantata dal coro con l'accompagnamento dell'organo, e il significato spirituale di questo rituale eterno ha modellato l'azione scenica con straordinaria efficacia. La musica è stata eseguita con perizia sotto la sensibile bacchetta di Fred Prausnitz, e interpretata con un alto grado di bravura da Limon e dalla sua compagnia.

Una stagione di opera americana

La New York City Opera si è assunto questa primavera un compito assai ambizioso: una stagione di cinque settimane dedicata all'opera americana contemporanea; ciò è stato reso possibile dalla fondazione Ford e promette di restare un avvenimento nella storia dell'opera di questa nazione. Oltre cento partiture sono state inviate da tutte le parti della Confederazione a una giuria presieduta da Julius Rudel, ma la stagione è stata limitata a dieci opere, la maggior parte delle quali composte nell'ultimo decennio. La più vecchia risultò *The old Maid and the thief* di Giancarlo Menotti, eseguita per la prima volta nel 1939 (la prima esecuzione della sua *Medium* è del 1946). L'opera più recente, presentata in prima assoluta, è *The good Soldier Schwejk*, terminata nel 1957 da Robert Kurka, un giovane assai ricco di talento prematuramente scomparso l'inverno scorso. Altre opere sono state *The Ballad of Baby Doe* di Douglas Moore, *The Taming of the shrew* di

Vittorio Giannini, nuova per New York, e altre opere di L. Bernstein, M. Blitzstein e K. Weill, che già erano state eseguite in teatri nuovayorkesi o alla stessa City Center Opera.

La stagione si è aperta con *Baby Doe* di D. Moore, una delle poche opere autenticamente americane per stile e trama. È un colorito capitolo di storia d'America, e la City Center Opera l'ha interpretata con passione. Tratta da avvenimenti reali, *Baby Doe* ricrea con genuinità pagine dell'epoca favolosa del lavoro nelle miniere nel Colorado, al volger del secolo scorso. È un'opera assai cantabile, e la prosodia musicale ne è stata elaborata con tale competenza che quasi tutto il testo risulta chiarissimo nell'esecuzione e la maggior parte del successo incontrato va attribuito alla semplicità dell'impostazione sia vocale sia strumentale. Questa composizione evocativa e melodiosa è suddivisa in undici scene scritte con abilità e distribuite in due atti, che rappresentano gli anni spettacolari del re dell'argento del Colorado, Horace Tabor, col ripudio della moglie Augusta in favore di Elisabetta (Baby) Doe e la sua fine disastrosa quando il sistema monetario del paese prende come base l'oro. Il compositore e l'autore del libretto, John Latouche, conoscono evidentemente ed amano la storia della loro America; tuttavia l'opera consentirebbe qualche taglio e a volte una maggiore e più omogenea fusione delle masse vocali e dell'orchestra. Il successo dell'esecuzione va anche attribuito all'eccellenza della compagnia, in cui lavorano interpreti che avevano eseguito l'opera alla prima mondiale presentata l'anno scorso nel Colorado. Per il secondo spettacolo della stagione sono state allestite due opere in un atto, *Trouble in Tahiti* di Leonard Bernstein e *Tale for a Deaf Ear* di Mark Bucchi: ma dobbiamo riconoscere che l'alcoolismo, la psichiatria, le mise-

rie dei suburbi e i conflitti matrimoniali ben difficilmente possono costituire validi oggetti d'opera. Più allettante è stata una ripresa di *Lost in the Stars* di Kurt Weill dal libro di Allan Paton *Cry the beloved country*, pure presentata nel programma del City Center: Lawrence Winters è stato superbo nella parte del Rev. Kumalo, il cui figlio viene adescato negli slums di Johannesburg dove impara a rubare e ad uccidere. L'ironia sta nel fatto che l'uomo bianco da lui ucciso in duello era stato un esempio di buona volontà e di vera amicizia verso i negri.

La versione operistica di *The Taming of the shrew* di Vittorio Giannini è stata un contributo notevole a questa stagione di opere americane, e non solo per la ragione che questo lavoro era, più delle opere precedenti, inserito nella tradizione operistica. Se il risultato è stato tanto brillante, il merito ne va naturalmente al compositore, la cui orchestra è viva e ricca di colore, e sa creare un commento adeguato che rivela lo spirito dell'opera italiana nei suoi aspetti migliori (benchè nato a Philadelphia, il Gian-

nini non ha trascurato l'eredità dei suoi antenati). Altri importanti elementi sono stati il libretto vivo e brillante, che il compositore stesso ha tratto da Shakespeare in collaborazione con Dorothy Fee, adattato con brio ma anche con una liricità comprensibile e ben articolata.

L'ultima novità della stagione è stata una satira operistica del militarismo e della guerra, che Robert Kurka ha basato su un classico ceco scritto dopo la prima Grande Guerra: *The Good Soldier Schwejk*. Non è tanto un'opera quanto, per la maggior parte, pantomima, dialogo o addirittura commedia cruda e violenta. L'epoca a cui si richiama la satira è evidente, e solo è un peccato che un compositore come Kurka abbia sprecato le sue doti non comuni nella ricerca di un determinato idioma musicale o di una trama data.

Si è conclusa in tal modo la stagione lirica e concertistica di New York: il Metropolitan e la Filarmónica stanno già compiendo la loro annuale tournée, mentre il City Center ha chiuso i battenti pochi giorni dopo l'ultima *première* di cui abbiamo parlato.

TRUDY GOTH

Arabesques

In quell'immensa caverna ch'è il palcoscenico della Scala, irta di stalagmiti e stalagmiti (ossia di corde e di funi, salenti e pendenti da ogni parte), piena di terrazze, di protuberanze, di incavi, c'è un angolo dove un gruppo di macchinisti ha incollato sui muri le fotografie di numerosissimi astri della canzonetta e dove manca solo il lume ad olio per dar l'idea di un altarino. L'altro giorno, mentre stavano provando il *Nabucco* e le grida di « *Attenti alla statua* » si incrociavano con le grida di « *Giù un po' il cielo* », uno dei più bravi fra quei bravissimi nibelunghi, in attesa di mollare un cavo che avrebbe provocato una finta e sensazionale catastrofe, fischiava con piacere evidente *La luna nel rio*. In mezzo alle invettive degli Ebrei e Babilonesi, in mezzo alle preghiere e alle minacce, nel tempio sacro all'arte lirica, intonate da un sa-

cerdote addetto al medesimo (se non proprio un vescovo o un arciprete, almeno un suddiacono) quelle poche note esili e guizzanti, che per tutto un inverno avevano cadenzato l'esistenza stradale della città di Milano, volevano rappresentare una protesta, un'evasione, un attestato di fedeltà alle origini, una prova di indipendenza o semplicemente un modo d'espressione più diretto e più semplice? Noi non siamo riusciti a capirlo; ma così, passando, abbiamo provato una certa soddisfazione. Perché sempre ci conforta sperare che le facce feroci degli eroi melodrammatici possano addolcirsi nei sorrisi dei cantanti così detti « leggeri » e le truculenze del melodramma negli igienici susurri della canzonetta. Perché, inoltre, abbiamo sospetto che non pochi fra i musicisti serissimi, metafisici e crudelmente morali si comportino,

ogni tanto, come i simpatici macchinisti della Scala.

Emanuele Occelli, in un articolo sull'arte pianistica e i Concorsi internazionali, pubblicato nelle pagine di una interessantissima rivista di musica, enumera le massime competizioni europee (Ginevra, Parigi, Vercelli, Bolzano, Napoli), ricorda come l'ultimo « Casella » di Napoli sia stato vinto da Gabriel Tachino e poi si chiede, imbarazzato, dove vadano a finire tutti i trionfatori di quei certami. Almeno per quello che riguarda il Tachino possiamo toglierlo noi di imbarazzo. Il giovane pianista francese, infatti, dal Concorso di Parigi era andato a finire al Concorso di Vercelli ed a Napoli era finito arrivando da Vercelli e Parigi. Sono tappe, piuttosto che fini, o rinascenze, o ricorrenze che dir si voglia.

Anche in America il vecchio Cherubini ha

adesso fortuna. Dopo il *Requiem in do minore* e la *Sinfonia* diretti da Toscanini, dopo *L'osteria portoghese*, dopo *Medea* (che sarà ripetuta la prossima stagione in due diverse versioni) si son date qualche settimana addietro, a New York, la *Messa solenne in re minore* e la *Messa per la Sagra di Carlo X*. Ciò malgrado, un'amica americana ci fa sapere che la sera di queste ultime esecuzioni, la vedova di un famoso impresario le telefonò per chiederle: «Vieni anche tu a sentir la nuova Messa di quel nuovo compositore Mister Cherub?». Niente di male. La confusione tra il nuovo e il bello, tra il nuovo e l'importante, tra il nuovo e l'attraente è vecchia com'è vecchio il mondo ed estesa quanto il mondo è esteso. Perché ce la dobbiamo prender sempre con questi poveri americani, i quali, su tanti altri, hanno il vantaggio dell'ingenuità e dell'innocenza?

Fra gli esseri naturali, quelli che a noi danno impressione di voler più protendersi verso il cielo, di elevarsi veramente dalla

terra al cielo son gli alberi. Tanta è, alle volte, negli alberi codesta volontà di proiettarsi in senso verticale che le loro cime, guardate dal basso, sembrano altissime come le vette dei monti. Rami e foglie, lassù, non han più peso: li diresti sospesi nello spazio, vincitori di ogni forza avversa. La musica (certa musica almeno) è come gli alberi; e vuol sciogliersi da qualche cosa che la trattiene, e vuole sradicarsi da un occulto servaggio e vuol farsi leggera, capace di planare in eterno sopra le nostre grossezze e le nostre disgrazie. Vivaldi, Scarlatti, Mozart, Schubert. Ecco perché gli «spiriti umani», i quali, secondo dice Dante nel *Trattato III° del Convivio*, «son quasi principalmente vapori del cuore», ecco perché le anime la seguono con tanta gioia e con tanta obbedienza.

A proposito di Dante, c'è forse interesse a notare come un uomo così gagliardo, così deciso, così duro e così inclinato a gustare i lati più drammatici della vita, considerasse la musica sotto il segno precipuo della

dolcezza. Per quel personaggio enigmatico, di cui è tradizione che le donne veronesi avessero paura, la musica ha, innanzi tutto, virtù di pacificare e di intenerire. La beatitudine del Paradiso, la consolazione delle anime elette, la felicità di essere in Dio son raffigurate, continuamente, nella dolcezza della musica. «Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo - cominciò *Gloria* tutto il Paradiso, - si che m'inebriava il dolce canto...» (Par. XXVII); «Indi rimaser li nel mio cospetto, - *Regina coeli* cantando sì dolce, - che mai da me non si parti il diletto...» (Par. XXIII); «E come giga ed arpa, in tempra tesa - di molte corde, fan dolce tintinno...» (Paradiso XIV). Anche nel Purgatorio, ch'è semplice sosta prima di entrare nell'eterna gloria, le anime intonano la preghiera serale con uguale tenerezza: «*Te lucis ante*, si divotamente - le uscì di bocca e con sì dolci note - che fece me a me uscir di mente; - e l'altre poi, dolcemente e devote, - seguitar lei per tutto l'inno intero, - avendo

gli occhi alle superne rote.» (Purg. VIII). La concezione dantesca della musica come cosa piena di dolcezza, e la concezione del canto come cosa intimamente legata a un senso di compostezza, di refrigerio, di rilassamento sono così forti e assolute, che nel XII del Purgatorio, dopo aver udito il canto dei superbi («*Beati pauperes spiritu...*») il poeta, volendo rilevare il contrasto fra tale atmosfera e l'atmosfera della dannazione, esce a dire: «Ahi, quanto son diverse quelle foci - dalle infernali! ch'è quivi per canti - s'entra e laggiù per lamenti feroci». Con molto anticipo sui romantici tedeschi, riprendendo idee già espresse da Santo Agostino, l'Alighieri considera la musica come un linguaggio che trascende il linguaggio comune; che giunge ad esprimere e a comunicare là dove il linguaggio ordinario (ivi compreso il linguaggio aulico e il linguaggio poetico) hanno perduto ogni

capacità e potere. Ancora a commentario dell'inno dei superbi inteso nel Purgatorio, Dante scrive: «Cantaron sì che nol diria sermone...». Del resto, l'idea della musica come impegno di tutto l'essere, come un che immateriale e pertinente alla parte di noi più elevata, trovata anche bene esposta nel commento alla canzone «*Amor*, che nella mente mi ragiona...», laddove, a proposito del verso «che l'anima che ascolta e che lo sente», Dante dice: «dico ascoltare in quanto alle parole, e sentire in quanto alla dolcezza del suono». Se non andiamo errati una sola volta, nel corso del poema, l'Alighieri sembra riconoscere alla musica anche il diritto e la possibilità di rappresentare immagini o richiamar pensieri sconvolgenti, angosciosi, inquietanti. Ciò si può apprendere da quanto vien detto nel canto XXXI dell'Inferno, a proposito dei giganti e di Nembrot: «*Quiv'era men che*

notte e men che giorno, - si ch'el viso mi andava innanzi poco; - ma io sentii sonare un alto corno, - tanto che avrebbe ogni tuon fatto fioco, - che, contra sè la sua via seguitando, - drizzò li occhi miei tutti ad un loco. - Dopo la dolorosa rotta, quando Carlo Magno perdè la Santa Gesta, - non sonò sì terribilmente Orlando».

Tra i compositori francesi viventi, Florent Schmitt è uno di quelli dal carattere più caustico e dalle uscite più velenose; un degno erede di Erik Satie. Una sera in cui Arthur Honegger si accingeva a dirigere un concerto sinfonico di composizioni sue, tutte nuovissime, l'autore della *Tragédie de Salomé* si fece annunciare al più giovane collega, già pronto per salire sul podio, lo salutò cordialmente, gli fece tutti i più fervidi auguri, poi concluse: «*Adieu, mon cher; je me sauve... Tu restes?*».

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Il 2 giugno nella Sala Ricordi di Buenos Aires la manifestazione inaugurale del ciclo di conferenze e concerti della stagione 1958 organizzato dalla Ricordi Americana, ha coinciso con la cerimonia della consegna al maestro Julian Bautista del premio spettantegli quale vincitore del concorso indetto dalla Società stessa per celebrare il 150° anniversario della G. Ricordi & C. In tale occasione il direttore di quella Società, Giuseppe Giacompol, ha rievocato con brevi parole le origini e la storia di Casa Ricordi, indi il Maestro Roberto Garcia Morillo ha intrattenuto il folto pubblico sulla figura e sull'opera di Julian Bautista, del quale è stata poi eseguita la 2ª Sonata concertata a quattro, op. 15.

* Al Teatro di Dortmund, ai primi di giugno, è stata dedicata un'intera serata ad opere e balletti di Gian Francesco Malipiero. Sono stati eseguiti: *Una Festa a Mantova*, su musiche di C. Monteverdi, *Donna Uraca*, *Stradivario* e *Il Finto Arlecchino*, accolti dal pubblico con grande interesse e rimeritati da vivi applausi.

* Il 19 maggio, a Parigi, nella Sala del Circolo Culturale Franco-Italiano, si è svolta, sotto gli auspici dell'Ambasciata d'Italia una serata in onore di Antonio Veretti. Del compositore veronese sono state presentate con successo 4 Poesie di *Giorgio Vigolo* e *L'Allegria* per soprano e pianoforte, nonché la *Sonatina* per pianoforte e la *Sonata* dedicata a una figlia immaginaria

per violino e pianoforte. Lo stesso autore ha accompagnato al pianoforte il soprano Liliana Poli, interprete delle liriche, mentre Riccardo Brengola e Pietro Scarpini sono stati gli esecutori dei brani strumentali.

* L'Associazione Amici della Scala comunica che il Consigliere Signora Fosca Crespi ha messo a disposizione dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala, tramite l'Associazione stessa, la somma di L. 5.000.000 per l'istituzione di un premio per un concorso internazionale per un'opera lirica intitolato al nome di Giacomo Puccini.

* Nel prossimo febbraio, sotto l'alto patronato di S.A.S. il Principe Ranieri III di Monaco, l'Opera di Montecarlo rappresenterà in prima mondiale l'opera *La Riva delle Sirti* di Luciano Chailly, su libretto di Renato Prinzhofer tratto dal romanzo omonimo di Julien Gracq che nel 1951 ottenne il premio Goncourt.

* Al Teatro San Carlo di Lisbona è stata rappresentata con vivo successo — la critica ha parlato di « spettacolo memorabile che onora il San Carlo e il suo pubblico » — l'opera *I Dialoghi delle Carmelitane* di Francis Poulenc. Ne sono stati protagonisti principali, sotto la direzione di Oliviero De Fabritiis, Gianna Pederzini, Nora de Rosa, Elda Ribetti, Nicoletta Panni e Luciana Serafini. Regista Margherita Wallmann.

* Il IX Festival di Bordeaux si è felicemente inaugurato in maggio con un allestimento del verdiano

Don Carlo, diretto da Alberto Erede e interpretato nei ruoli principali da Ivo Vinco, Antonio Zerbini, Antonio Nardelli, Julien Haas, Jacqueline Lucazeau e Mimi Aarden. L'opera verdiana non veniva eseguita in Francia da parecchie stagioni.

* La Giunta comunale torinese ha riconfermato sovrintendente dell'Ente Autonomo del Teatro Regio per altri due anni il Maestro Ferruccio Negrelli.

* I direttori musicali delle stazioni radiofoniche di undici nazioni, tra cui Austria, Belgio, Stati Uniti, Francia, Italia e Svizzera, riunitisi a Parigi alla Maison de l'Unesco sotto gli auspici del Conseil International de la Musique, hanno selezionato tre opere particolarmente rappresentative della musica contemporanea, che verranno radiodiffuse durante la prossima stagione in ciascuno degli undici paesi. Le opere prescelte sono: la 2ª Sinfonia dell'italiano Niccolò Castiglioni, i 5 Studi per voce femminile e orchestra da camera dello svizzero Constantin Régamey, e il 2ª Quartetto per archi dello statunitense Benjamin Lees.

* L'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, prendendo atto delle conclusioni cui è pervenuta la Commissione giudicatrice del Concorso Giovani Cantanti 1958 sui 213 candidati che si erano presentati ha prescelto per l'ammissione al Corso di preparazione e per l'eventuale utilizzazione nella IX Stagione Lirica di Avviamento al Teatro Nuovo i seguenti 34 giovani cantanti: Emy Bevilacqua, Lucia Cappellino, Anna Maria Frati, Mirella Fregni, Adriana Macchiaioli, Palma Martini, Grazia Mazzaria, Anna Novelli, Bianca Maria Partesi, Elvira Rizzatti, Corinna Terzi, Elisabetta Trasatti (soprani); Luciana Rezzadore (mezzosoprano); Gino De Julis, Gino Del

Forno, Mario Guggia, Mario Poggiolini, Luciano Saldari (tenori); Enzo Consuma, Adelino Cordoli, Saverio Durante, Benito Fabbro, Ottavio Garaventa, Walter Piccolo, Alfredo Pistone, Bruno Prevedi, Tino Saya, Gastone Sarti, Giuseppe Toselli (baritoni); Vladimiro Ganzarolli, Bonaldo Giaiotti, Sergio Luppi, Alfonso Marchica, Angelo Nosotti (bassi).

* È rientrato recentemente dagli Stati Uniti d'America il complesso di solisti I Virtuosi di Roma del Collegium Musicum Italicum fondato da Renato Fasano. Il Collegium Musicum, che festeggia quest'anno il suo decennale di attività, conta al suo attivo oltre 1000 concerti in tutti i paesi del mondo, ed ha ovunque riscosso pieno successo di critica e di pubblico. Ha inciso per le case fonografiche Decca e La Voce del Padrone 130 composizioni italiane sei-settecentesche e ha creato un Teatro dell'Opera da Camera che ha riscosso enorme successo in Italia e all'estero, a Parigi, a Strasburgo e a Firenze. Nell'ultima tournée americana I Virtuosi hanno tenuto 54 concerti presso le più note istituzioni musicali e le università delle maggiori città statunitensi. Critiche entusiastiche hanno riportato in quest'occasione sul *New York Times*, sul *Washington Post and Time Herald*, sul *Chicago Daily Tribune*, sull'*Evening Bulletin* di Philadelphia e su numerosi altri autorevoli giornali americani.

* Gian Carlo Menotti ha ricevuto dall'Opéra di Parigi la commissione per un'opera buffa che sarà eseguita nella prossima stagione. Il titolo della nuova opera sarà *The last Superman*.

* In memoria di G. Enescu è stato istituito in Romania il Concorso internazionale di musica George Enescu, che avrà luogo ogni tre anni a Bucarest. Il primo concorso sarà te-

nuto quest'anno dal 5 al 15 settembre nel corso di un Festival musicale, per le categorie di violino e pianoforte.

* Dal 28 luglio al 2 agosto si terrà al Palais du Congrès di Liegi in Belgio l'11ª conferenza annuale di musica popolare. Saranno trattati i seguenti argomenti: le tradizioni del folklore musicale; i metodi di notazione della danza; saranno inoltre proiettati film e vi saranno audizioni di materiale registrato.

Festival estivi del 1958

Aix-en-Provence, dal 10 al 31 luglio. Opere di Mozart e Rossini, concerti orchestrali, di musica da camera e solistici con musica classica e contemporanea. Direttori Solti, Rosbaud e Giulini.

Atene, dall'1 agosto al 6 settembre. Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Mitropoulos; *Alceste* o *Ifigenia* di Gluck; tragedie classiche greche.

Bayreuth, dal 23 luglio al 25 agosto, Festival wagneriano. *Lohengrin*, *Tristano*, *Maestri Cantori*, *Tetralogia* e *Parsifal*, sotto la direzione di Cluytens, Sawallisch e Knappertsbusch.

Berlino, dal 21 settembre al 7 ottobre. Opere di Cherubini, Mozart, Wagner, Verdi, Bizet, Mussorgski, Britten e Henze, balletti, concerti sinfonici, corali e di musica da camera, Direttori Böhm, von Karajan, Scherchen, Fricisay e Maazel.

Besançon, dal 4 al 14 settembre. Concerti sinfonici, da camera e solistici, con la partecipazione dei direttori Cluytens, Freitas-Branco, Maazel e Monteux e i solisti Francescatti, François e Ciccolini.

del Quartetto ungherese dell'Orchestra sinfonica della radio francese e dei balletti africani di Keita Fodeba. Contemporaneamente al festival si svolgerà l'VIII Concorso per giovani direttori d'orchestra.

Dubrovnik, dall'1 luglio al 31 agosto. Opere di Mozart, Beethoven, Gotovac, Bizet e Mussorgski, balletti, concerti sinfonici, da camera e di musica folcloristica, con la partecipazione dell'Opera di Belgrado e di Zagabria e di complessi popolari jugoslavi.

Lucerna, dal 13 agosto al 10 settembre. Settimane musicali internazionali. Concerti sinfonici con orchestre svizzere, tedesche e inglesi e con la partecipazione dei direttori Ansermet, Fricisay, von Karajan, Keilberth, Klemperer, Maazel, Reiner, Schuricht e Steinberg, e dei solisti Anda, Lisa della Casa, Firkusny, Fournier, Francescatti, Frick, Grumiaux, Häflinger, Haskil, Hoeffgen, Radey, Rubinstein, Serkin, Stader e Stern. Terranno inoltre concerti solistici Backhaus, Mainardi, Zecchi, Seefried, Schwarzkopf, Fischer-Diskau, Dupré e Nowakowski. Parteciperanno al festival anche numerosi complessi di musica da camera, e saranno tenuti contemporaneamente dei corsi di perfezionamento per pianoforte (Fischer), violino (Schneiderhan), violoncello (Mainardi) e canto (Martienssen-Lohmann e Lohmann).

Perugia, dal 18 settembre al 5 ottobre, Sagra musicale umbra. *Mosé* di Rossini, *Passione secondo San Matteo* di Bach, *Messia* di Händel, *Sogno di Geronzio* di Elgar e *Te Deum* di Berlioz. Saranno inoltre eseguite cantate di Bach, opere scelte di Tomaso da Victoria ed opere polifoniche austriache e spagnole. Alla sagra parteciperanno l'Orchestra Sinfonica della Ra-

dio di Berlino, quella del Teatro alla Scala, quella del Maggio musicale fiorentino e la Piccola orchestra della Sagra musicale umbra; inoltre i cori della Radio di Berlino, il coro Orfeon Donostiarra de San Sebastian, la Our Lady's Choral Society di Dublino, il coro del Teatro alla Scala e il Wiener Kammerchor.

Venezia, dall'11 al 28 settembre, XXI Festival internazionale di musica. Opere inedite di Debussy, Ravel, Schönberg, Prokofiev e Pizzetti; un concerto dedicato ai

giovani compositori, opere di Pachelbel, Hindemith, Bach e Berg e l'esecuzione in prima mondiale di *Threni* per coro e orchestra di Stravinski, diretto dall'autore. Per il Teatro contemporaneo di mario-nette saranno eseguite alla Fenice piccole opere di Debussy, Prokofiev, Ravel e Satie, con la realizzazione scenica di Podrecca. Parteciperanno le orchestre del Teatro La Fenice, del Nordwestdeutscher Rundfunk di Amburgo, e della Radio-televisione italiana. Il coro di Amburgo eseguirà inoltre un concerto con opere di Frescobaldi, Josquin e Gesualdo.

Modulazioni

I dirigenti delle società produttrici di dischi si trovano di fronte a taluni problemi del tutto nuovi; questo accade, in maggior misura, per quelle società che, per svolgere la loro attività da molti anni, hanno già pubblicato tutte le Sinfonie di Beethoven e tutte le opere liriche di forte popolarità.

È chiaro che ad un certo momento non si sa più cosa pubblicare, sempre tenendo presente che i Madrigali del seicentesco Sigismondo d'India non promettono vendite tali da compensare i forti investimenti e le rilevanti spese generali. Diversa è, naturalmente, la situazione nel settore della musica leggera; perché c'è sempre qualche festival di Sanremo o di Napoli pronto a consentire la precisa individuazione di una canzone di successo o di varie canzoni di successo; talché la produzione dei dischi ne trae giusto e periodico giovamento.

Ma qui, in quel campo che nei cataloghi dei dischi viene definito della « musica classica », le cose non sono altrettanto semplici; è ben vero che esistono anche manifestazioni festivalistiche riservate alle prime esecuzioni ed in genere alla diffusione della musica nuova, tuttavia si tratta di cerimonie assai meno importanti, almeno sul piano concreto, delle feste tipo Sanremo, comunque non tali da con-

sentire rosee prospettive ai sagaci direttori degli uffici vendite delle società fonografiche.

Qualche meritorio tentativo è pur stato fatto, da alcune case particolarmente audaci; ma i risultati commerciali di tali operazioni sono stati piuttosto infelici, indipendentemente dalle caratteristiche stilistiche o dalle inclinazioni scolastiche delle musiche così sperimentate.

Si pone allora il problema di inventare qualche cosa di nuovo. Il microscolco ha pochi anni di vita: perché non andare a riprendere i vecchi dischi di maggior successo per riversarli, con la massima attenzione, in microscolchi lucidi ed efficienti? Nascono così le « ricostruzioni tecniche », si organizzano le collane retrospettive (meglio: retroauditive), le raccolte delle famose interpretazioni 1928 del pianista Carol, si articolano le antologie dei famosi cantanti dell'epoca di Gatti-Casazza.

Il discofilo, che già detiene le Sinfonie di Beethoven di Karajan e la Tosca con Di Stefano, acquista, goloso, le « ricostruzioni tecniche », per conoscere direttamente Weingartner e Caruso.

Gli scalmanati, già abbastanza numerosi in questo settore che sa di collezionismo, giungono a mettere contemporaneamente su due diversi giradischi l'Incom-

piuta di Mitropulos (originale) e l'Incompiuta di Leo Blech (ricostruita); orologio alla mano ne controllano i mutui ritardi, le discordanze timbriche, le eterogeneità d'ogni sorta, giungendo a importanti considerazioni sul mutare del gusto interpretativo e del costume direttoriale. Talora si oscurano in volto ed agrottano le ciglia, perché le due esecuzioni si sposano in una fastidiosa omogeneità di toni e di ritmi. In quei momenti, che per fortuna durano poche battute, si rammaricano di aver gettato il loro denaro; ma poi, quando gli scontri si rinnovano e si moltiplicano, si rasserenano e, tutti lieti, annotano su di un loro prezioso libriccino, tutto quello che urti e contrasti possono suggerire a teste sensibili ed attente.

L'inaugurazione, avvenuta recentemente a Milano, della nuova Sala Grande del Conservatorio, ripropone certe considerazioni, in ordine alla attività musicale nei nostri centri urbani, che meritano qualche attenzione.

Non sembra certo il caso di rammaricarsi per la rinascita di una sede così autorevole ed accogliente per le manifestazioni musicali milanesi; ma qualche riserva, sull'opportunità di una così cospicua e probabilmente costosa opera di ricostruzione, può bene essere espressa.

Perché non bisogna dimenticare che quella particolare manifestazione musicale che va sotto il nome di concerto sta attraversando un momento di crisi od almeno di evoluzione; mentre la ricostruzione « com'era e dove era » (tranne naturalmente alcu-

ne modalità costruttive e stilistiche) della Sala Grande sembra porsi in termini almeno involutori.

Insomma, riesce difficile accettare la tesi che l'urbanistica musicale di una città in forte e dinamico sviluppo come Milano, debba riprendere gli stessi schemi e gli stessi moduli che la caratterizzavano nei primi decenni di questo secolo agitato. Si ripropongono, per la Sala del Conservatorio, gli stessi temi che si sono con tanto vigore trattati in materia di ricostruzione delle Ferrovie dello Stato: che, ricostruite per intero e senza discriminazione alcuna, si dimostrano oggi ad un tempo pletoriche ed insufficienti: vale a dire irrazionali.

Non riteniamo che la vita musicale milanese sia stata compresa o compromessa, in questi ultimi dieci anni, dalla mancanza della Sala Grande; chè anzi, almeno nei primi anni del dopoguerra, la trasposizione delle attività concertistiche nei teatri del centro, dotati di più efficienti servizi di bar e di più accoglienti ridotti è stata, a nostro avviso, una delle ragioni della forte affluenza di ascoltatori registrata in quel periodo felice.

È chiaro che una struttura appositamente studiata per le grandi manifestazioni concertistiche, particolarmente per i concerti sinfonici, avrebbe potuto ora inserirsi agevolmente nella tessitura urbana; ma è dubbio che la sala del Conservatorio presenti quegli aspetti di novità e di centralità che oggi si richiedono alle sedi delle manifestazioni destinate ad attirare nuove masse di pubblico; basti pensare

alle sale da concerto create in questi ultimi anni nelle città dell'Europa centrale o a quella di Tel Aviv: edifici che si pongono risolutamente tra i più cospicui ed autorevoli ed arditi (dal punto di vista architettonico) nelle nuove scacchiere urbanistiche.

Un istituto scolastico, sia pure destinato alla musica, incute timore e contemporaneamente si presenta in modo dimesso; il pubblico vuole ambienti più cordiali, meno accademici, più lucidi e funzionali. Perché la musica, se vuol sopravvivere anche nelle sue manifestazioni extrafonografiche, extraradiofoniche ed extratelevisive, deve spostarsi sempre più verso lo spettacolo, deve assumere sempre di più le gaie inflessioni del « divertimento »; ogni commistione con gli aspetti accademici o, per parlar più semplice, scolastici della pratica musicale, non può che allontanare le nuove leve di ascoltatori.

È chiaro che ogni scuola deve avere la sua sala per i concerti, destinata non soltanto alle esercitazioni ed ai saggi, ma anche alle riesumazioni di musiche seicentesche ed agli esperimenti suggestivi dei giovani compositori elettronici; si tratta di vedere se invece, per le Sinfonie di Mozart e per i Concerti di Beethoven, non convengano, oggi, le insegne fluorescenti, i bar con gli sgabelli alti, i luminosi ambulacri col pavimento rosso, tutti quegli elementi, in breve, che contribuiscono a fare del concerto una manifestazione festosa e mondana piuttosto che una cerimonia d'intonazione ac-

cademica a sfondo più o meno culturale.

Panfilo fra gli scogli. Con questo titolo, per noi allarmante, Luigi Pestalozza apre, sul L'Avanti, un articolo vivacemente polemico (e pur garbatissimo, com'è nel suo stile) contro di noi. Ci rimprovera di aver « insinuato », nientepopodimeno, come direbbe Mario Riva, che i giovani compositori che si stringono intorno all'insegna del Centro Thomas Mann, sono degli opportunisti e che scelgono i testi da musicare in vista di precisi vantaggi politico-carrieristici. E qui l'amico Pestalozza ci spiega in cosa consista l'opportunismo musicalpolitico, con l'aiuto di un esempio di clamoroso trasformismo: esempio suggestivo da scrivere ma poco o punto calzante in questo caso. Perché il discorso nostro era più sottile, ancorché messo in termini giocosi, di quanto è apparso al critico dell'Avanti! E più sottile, e più indefinibile e meno intenzionale doveva apparire, quale era ventilata nelle nostre righe, la preoccupazione dei nostri giovani musicisti, di cui conosciamo benissimo l'integrità morale; talché essi stessi, probabilmente, si saranno sorpresi di trovare in Pestalozza un così vigoroso difensore, laddove non esisteva offesa alcuna.

Pestalozza non dovrebbe prendere sempre così sul serio queste nostre notazioni; né prendere tanto sul serio le tenui musiche con le quali i suoi amici intendono sottolineare le tragedie più vere e più attuali.

PANFILO

Edizioni musicali

Presentazioni

Dimitri Sciostakovic. Concerto per pianoforte e orchestra op. 101. Riduzione per due pianoforti dell'Autore. Milano, Ricordi, 1957.

Qualunque sia il giudizio che si voglia formulare dell'imponente mole creativa del fecondo compositore russo, su questo fatto almeno conviene concordemente convenire Sciostakovic è da annoverarsi tra i pochi artisti contemporanei che abbiano pienamente conseguito quei propositi e quelle finalità da cui è animata la loro attività creatrice e dai quali è condizionata la loro necessità espressiva. La multiforme attività del musicista russo — critico e saggista, appassionato divulgatore della cultura musicale nel proprio paese e vivace polemista in più d'una schermaglia artistica, oltre che generoso compositore — si può infatti considerare improntata dalla vivissima esigenza di una sempre più aperta comunicabilità tra artista e società, tra il linguaggio, necessariamente evoluto e rinnovato del compositore contemporaneo che rifiuta d'adagiarsi in un accademico epigonismo, e la comprensione del pubblico nella più vasta accezione del termine; di quel pubblico, cioè, ben diverso dalla ristretta cerchia di « iniziati » di una élite culturale in cui alligna, e, non di rado, inestetizza tanta arte moderna. Problema, come si vede, tutt'altro che formalistico, scaturito com'è da un profondo impegno etico e sociale del compositore, e da Sciostakovic quasi sempre mirabilmente risolto con la creazione di

opere nelle quali l'ideale di una musica di generosa cordialità espressiva e aperta alla più vasta e indiscriminata comprensione s'incarna, con equilibrata sintesi artistica, in un linguaggio sostanzialmente tradizionale ma di un'inesauribile ricchezza d'originali novità armoniche, ritmiche, timbriche e che, al di sopra di un felice eclettismo stilistico rivela sempre la forte impronta di una personalissima invenzione. Tale è il caso del Concerto per pianoforte e orchestra op. 101, composizione recentissima di cui Ricordi ha pubblicato la riduzione per due pianoforti fatta dall'Autore. Il Concerto s'inquadra nei tre tempi tradizionali e in esso lo strumento solista è trattato con sobrio e spesso raffinato virtuosismo; frequenti i brillanti effetti timbrici nelle zone estreme della tastiera e i curiosi passaggi all'unisono d'irruente dinamicità. Il primo tempo, un Allegro in quattro quarti, in forma sonata, presenta, poco prima della conclusione, una vasta ed elaborata cadenza « a tempo » che riassume e sviluppa i temi principali ricorrenti nel pezzo. Segue un Andante in tre quarti, nella fondamentale tonalità di do minore in cui, dopo la bellissima introduzione orchestrale, lo strumento solista fa la sua entrata con una lunghissima cantilena di sognante dolcezza, sostenuta dal mormorio dell'accompagnamento in

terzine e dalle cangianti armonie di un'orchestra sobria e sommessata. Nella ripresa il pianoforte e l'orchestra si alterneranno dialogicamente nella riesposizione del tema fondamentale sottilmente variato. Il tempo conclusivo è, a nostro avviso, il più interessante e ricco di novità per l'irruente vitalità ritmica che lo percorre da capo a fondo culminando negli episodi di genia-

Dimitri Sciostakovic. Concertino op. 94 per 2 pianoforti. Ed. Leeds Music Corporation (G. Ricordi & C. Italia), 1957.

Quello che forse può maggiormente stupire nell'opera di Dimitri Sciostakovic, è la coerenza qualitativa della sua vasta produzione, rivelatrice, non solo di un talento facilmente individuabile, ma anche di una personalità precisa e definita, di una particolare consapevolezza e di precisi valori etici che ben pochi artisti del nostro tempo possono vantare. La chiarezza e la immediatezza dell'espressione, che si è imposta, sono sempre conseguite con termini grammaticalmente impeccabili ed espressivamente validi poiché si innervano sulla solida tradizione di una secolare cultura e su di un chiaro concetto della funzione storica e sociale dell'arte.

Il Concertino in questione tiene validamente fede a queste promesse, anzi le affronta senza sottintesi, con l'austero inciso dell'Adagio iniziale, al quale contrasta un trasparente tessuto armonico che ci richiama alcuni passi di fiati delle Sinfonie e segnatamente della decima. L'alternarsi di questi due elementi conduce ad un Allegretto

Kokai Rezsó. Concerto per violino e orchestra. Partitura. Budapest, E.M.B., 1957.

Il Concerto per violino e orchestra di Kokai Rezsó, edito recentemente dalla casa musicale della E.M.B. di Budapest, è senza dubbio un lavoro

le poliritmia della parte centrale, per la rude schiettezza «scita» dell'idea fondamentale e l'aspro sapore del tessuto armonico: è l'altro volto, e forse più autentico e originale, di Sciostakovic, del russo «barbaro» evocatore di un linguaggio musicale autoctono, contrapposto all'eclettico cultore di forme consacrate dalla tradizione europea.

G. C. B.

nel quale domina un tema bello ed innocente, vorrei dire canzonistico.

Tutto questo secondo tempo è abilmente organato su una dinamica elaborazione del tema fondamentale al quale si contrappone un elemento sincopato che richiama l'austero inizio dell'Adagio. Questo gioioso Allegretto viene ad un certo punto interrotto da una ripresa ancora in Adagio che, su un tremolo cupo e profondo, allinea accordi dalle armonie piene e distese che rammentano la lieta serenità trascorsa.

Ma ben presto l'Allegretto rimette in gioco il suo scanzonato tema, arricchito di nuovi sviluppi fratturati improvvisamente per l'intervento di cinque battute di un movimento lento, confluenti in una rapida coda (sette battute di Allegro) che concludono l'opera.

Benvenuta dunque questa nuova, felicissima fatica di quello che, a buon diritto, possiamo considerare uno dei maggiori musicisti del nostro tempo.

GIN. TIN.

interessante, in quanto si palesa in esso un'autentica figura di artista, dotata di un estro inventivo che riesce a rendere giustificabili e ta-

lora vivi anche quei passi di sovrabbondanza virtuosistica e di eccesso di eloquenza che non si può dire che siano assenti nell'opera in questione.

Morfologicamente il Concerto, della durata di 30', è ascrivibile alla sfera della modalità allargata, se non proprio alla polimodalità; le sue ascendenze sono rintracciabili nella ritmica del folklore balcanico e negli atteggiamenti grammaticali e sintattici di Kodály e — marginalmente — di Bartók.

Strumentalmente e come gusto orchestrabile poi, giova indubbiamente alla composizione quell'ingenuo piglio gagliardo che l'Autore vi ha impresso nel trattamento e dello strumento solista e della massa orchestrale. Dal che, taluni gustosi risultati timbrici: come, ad esempio, a pagine 125-126 della partitura, là ove il violino solista duetta con una figurazione di «ostinato» per soli timpani.

Ma, se riconosciamo tutto questo, ci pare altrettanto necessario ed evidente il rilevare come Kokai Rezsó sia spesso, nell'opera in esame, alquanto ovvio in certe congiunture di «quadratura» del fraseg-

Francesco M. Veracini. Concerto grande da chiesa o della Incoronazione per violino solista, archi, 2 oboi, 2 trombe, timpani, organo o cembalo. Elaborazione a cura di Adelmo Damerini. Padova, Zanibon, 1958.

Il Concerto è palesemente scritto a fini introduttivi ed esortativi, forse a sottolineare l'ingresso solenne dell'imperatore Carlo VI, per la cui incoronazione a Francoforte, nelle assise della cattedrale fu scritto. Una specie di marcia trionfale dunque, che naturalmente non è una marcia, ma vuole avvolgere, come uno sfondo smagliante, coi suoi clangori la fastosa cerimonia.

In questo senso si spiega il carattere alla brava, con cui si afferma, nei suoi tre tempi, a guisa di

gio. Congiunture risolte con un'elementarietà di schema che proviene troppo scopertamente da un insieme di formule appartenenti alla pratica scolastica.

Ed inoltre, le frequenti volatine acrobatiche e scalette ad effetto del solista, nonché talune pienezze discorsive dell'orchestra, già di per sé retoriche, divengono tanto più anacronistiche, quanto più le si confrontano con le altre pagine della composizione ove, avendo l'Autore veramente qualcosa da comunicare, ogni dimensione sonora si viene a calibrare in una dosatura di proporzioni e di forze la cui configurazione di struttura è tanto intelligentemente scaltrita, quanto esteticamente convincente.

Sarà perciò da sperare, a nostro avviso, che tali segni di un innegabile talento, siano rettamente intesi dallo stesso artista che li possiede come disponibilità da svilupparsi e che egli riesca a superare una certa mentalità tradizionalista, che è oramai solo più conformismo, e che tuttavia ancora influenza la sua creazione come pastoia e ostacolo.

ALBERTO CESARE AMBESI

un seguito di grandi cadenze preludanti. I due tempi allegri, cioè il primo e l'ultimo, sono sostanzialmente costituiti da pochi accenti virtuosisticamente cadenzati, ricchi di smaglianti trionfalità vivaldiane, in cui emergono naturalmente gli accordi e i disegni a terzine nei registri alti delle due trombe alternate con la fleibilità congenere dei due oboi, mentre tutti i violini e quello solista fanno grandi arcate, disegni, arpeggi virtuosistici, nell'ambito delle allegre figure cadenzali in uso, raccolto invece il se-

condo tempo, un Largo nei cui brevi accenti sospesi, e nelle cui lente figure continuamente modulanti in accordi e arpeggi cadenzali a quinte e settime spesso minori e diminuite sembra che l'autore abbia voluto esprimere in brevissimo spazio, grandioso di silenzi e arcate, un suo maestoso e patetico spassimo e dolore, subito poi fugato dalla ripresa dell'Allegro finale.

È una musica, inutile dirlo, a grandi scrosci sostanzialmente oratori, nei cui sapienti intrecci degli archi si sente la bravura violinistica del virtuoso compositore aulico, che sa con essi riempire tutta una cat-

Mario Zafred. III Trio per violino, violoncello e pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Il primo Trio di Zafred è del 1942; il secondo è del 1946; questo terzo Trio è del 1955, quindi posteriore alla V Sinfonia (1952) e all'Elegia di Duino (1954), lavori profondamente meditati e sentiti, fra i più significativi del giovane musicista triestino. Nel confronto con i precedenti Trii, nei quali i vari aspetti espressivi, fonici, strutturali sono fusi in organica sintesi emotiva, quest'ultimo Trio ci rivela uno Zafred più sobrio nella stesura armonica, contrappuntistica e strumentale, più conciso e stringato nel linguaggio ritmico-melodico, e tuttavia sempre più aderente e coerente alla propria sensibilità e all'intimo, intenso fervore lirico che anima ogni sua composizione. Una musicalità rigorosa, essenziale domina i quattro movimenti di questo lavoro. Il primo tempo, moderatamente mosso, elaborato quasi esclusivamente col solo primo frammento tematico, mette in particolare evidenza le intense capacità dialettiche del musicista, qui esplicitate attraverso drammatiche ripercussioni dell'elemento tematico tra il pianoforte e i due archi. L'emotiva espressività che ne scaturisce dà forza costruttiva alla

tedrale.

La elaborazione di Adelmo Dame-rini è condotta con grande sobrietà e fedeltà assoluta allo stile dell'epoca, limitandosi alla composizione della parte dell'organo o cembalo sul numerato originale, e al riempimento di qualche parte o cadenza, nel quale lavoro sono state riprese con spontaneità e musicalità via via le figurazioni della partitura colmandone i vuoti. Peccato che la stampa sia risultata non esente da errori, del resto facili a correggere in una partitura così armonicamente semplice e chiara.

GIULIO COGNI

composizione e si traduce in una chiara e diffusa immediatezza escludente qualsiasi intervento culturalistico. Il Lento che segue è una breve pagina soffusa di poetica malinconia. Dal sommo conversare degli strumenti, che sembrano esprimere una tristezza quasi rassegnata, l'idea melodica riceve, alternativamente, luci ed ombre, ora sprofondando nel buio delle sonorità più gravi del violoncello e del piano, ora svettando ardita sul cantino del violino sino a toccare i vertici dei suoni flautati. Nel terzo tempo, Scherzando, su un ritmo marcato ed energico scandito dal pianoforte, il violino e il violoncello scandiscono un tema snello e vivace, quasi un movimento di danza rustica, che a tratti ha la grazia leggera e la spensieratezza d'una serenata. Un breve Sostenu-to prepara il finale (Allegro vivo); i contrasti, le sospensioni, la accentuazione dei tempi deboli, la accelerazione conclusiva, divengono, nella sapiente elaborazione, fonte di energia drammatica e di notevole efficacia espressiva. Qui c'è lo Zafred delle composizioni migliori.

S. P.

Dischi

Elenco dei dischi microscolto pubblicati in Italia nel luglio 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Suite n. 3 in do magg. BWV 1009. - Suite n. 4 in mi bem. magg. BWV 1010. Violonc. Pablo Casals. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. COLH. 17 (Stic. tecnica 1958)

BEETHOVEN (van) Ludwig

Romanza in sol op. 49 - Romanza in fa op. 50 (con Mozart. Concerto n. 5 in la, K. 219). Viol. Helfetz, Orch. Sinf. della RCA Victor e Orch. Sinf. di Londra dir. da M. Sargent. RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 9014

6ª Sinfonia in fa magg. « Pastorale » op. 68. - Ouverture: « La consecrazione della casa ». Orch. « Pro Musica » di Vienna dir. da J. Horenstein. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.410

8ª Sinfonia in fa magg. op. 83 - 9ª Sinfonia in re min op. 125 (« Corale »). Hellet-sgruber, s.; Anday, c.; Maikl, t.; Mayr, b. con il Coro dell'Opera di Stato di Vienna e Orch. Fil. di Vienna dir. da F. Weingartner. Columbia 33 g. 2 dischi da 30 cm. COLC 27/28

Sonata n. 10 in sol magg. op. 96 - Sonata n. 2 in la magg. op. 12. Viol. Plocek, pian. Palenicek. Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm. B30R 0090

BORODIN Alexander

Nelle steppe dell'Asia centrale. L. Stokowski e la sua Orch. Sinfonica. RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 3-1816

BRAHMS Johannes Sebastian

Doppio Concerto in la min. op. 102. Viol. Mischakoff, violonc. Miller e Orch. Sinf. della NBC dir. da A. Toscanini. RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2178

3ª Sinfonia in fa magg. op. 90. - Variazioni su un tema di Paganini op. 560. Orch. Sudwestfunk di Baden-Baden dir. da J. Horenstein. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.620

Variazioni per orchestra su un tema di Joseph Haydn op. 56a (con Schubert. 8ª Sinfonia in si min. (Incompiuta). Orch. della Radio di Berlino dir. da F. Fricsay. D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18458

BRUCKNER Antonio

4ª Sinfonia in mi bem. magg. (« Roman-tica »). Orch. Fil. Boema dir. da F. Kon-witschny. Supraphon 33 g. 2 dischi da 30 cm. B30R 0086/87

CHOPIN Frederic

Ballate (n. 1, 2, 3 e 4). - Improvvisi (n. 1, 2, 3 e 4). Pian. Frugoni. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.490

Notturmi (dal n. 1 al n. 20). Pian. Novaes. Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 9632

Preludi, op. 28 (serie completa). Pian. Rubin-stein. RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 1163

DONIZETTI Gaetano

Linda di Chamounix (opera completa). Stella, s.; Capocchi, b.; Valletti, t.; Modesti, b.; Taddel, br.; Barbieri, c.; De Palma, t.; Corsi, ms. e Coro e Orch. del Teatro San Carlo di Napoli dir. da T. Serafin.

Philips 33 g. 3 dischi da 30 cm. A 60423/25

DVORAK Anton

L'arcobaleno d'oro, op. 109 - Il colombo del bosco, op. 110 - Poemi sinfonici. Orch. Fil. Boema dir. da V. Talich.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0051

Concerto per violino in la min. op. 53 (con Goldmark. Concerto per violino in la min. op. 28). Viol. Gimpel e Orch. Südwestfunk di Baden-Baden dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.290

Leggende, op. 59. Orch. Fil. Boema dir. da K. Sejna.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0021

FRESCOBALDI Girolamo

Composizioni per organo e clavicembalo. Organ, Leonhardt.
Amadeo 33 g. 1 disco da 25 cm. AVRS 0074

GOLDMARK Carlo

Concerto per violino in la min. op. 28 (con Dvorak. Concerto per violino in la min. op. 53). Viol. Gimpel e Orch. Südwestfunk di Baden-Baden dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.290

GRIEG Edward

Peer Gynt Suite n. 2 op. 55. Spøorensberg, s. e Orch. Fil. dell'Aja dir. da W. van Otterloo.
Philips 45 g. 1 disco da 17 cm. 400 038 AE

HAYDN Joseph

Sinfonia n. 104 in re magg. «London» (con Mozart. Sinfonia n. 34 in do magg. K. 338). Orch. Phil. di Londra dir. da R. Kempe.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10184

LEONCAVALLO Ruggero

I Pagliacci: «Decidi il mio destino...» - «Recitar!... Vesti la giubba...» - «Intermezzo. Panerai, br.; Callas, s.; Gobbi, br.; Di Stefano, t. e Orch. del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 174

LISZT Franz

1° Concerto in mi bem. (con Rachmaninov. 2° Concerto in do min. op. 11). Pian. Rubinstein, Orch. Sinf. della RCA Victor dir. da A. Wallenstein e Orch. Sinf. di Chicago dir. da F. Reiner.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2968

Concerto n. 1 in mi bem. magg. (con Rachmaninov. Rapsodia su un tema di Paganini). Pian. Gheorghiu e Orch. Fil. Boema dir. da G. Georgescu.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0088

Trascrizioni di brani operistici per piano-forte (Sestetto dalla «Lucia di Lammermoor» - Miserere dal «Trovatore» - Fantasia della «Norma» - Ouverture dell'«Oberon» - Benedizione e Giuramento dal «Benvenuto Cellini» - Coro dei pellegrini dal «Tannhäuser» - Morte di Isotta dal «Tristano»). Pian. Brendel.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.580

MASSENET Jules

Werther: «Ah, non mi ridestar». (con Verdi. Il Trovatore: «Ah si ben mio»). Corelli, t. e Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Ital. dir. da A. Basile.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. SPO. 1012

MOZART Wolfgang Amadeus

3° Concerto in la, K. 219 (con Beethoven. Romanza in sol op. 40 - Romanza in fa op. 50). Viol. Helfetz, Orch. Sinf. di Londra dir. da M. Sargent e Orch. Sinf. della RCA Victor dir. da W. Steinberg.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 9014

Così fan tutte. (opera completa). Stich-Randall, s.; Malanik, ms.; Kmentt, L.; Berry, br.; Ernster, b.; Sciutti, s. e Orch. Sinf. di Vienna e Coro dell'Opera di Stato. Direttore e clavicembalo R. Moralt.
Philips 33 g. 3 dischi da 30 cm.
A 09417/19L

Sinfonia n. 32 in sol magg. K. 318. - Sinfonia n. 35 in re magg. K. 355 «Hafner». - Sinfonia n. 36 in do magg. K. 425 «Linz». Orch. «Pro Musica» di Vienna dir. da J. Perlea.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.590

Sinfonia n. 34 in do magg. K. 338 (con Haydn. Sinfonia n. 104 in re magg. «London»). Orch. Phil. di Londra dir. da R. Kempe.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10184

PAGANINI Niccolò

1° Concerto in re magg. op. 6. Viol. Kogan e Orch. de la Soc. des Concerts du Conservatoire dir. da C. Bruck - Cantabile in re magg. Viol. Kogan e pian. Mitnik.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm.
QCX 10300

PROKOFIEV Sergei

Giulietta e Romeo (Brani scelti dal balletto). Orch. Sinf. di Boston dir. da C. Münch.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2110

PUCCINI Giacomo

La Bohème (opera completa). Stella, s.; Poggi, t.; Rizzoli, s.; Capocchi, br. Mazzini, br.; Modesti, b.; Melchiorre, b.; Onesti, b.; De Palma, t. e Coro e Orch. del Teatro San Carlo di Napoli dir. da F. Molinari Pradelli.
Philips 33 g. 2 dischi da 30 cm.
A 09444/45

Madama Butterfly: «Bimba dagli occhi pieni di malia...» - «Io l'ho ghermita...». Fertile, t.; Sheridan, s. e acc. orchestrale. Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3071 (Ric. tecnica 1958)

Manon Lescaut: «Solo, perduta, abbandonata...» - Madama Butterfly: «Tu, tu, piccolo Iddio...» - Tosca: «Vissi d'arte...» - Turandot: «Tu che di gel sei cinta...». Stella, s. e la London Symph. Orch. dir. da A. Erede.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TERQ 193

Tosca: «Ah!... finalmente!...» - «O sante ampolle...» (Recondita armonia). Domini, c.; Tomel, br.; Gigli, t. e Orch. del Teatro dell'Opera di Roma dir. da O. De Fabritiis.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3074 (Ric. tecnica 1958)

Tosca: «E lucean le stelle...» - «Il tuo sangue il mio amore voleva...». Gigli, t.; Caniglia, s. e Orch. del Teatro dell'Opera di Roma dir. da O. De Fabritiis.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3074 (Ric. tecnica 1958)

RACHMANINOV Sergei

2° Concerto in do min. op. 18 (con Liszt. 1° Concerto in mi bem.) Pian. Rubinstein, Orch. Sinf. di Chicago dir. da F. Reiner e Orch. Sinf. della RCA Victor dir. da A. Wallenstein.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2968

Rapsodia su un tema di Paganini (con Liszt. 1° Concerto in mi bem. magg.). Pian. Gheorghiu e Orch. Fil. Boema dir. da G. Georgescu.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0088

RAMEAU Jean-Philippe

Pièces de clavecin en concert. Clavicembalo: Leonhardt, violino barocco: Fryden, viola da gamba: Harnoncourt.
Amadeo 33 g. 1 disco da 25 cm. AVRS 0070

RAVEL Maurice

Ma mère l'oye - Valses nobles et sentimentales - Pavane pour une infante défunte. Pian. Robert e Gaby Casadesus.
Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. S 06651 R

RIMSKI-KORSAKOV Nicolai

Capriccio spagnolo, op. 34. Boston Pops Orch. dir. da A. Fiedler.
RCA 33 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1-9027

La grande Pasqua russa, ouverture, op. 36. L. Stokowski e la sua Orch. Sinfonica, N. Moscona, b.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 2-1814

ROSSINI Gioacchino

Il Barbiere di Siviglia (opera completa). Alva, t.; Ollendorff, b.; Callas, s.; Gobbi, br.; Zaccaria, b.; Carlin, t.; Carturan, s. con Orch. e Coro Philharmonia di Londra dir. da A. Galliera.
Columbia 33 g. 3 dischi da 30 cm.
QCX 10297/8/9

Guglielmo Tell: Ouverture. Orch. Sinf. di Vienna dir. da H. Swarowsky.
Supraphon 45 g. 1 disco da 17 cm.
A1TR 0002

Ouvertures: «Il Barbiere di Siviglia» - «Semiramide» - «La gazza ladra» - «Il viaggio a Reims» - «Il signor Brusolino» e Orch. Sinf. di Vienna dir. da F. Molinari Pradelli.
Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. G 05311 R

SCHOENBERG Arnold

Concerto per violino op. 36 - Concerto per pianoforte op. 42. Viol. Marschner, pian. Brendel e Orch. Südwestfunk di Baden-Baden dir. da M. Gielen.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.530

Notte trasfigurata (Verklärte Nacht), op. 4 - Sinfonia da camera in si bem. magg. op. 9. Orch. Südwestfunk di Baden-Baden dir. da J. Horenstein.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.460

SCHUBERT Franz

Concerto in la min. «Arpeggione», rev. Cassadó (con Schumann. Concerto in la min. op. 129). Violonc. Cassadó e Orch. Sinf. di Bamberg dir. da J. Perlea.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.210

3ª Sinfonia in si min. (Incompiuta) (con Brahms. Variazioni per orchestra su un tema di Haydn op. 56a). Orch. della Radio di Berlino dir. da F. Fricsay.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18458

Sinfonie n. 3 e n. 5. Orch. Sinf. di Vienna dir. da H. Scherchen.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0084

Trio n. 1 in si bem. magg. op. 99. Viol. Schneider, violone. Casals, pian. Istomin.
Philips 33 g. 1 disco da 25 cm. A 01645 R

SCHUMANN Robert

Concerto in la min. op. 129 (con Schubert. Concerto in la min. « Arpeggione »). Violonc. Cassadó e Orch. Sinf. di Bamberg dir. da J. Perlea.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.210

SIBELIUS Jean

Valzer triste - Il cigno di Tuonela, op. 22 n. 2. Orch. Sinf. di Praga dir. da V. Smetáček.
Supraphon 45 g. 1 disco da 17 cm.
A17R 0065

SMETANA Bedrich

Moldava (da « Má Vlast »). Orch. Fil. Boema dir. da V. Talí Talich.
Supraphon 45 g. 1 disco da 17 cm.
A17R 0001

STRAVINSKI Igor

L'Oiseau de feu - Le Sacre du printemps. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da I. Stravinski.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 01307 L

SUCHON

Serenata per archi, op. 5. Orch. Fil. Slovacca dir. da L. Rajter. - Metamorfosi - Suite Sinfonica per Grande Orchestra. Orch. Fil. Boema dir. da L. Rajter.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0091

VERDI Giuseppe

Otello (opera completa). Fusati, t.; Granforte, br.; Girardi, t.; Palai, t.; Zambelli, b.; Spada, b.; Carbone, s.; Beltacchi, ms. e Proff. d'Orch. e Coro del Teatro alla Scala dir. da C. Sabajno.
Voce del Padrone 33 g. 3 dischi da 30 cm.
QALP 10284/5/6 (Ric. tecnica 1958)

Don Carlo: « Scena dell'inquisizione: Sono dinanzi al re? » - parti 1-11: Neri b.; Rossi Lemeni, b. e Orch. Sinf. di Roma

della Radiotel. Ital. dir. da F. Previtali.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. EPO. 0345

Don Carlo: « Tu che le vanità » - « O Francia nobili suoi si caro ai miei verd'anni ». Caniglia, s. e Orch. Sinf. di Roma della Radiotel. Ital. dir. da F. Previtali.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. EPO. 0346

Ernani: « Come rugiada al cespite ». Penno, t. - « Ernani, Ernani inuolami ». Curtis Verna, s. - « Infelice e tu credevi ». Vaghi, b. - « Oh! de' verd'anni miei ». Taddel, br. e Orch. Sinf. della Radiotel. Ital. dir. da F. Previtali e A. Basile.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. EPO. 0347

Il Trovatore: « Ah, si ben mio ». (con Massenet. Werther: « Ah, non mi ridestar »). Corelli, t. e Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Ital. dir. da A. Basile.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. SPO. 1012

Otello: « Dio mi potevi scagliar... » - « Esultate... » - « Ora e per sempre addio... ». Del Monaco, t. e Orch. Sinf. di Milano dir. da A. Quadri.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm.
TRQ 3076 (Ric. tecnica 1958)

VIVALDI Antonio

« Il cimento dell'armonia e dell'invenzione op. 8 »: Concerto n. 9 in re min. - Concerto 10 in si bem. magg. « La Cuccia » - Concerto n. 11 in re magg. - Concerto n. 12 in do magg. I Musici, viol. Felix Ayo.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. A 00443 L

AUTORI Diversi

Caccini. Pien d'amoroso affetto - Amarilli - Saracini. Pallidetta qual viola - De te parto - Paradisi. Sonata in la per clavicembalo - Da Gagliano. Valli profonde - A. Scarlatti. Difesa non ha - O, cessate di piagarmi - Bellezza che s'ama - O dolcissima speranza - La speranza mi tradisce - C. P. Berti. Da grave incendio - Michelangelo Rossi. Toccata per clavicembalo - Baldassarre Donato. Dolce mioben - Glaches Wert. Dunque basciar. Controttenore Deller, liuto e viola da gamba Dupre, clavicembalo Malcolm.
Amadeo 33 g. 1 disco da 25 cm. AVRS 6085

Chausson. Poema op. 25 - Ravel. Trigane - Berlioz. Reverie e Capriccio - Saint-Saens. Navaise - Introduzione e Rondó - Capriccioso. Viol. Rosand e Orch. Südwestfunk di Baden-Baden dir. da R. Reinhardt.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.470

Ciaikovski. Capriccio italiano, op. 45 - Weber. Inuito al valzer, op. 65 - Frank. Il cacciatore maledetto - Dvorak. Husitska, Ouverture - op. 67. Orch. Fil. Boema dir. da K. Sejna.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0085

Falla. El amor brujo. Dukas. L'apprenti sorcier. Dvorak. La strega di mezzodi. Orch. Fil. Boema dir. da J. Meylan, O. Danon e V. Talich.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0089

Paganini. Concerto n. 1 in re magg. op. 6 - Wieniawsky. Concerto n. 2 in re min. op. 22 - Glazounov. Concerto in la min. op. 82. Viol. Gimpel e Orch. di Baden-Baden e Orch. « Pro Musica » di Stoccarda dir. da R. Reinhardt e H. von Heichwald.
Vox 33 g. 1 disco da 30 cm. PL 10.450

Prihoda. Serenata - Melodia slava - Hubay. Zephir - Dvorak. Danza slava in re magg. - R. Strauss-Prihoda. Valzer, da: « Il cavaliere della rosa ». Viol. Vasa Prihoda, pian. Orlovetsky.
Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV. 45015

Vivaldi. Concerto per Orch. d'archi in la magg. J. S. Bach. Concerto per violino e orch. n. 2 in mi magg. - Purcell. Pavane e Chaconne - G. B. Pergolesi. Concertino n. 2 in sol magg. Viol. Schneiderhan e Festival Strings Lucerne dir. da R. Baumgartner.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPM 18460

RECITAL di Franco Corelli

Bellini. Norma: « Meco all'altar di Venere » - Puccini. Madama Butterfly: « Addio fiorito asil » - Manon Lescaut: « Tra voi belle » - Boito. Mefistofele: « Dal cam-

pi dai prati » - Verdi. Rigoletto: « Questa o quella » - Simon Boccanegra: « Sento avampar nell'anima » e Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Ital. dir. da A. Basile e U. Cattini.
Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV. 45020

RECITAL di Robert Merrill

Verdi. Otello: « Credo in un Dio crudel » - Trovatore: « Tutto è deserto » - « Il balen del tuo sorriso » - Rossini. Il barbiere di Siviglia: « Largo al factotum » - Giordano. Andrea Chenier: « Nemico della Patria ». Orch. Sinf. del Teatro dell'Opera di Roma dir. da V. Bellezza e F. Calabrese, b.
RCA 33 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1-2086

RECITAL di Marcella Pobbe

Puccini. La rondine: « Ore dolci e liete... » - Manon Lescaut: « In quelle trine morbide » - Gianni Schicchi: « O mio babbino caro » - La Bohème: « Si mi chiamano Mimì » - Turandot: « Tu che di gel sei cinta » - « Signore ascolta » e Orch. Sinf. di Torino della Radiotel. Ital. dir. da U. Cattini.
Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV. 45019

RECITAL di Riccardo Stracciari

Leoncavallo. I Pagliacci: « Prologo » - Verdi. Rigoletto: « Pari siamo... » - « Cortigiani, vil razza dannata... » - « Ah! solo per me l'infamia... Piangi, piangi fanciulla... Compluto pur quanto... Si vendetta ». con Caprar, s.; Baronti, b. - Bizet. Carmen: « Con voi ber... » con Apolloni, Ticozzi e coro. - Rossini. Il barbiere di Siviglia: « Mille grazie... mio Signore... Largo al factotum... » con Borgioli, t.; Bordonali, br. e coro. Orch. Proff. del Teatro alla Scala dir. da L. Molajoli.
Columbia 33 g. 1 disco da 25 cm.
QC 5029 (Ricostr. tecnica, 1958)

Asterischi

Oh come aveva ragione Pascal di scrivere che tutti i guai ci provengono dal non saper restare in casa.

Se invece di andare al festival di Byrönibach fossi rimasto in casa mi sarei riposato, non avrei speso un osso della testa, non avrei incontrato ceffi d'ipocriti e racchie moderniste per la pelle, non avrei ascoltato tante mai brutte novità assolute per le quali (meno male) la Provvidenza già da 1958 anni ha preparato il commiato: « *Modicum, et jam non videbitis me!* » (Fra poco non mi vedrete più).

Soprattutto non avrei perduto alla radio italiana: *Ore sacre che avete il silenzio e le tenebre d'intorno.*

Cos'è? di chi è? di chi è? Vedete un po': tutti conoscono « volare ooooh! » ma quasi nessuno conosce « Ore sacre che avete il silenzio e le tenebre d'intorno ». Come mai? come mai?

Se stavo in casa invece di andar ospite della Contessa Tara Tabara di Ginstreto, non avrei avuto la noia di sentir giorno e notte il girazampilli della fontana del parco stridere con cronometrico *avantindré*:

Fritz frega frutta fresca,
fresca frutta frega Fritz

— Dica un po', giardiniere, non potrebbe dare un po' d'olio a quel girazampilli?

— Ma è la signora contessa che ci piace sentirlo: dice che si sente troppo sola e così gli par di sentire parlare qualcuno in giardino.

Se invece di andare alla conferenza su « I nobili personaggi di Ifigenia in Tauride » me ne fossi restato in casa, non avrei perduto la stima in quella comitiva di antichi cialtroni.

La pelle del cranio tirata a scamorza fin sotto il mento a basletta come i vecchi di Leonardo, il decrepito conferenziere andava contrapponendo i nobili personaggi euripidei di 414 + 1958 = 2372 anni fa, a quelli « incoerenti e spesso immorali, delle odierne operine-novità che si rappresentano unicamente in « prima assoluta mondiale » eccettuata la rituale ripresa radio-diffusa a quell'ora che sono in casa soltanto i gatti acciambellati sulle sedie di cucina.

« L'austerità dell'antico teatro greco... » e intanto andavo dicendomi: austeri senz'altro e spesso opprimenti ma non sempre e non tutti nobili, non tutta gente per bene. Per l'appunto quelli di Ifigenia. Vediamoli un po': Ifigenia

condotta dall'Aulide alla Tauride e divenuta controvoglia sacerdotessa di Artemide (primordiale esempio di Monaca di Monza) deve immolare a quella divinità tutti gli stranieri che capitassero nella regione, trattamento turisticamente senz'altro negativo. Un bel giorno ecco capitare alla reggia Oreste e Pilade con la nobile intenzione di rubare il simulacro della Dea. Ifigenia sta per farli fuori, quando riconosce in Oreste il proprio fratello; l'amor fraterno vince in lei il religioso timore della Dea ed elusa la vigilanza del re, aiuta i due ladri sacrileghi a trafugare dal tempio l'idolo e subito con essi fugge occultando la sacra refurtiva in modo piuttosto inedito e liberale. « Ma dica un po', caro vecchietto, arca di sapienza attica, dove li vede nobili i personaggi di Ifigenia? Pare a me che lei confonda l'austerità dell'arte di Euripide (e di Gluck già che l'occasione della sua conferenza è venuta dal gran mamaluck) con gli eterni valori morali della natura umana.

Se invece di andare a Barzio fossi rimasto a casa, non avrei conosciuto quella strega di friulana che divenuta nostra guardarobiera, un bel giorno portò via dal forziere tutti i gioielli, compreso il brillante Marlow che fu di Lucrezia Vedica, brillante di insolita insolazione. Pensare che mi piaceva tanto sentir cantare quell'accidente di ragazza « *Talor dal mio forzieeere* ».

Se invece di andare all'Isola d'Elba fossi rimasto a casa, non mi sarebbe capitato di finire in mare, la barca capovoltasi nel traghetto dal piroscalo al pontile del Cavo.

Nuotatore di classe come tutti i musicisti che in luogo dei festival preferiscono ritemperarsi le membra immersi nel sole e nel cobalto degli abissi marini fra i Faraglioni e la Grotta Byron di Portovenere, in men che non si dica raggiunti la riva.

Poco dopo, già la valigia all'albergo, e (oh meraviglia!) tanto lo Chopin sconosciuto che *Le più belle pagine dei clavicembalisti* che i Trent'anni di musica di Gavazzeni erano asciutti, secchi come baccalà. Quando si dice la fortuna degli inediti chopiniani, dei classici e di Gianandrea e della loro grande casa editrice in Milano.

Chi scrisse quel verso fatto di nulla, che si continuerebbe a ripetere (come il manzoniano *cammina... cammina...*) quel verso « Casa mia, casa mia... » conosceva certamente il pascaliano: « *Tout malheur provient de ne pas savoir se tenir dans sa chambre* ». Stiamo a casa, e saremo felici.

PIETRO MONTANI

Concorsi

Principali concorsi internazionali d'esecuzione musicale

In Italia

Bolzano

10° Concorso Pianistico Internazionale « F. Busoni ». 25 agosto-8 settembre 1958. Informazioni: Conservatorio Statale di Musica « C. Monteverdi », Piazza Domenicani 1, Bolzano.

Genova

Concorso Internazionale di Violino « N. Paganini ». 5-11 ottobre 1958. Informazioni: Liceo Musicale Paganini, Via Pisa 56, Genova.

Napoli

4° Concorso Pianistico Internazionale « Alfredo Casella » dell'Accademia Musicale Napoletana. 15-23 aprile 1958. Informazioni: Accademia Musicale Napoletana, Largo Giulio Rodinò 29, Napoli.

Vercelli

9° Concorso Internazionale di Musica e di Danza « G. B. Viotti ». 29 settembre-31 ottobre 1958. - Categorie ammesse: Canto, Danza, Pianoforte, Composizione. Informazioni: Società del Quartetto, Casella postale 56, Vercelli.

All'estero

Bruxelles

Concorso Internazionale Regina Elisabetta del Belgio. 1-31 maggio 1959 e 1960. - Categorie ammesse: Violino, Pianoforte. Informazioni: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, II, rue Baron Horta, Bruxelles.

Ginevra

14° Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale, Conservatorio di Ginevra. 20 settembre-4 ottobre 1958. - Categorie ammesse: Canto, Pianoforte,

Clavicembalo, Violino, Trombone, Flauto.

Informazioni: Secrétariat du Concours International d'exécution musicale, Conservatoire de Musique, Genève (Suisse).

Liegi

Concorso Internazionale di Quartetto, Città di Liegi. 6-12 settembre 1958. - Interpretazione d'opere per Quartetto d'archi. Informazioni: Concours International de Quatuor, Ville de Liège, 41, avenue Victor Hugo, Liège.

Monaco di Baviera

7° Concorso Internazionale delle Radio Tedesche Occidentali. 5-16 settembre 1958. - Categorie ammesse: Canto, Pianoforte, Cembalo, Fagotto, Tromba, Violino, Duo Violoncello-Pianoforte. Informazioni: Sekretariat des Int. Musikwettbewerbes 1958, Hauptabteilung Musik des Bayerischen Rundfunks, Rundfunkplatz I, München 2.

Parigi

Concorso Internazionale Marguerite Long-Jacques Thibaud. 15-29 giugno 1959. - Categorie ammesse: Pianoforte e Violino. Informazioni: Concours International M. Long-J. Thibaud, 46, rue Molitor, Paris 16°.

Praga

1° Concorso Internazionale d'Organo, del « Printemps à Prague ». Dal 2 maggio 1958. Informazioni: Festival International de Musique « Printemps à Prague », Dum umělcu, Prague I.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 30 Giugno 1958

PIANOFORTE

129540	AUTORI ITALIANI CONTEMPORANEI	Composizione pianistiche per la « prova di interpretazione » nei Conservatori musicali. Raccolta a cura di P. Montani II° Quaderno	600
129402	FERNANDEZ GIL	Divertimento, op. 32 (sui tasti neri)	500

CANTO E PIANOFORTE

3496	ROSSINI	Gorgheggi e solfeggi per rendere la voce agile e imparare il bel canto	300
------	---------	--	-----

ORGANO

E.R. 2546	DALLA LIBERA	Antologia organistica italiana (Sec. XVI-XVII)	1800
-----------	--------------	--	------

VIOLINO E PIANOFORTE

129380	VIVALDI	Concerto in sol min., per violino, archi e cembalo F. I. n. 16 (Maliplero) Trascrizione di A. Ephrikian	500
--------	---------	---	-----

ARPA

129383	GRAMAGLIA GROSSO	Del Lirato all'Arpa. 9 Pezzi. Elaborazione	300
--------	------------------	--	-----

FAGOTTO E PIANOFORTE

129357	VIVALDI	Concerto in la min., per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 7 (Maliplero) Trascrizione di A. Ephrikian	400
--------	---------	---	-----

CORNO E PIANOFORTE

129792	GLIÈRE	Concerto, op. 91, per corno e orchestra. Riduzione di J. Singer	1200
--------	--------	---	------

PARTITURE IN 8°

129658	ALBINONI-GIAZZOTTO	Adagio in sol min., per archi e organo.	500
129659		Partitura id. Parti staccate:	
		Organo	200
		Violino I	100
		Violino II	50
		Viola	50
		Violoncello	100
	Contrabbasso	50	

129536	BOCCHERINI	IV Sinfonia in fa, per orchestra da camera. Elaborazione e revisione di G. Guerrini	1000
--------	------------	---	------

123047	PORRINO	Sardegna. Poema sinfonico, per orchestra	2000
129253	ROTA	Variazioni sopra un tema gioiello, per orchestra	

128994	TESTI	Cracifissione, per coro d'uomini, archi,ottoni, timpani e 3 pianoforti	1500
--------	-------	--	------

ARMONICA A BOCCA

129708	ANZAGHI	Ispirazione. Valzer lento-rumba, per trio, quartetto o quintetto di armoniche a bocca	400
--------	---------	---	-----

SPARTITI PER CANTO E PIANO

	VERDI	I due Foscari (in brochure)	
--	-------	-----------------------------	--

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA

J. S. BACH Piccolo Magnificat

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paccagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Seedrin di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI TRECATE « Missa Domine Angelorum »

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura L. 1200
Parti del coro ognuna L. 150

Di prossima pubblicazione:

Adriano BANCHIERI: La pazzia senile

Alberto FAVARA: Scritti sulla musica popolare Siciliana

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

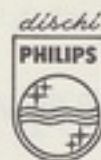
Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 Estero L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministr. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709.388

DISCHI PHILIPS



PUCCINI

LA BOHEME - opera completa in due dischi microsolco

Mimi	-	ANTONIETTA STELLA (sopr.)
Rodolfo	-	GIANNI POGGI (ten.)
Musetta	-	BRUNA RIZZOLI (sopr.)
Marcello	-	RENATO CAPECCHI (bar.)
Schaunard	-	GUIDO MAZZINI (bar.)
Colline	-	GIUSEPPE MODESTI (basso)
Benoit	-	MELCHIORRE LUISE (basso)
Alcindoro	-	GIORGIO ONESTI (basso)
Parpignol	-	PIERO DE PALMA (ten.)

Coro e Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli diretti da FRANCESCO MOLINARI
PRADELLI A 00444-45 L

DONIZETTI

LUCIA DI LAMMERMOOR - opera completa in due dischi microsolco

Enrico Ashton	-	FRANK GUARRERA (bar.)
Lucia	-	LILY PONS (sopr.)
Edgardo	-	RICHARD TUCKER (ten.)
Normanno	-	JAMES McCracken (ten.)
Alisa	-	THELMA VOTIPKA (m. sopr.)
Reimondo	-	NORMAN SCOTT (basso)
Arturo Bucklaw	-	THOMAS HAYWARD (ten.)

Coro e Orchestra della Metropolitan Opera Association diretti da FAUSTO CLEVA
A 01161-62 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano

il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisioni
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 89
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

Istituto Italiano

ANTONIO VIVALDI

Fondatore: *Antonio Fanna*

Direttore artistico: *Gian Francesco Malipiero*

Editore: *G. Ricordi & C.*

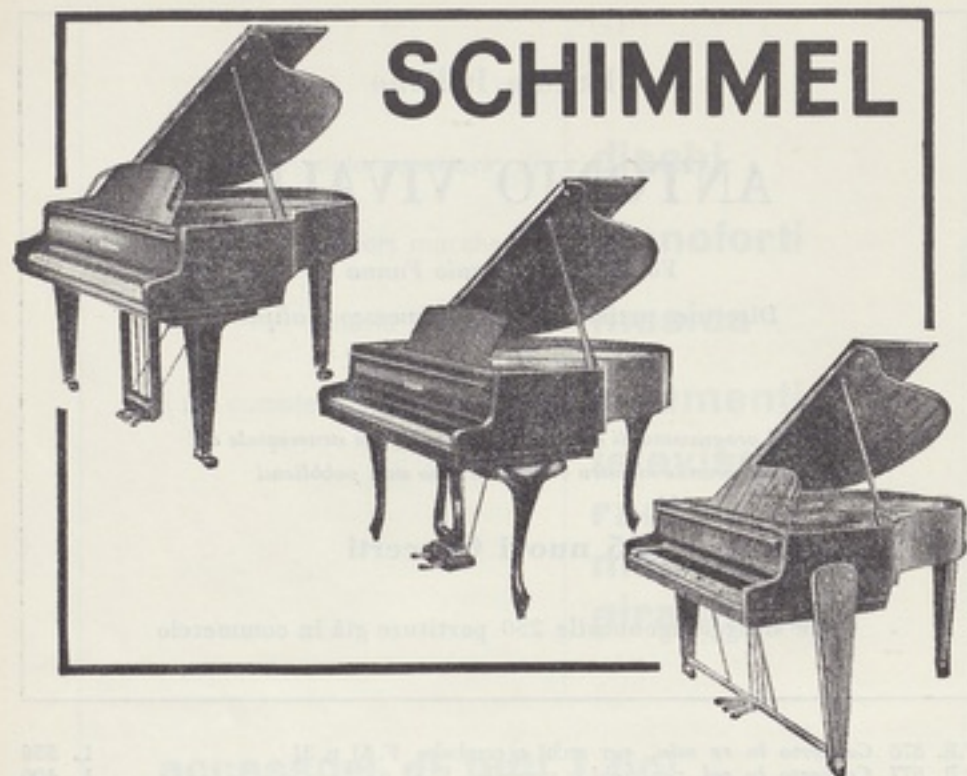
Nel programma di edizione di tutta l'opera strumentale del grande maestro veneziano sono stati pubblicati

25 nuovi Concerti

che si aggiungono alle 250 partiture già in commercio

P.R. 876	<i>Concerto in re min.</i> , per archi e cembalo F. XI n. 31	L. 550
P.R. 877	<i>Concerto in sol</i> , per archi e cembalo F. XI n. 32	L. 400
P.R. 878	<i>Concerto in sol min.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 108	L. 700
P.R. 879	<i>Concerto in mi bem.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 109	L. 750
P.R. 880	<i>Concerto in sol</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 110	L. 750
P.R. 881	<i>Concerto in do</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 111	L. 700
P.R. 882	<i>Concerto in sol min.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 112	L. 750
P.R. 883	<i>Concerto in re min.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 113	L. 750
P.R. 884	<i>Concerto in do</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 114	L. 900
P.R. 885	<i>Concerto in si min.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 115	L. 800
P.R. 886	<i>Concerto in re</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 116	L. 900
P.R. 887	<i>Concerto in si bem.</i> , per violino, archi e cembalo F. I n. 117	L. 850
P.R. 888	<i>Concerto in la min.</i> , per 2 oboi, archi e cembalo F. VII n. 8	L. 350
P.R. 889	<i>Concerto in re min.</i> , per 2 oboi, archi e cembalo F. VII n. 9	L. 600
P.R. 890	<i>Concerto in fa</i> , per oboe, violino, archi e cembalo F. XII n. 35	L. 600
P.R. 891	<i>Concerto in fa</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 20	L. 700
P.R. 892	<i>Concerto in do</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 21	L. 700
P.R. 893	<i>Concerto in fa</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 22	L. 600
P.R. 894	<i>Concerto in sol min.</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 23	L. 700
P.R. 895	<i>Concerto in si bem.</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 24	L. 700
P.R. 896	<i>Concerto in fa</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 25	L. 650
P.R. 897	<i>Concerto in do</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 26	L. 700
P.R. 898	<i>Concerto in mi bem.</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 27	L. 700
P.R. 899	<i>Concerto in do</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 28	L. 700
P.R. 900	<i>Concerto in sol</i> , per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 29	L. 700

Per il noleggio dei materiali d'orchestra per pubbliche esecuzioni, rivolgersi a:
G. Ricordi & C. - Ufficio Teatri e Concerti, via Berchet 2, Milano.



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

G. RICORDI & CO., NEW YORK

presents a cross-section of the recent compositions of

GAIL KUBIK

Works for Symphony Orchestra

- OVERTURE from «A Mirror for the Sky» (min. sc.) in preparation
 SYMPHONY CONCERTANTE, with Viola & Trumpet Soli (min. sc.) . . \$ 4.00
 SYMPHONY NO. 2 in F (min. sc.) in preparation
 SYMPHONY NO. 3 in Eb. (min. sc.) in preparation

Works for Chorus and Orchestra

- FIRST CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$ 1.50
 SECOND CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) \$ 1.50
 AUDUBON'S CREED from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$.30
 MY LORD'S FOREFENDED PLACE from «Second Choral Suite» (piano-vocal score) \$.30

(Orchestral materials for the above available on rental)

Works for Chorus

AMERICAN FOLK-SONG SKETCHES

- Adam In De Garden Pinnin' Leaves (SATB, a cappella) in preparation
 I Ride An Old Paint (SATB, a cappella) in preparation
 John Henry (TTBB with piano). . . \$.30
 Lolly Too-Dum (SATB with piano). . \$.30
 When I was But A Maiden (SATB, a cappella) in preparation
 MONOTONY SONG (TTBB with piano) \$.40

G. RICORDI & CO.
Pasco de la Reforma, 481
Mexico, D. F.

G. RICORDI & CO.
16 West 61st St.
New York 23, N. Y.

G. RICORDI & CO., LTD.
380 Victoria St.
Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**

presenta su dischi microsolo

le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Maffei
direttore VOTTO

2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO

3 dischi
33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN

2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN

3 dischi
33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN

3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO

3 dischi 33QCX 10263/65



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GIULIETTA SIMIONATO
FRIEDRICH GULDA
GIANANDREA GAVAZZENI
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA

 Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 8 - ottobre 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Köhlgrabenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETÀ COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1579
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 154
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1297
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioni, Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Limona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Limona y Boceta: Boña, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonía Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1190
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1285
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 8 - ottobre 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 2°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.367

Sommario:

- 474 La critica di Ravel di Emilia Zanetti
- 484 Rondine o l'evasione della guerra di Claudio Sartori
- 489 Spunti e appunti:
Inediti dei Gabrieli e di Claudio Merulo (S. Dalla Libera)
- 491 L'estate musicale in Italia: Milano, Genova, Arezzo, Assisi, Como,
Ravello, Pavia, Musica applicata
- 504 L'estate musicale all'estero: Salisburgo, Strasburgo, Praga, Pa-
rigi, Wiesbaden, Tokio
- 515 Arabesques di Giulio Confalonieri
- 518 Casa Ricordi festeggia il 150° anniversario di fondazione
- 520 Notizie in breve
- 522 Libri di interesse musicale:
Lecture del Puccini di C. Sartori e di due studi sulla storia
dell'organo di Lunelli
- 527 Dischi:
Elenco dei dischi microscolto pubblicati in Italia nell'agosto
e nel settembre 1958
Presentazione dei dischi 1° e 8° dell'Antologia sonora della
musica italiana e di un récital di Carlo Zecchi
- 533 Asterischi di Pietro Montani
- 535 Concorsi

La critica di Ravel

Affermare che dell'esistenza di un Ravel critico manchi ogni accenno nella letteratura apparsa sull'autore di *Daphnis et Chloé* sarebbe inesatto. Vero è invece, e a conforto degli ignari di questa sua attività, che non si è andato oltre gli accenni: notizie fuggevoli, lacunose, anche rispetto al semplice dato informativo; citazioni riassorbite nel discorso, circa il contenuto. Mentre il sistema di saldare il debito verso le fonti con la nota a piè di pagina, tradisce spesso, attraverso il riferimento bibliografico impreciso o errato, che chi scrive si è servito di elementi di seconda mano, quasi sempre ricorrendo alla breve antologia inclusa nel primo numero speciale dedicato a Ravel nel 1925 dalla *Revue musicale*. Nel riferire idee e gusti del compositore, le confidenze raccolte a viva voce da pochi privilegiati e da questi trasmesse a costituire una sorta di tradizione, hanno continuato a prevalere su quanto egli stesso ne rese pubblico.

Conviene precisare che gli scritti apparsi con la sua firma non ammontano a un numero rilevante; tuttavia neppure sono così pochi come autorizzerebbero a crederlo i cinque titoli cui si limitava, ancora nel 1948, l'elenco compilato da Roland Manuel per la 6ª edizione della sua fortunatissima monografia raveliana. Integrando gli eccetera di quell'elenco si sale a circa una ventina di « pezzi », senza peraltro escludere l'eventualità che altri se ne possano ritrovare approfondendo la ricerca. D'altro canto non si pensi per spiegare l'oblio o la scarsa considerazione, al frutto di una giovanile esperienza. Come la maggior parte dei compositori, Ravel fu chiamato a esercitare la critica quando il suo nome era già divenuto garanzia d'interesse. E il fatto che il maggior numero delle sue collaborazioni coincida col periodo 1910-14, dovrebbe a priori stimolare la curiosità, evocando l'artista più vicino ai 40 che ai 30 anni, forte di più d'un capolavoro, vivamente discusso a quell'epoca, ma pur riconosciuto, contro voglia dalla critica, favorevolmente ormai dal pubblico, alla ribalta del mondo musicale.

Resterebbe quindi l'interrogativo sul valore specifico degli scritti. Interrogativo per rispondere al quale non vi è di meglio che cominciare a ricorrere alle citazioni attingendo alle *Impressions* su Chopin, in quanto costituiscono il punto di partenza obbligato per chiunque voglia esplorare questo terreno. Non soltanto perché rappresentano uno dei primissimi saggi critici del Nostro, ma soprattutto perché forniscono l'indice di come lo scrivere degli altri gli sia stato stimolo a talune autentiche dichiarazioni di fede; le più diffuse, inoltre, e le più esplicite che ci abbia lasciato.

Al momento di scrivere egli forzò infatti l'abito di segretezza che, secondo quanto si può desumere dalle descrizioni di molti, ebbe la sostanza e la impenetrabilità di una corazza, anche se gli guadagnò piuttosto l'immagine dell'erede del dandy intellettuale tracciata da Baudelaire.

Contro la musica senza « arrière-pensée »

L'articolo apparso nel numero commemorativo del centenario chopiniano che pubblicò *Le Courier musical* nel gennaio 1910, porta come epigrafe un pensiero formulato da Chopin medesimo sulla musica senza sottintesi espressivi: « rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière pensée ». Usato per denunciare immediatamente il tedio delle interpretazioni erronee incrostate sulla produzione del poeta dei Notturmi, quel pensiero s'allarga poi subito a investire altre, più scottanti questioni di fondo per il compositore Ravel.

« La musica ai musicisti: autentica interpretazione dell'idea di Chopin, non ai professionisti... Musicisti: creatori o amatori: sensibili al ritmo, alla melodia, all'armonia stessa, all'atmosfera che creano i suoni. Capaci di rabbrivire alla concatenazione di due accordi, come al rapporto di due colori. La materia, ecco ciò che soprattutto importa in tutte le arti, il resto sgorga da essa. Architettura! Inanità delle comparazioni! Vi sono delle regole per far stare in piedi un edificio; nessuna per concatenare delle modulazioni. Sì, una sola: l'ispirazione. Lo so benissimo: non vi sono abbastanza regole nella musica d'oggi. Si parte come che sia, senza necessità; si modula sbrigativamente per sembrare audaci; qua qualche accordo considerato moderno, là una scala detta cinese. Come si fa un cappello, ma con meno arte. Tutto finisce a caso? Ma era poi necessario cominciare? Architetti: si tracciano delle vaste linee, si stabiliscono precedentemente tutte le modulazioni. Meno audace, più elevato: tutto egualmente inutile. Temi rovesciati, canoni retrogradi, modulazioni chiare, scure. Non vi dice niente? A me non di più, del resto. Nonostante tanto lavoro il risultato non vi appare sempre coerente? Vuol dire che non siete del mestiere. Avere qualche cosa da dire, ecco quel che manca in tutto ciò: l'arrière-pensée di Chopin ».

Solo una volta così scaricato il tiro contro la situazione che lo circonda, Ravel si risolve a entrare in tema, ovvero a sottolineare i significati autentici delle *Polacche*, dei *Notturmi*, dei *Valzer* e della *Barcarola*; quanto aveva scelto di trattare dell'opera di uno dei suoi musicisti preferiti. E sono ancora annotazioni sintomatiche.

L'accento ammirativo cade sulla sincerità delle espressioni: « dolore, o eroismo, senza incorrere nell'enfasi », a proposito delle *Polacche*, di cui inoltre sottolinea « la veemenza eroica e la splendida cavalcata centrale » per quella in la bemolle, nonché la novità di un sentimento sino allora sconosciuto alle composizioni derivate dalle danze in genere, e alle *Polacche* in particolare. Sentimento « doloroso e pungente » per l'op. 26 in do minore, « tragico sino al sublime » nella *Polacca-Fantasia*, tanto « che si è potuto scoprirvi una intera epopea ».

Lungi dallo scandalizzarlo i commenti contenutistici trovano una giustificazione ai suoi occhi. Se tali commenti sono stati dedicati

soprattutto agli *Improvisi* e ai *Notturmi*, ebbene niente di male: « è proprio della musica evocare dei sentimenti, dei paesaggi, degli esseri », sempre però che il linguaggio sia al caso. « Chopin non si appagò di rivoluzionare la tecnica pianistica. I passi di bravura sono ispirati; attraverso quelle successioni brillanti di note, affiorano degli accordi, delle profonde armonie. Ancora l'*arrière-pensée* che sovente si traduce in un intenso poema di disperazione ».

Da tutto questo ve n'è abbastanza, crediamo, per arguire che il suo amore per la musica chopiniana non si arrestò agli aspetti formali.

Al contrario. Quegli aspetti sono taciuti o sfiorati quali manifestazioni subordinate, se non secondarie, di una originalità di natura più profonda; la stessa che avvertono e di cui si commuovono da un secolo generazioni di dilettanti, per spontanea intuizione. Ma di cui i colti diffidavano come di una sorta d'originalità troppo facile, già prima del 1910.

Anche tradotto, lo stile delle *Impressions* ricorderà lo stile delle lettere, del quale ritroviamo l'intonazione conservativa, più parlata che scritta, il calcolo di aver a che fare con lettori intelligenti e avvertiti, e, soprattutto l'impazienza, la frettevolezza mirante a serbare vive le immagini sulla carta, scartando gli elaborati periodi che potrebbero raffreddarle. Tratti questi d'immediato rilievo e nondimeno da sottolineare poiché s'attenueranno o scompariranno affatto due anni dopo, quando all'inizio della stagione 1912, e precisamente nel febbraio, Ravel assunse la rubrica dei *Concerts Lamoureux* nella *Revue Musicale de la SIM* (*Société Internationale de Musique*): il bel mensile fondato e diretto da Jules Écorcheville che doveva terminare con la morte del suo direttore durante la guerra '14-18.

V'influisca l'alto livello della rivista o lo scrupolo provato assumendo il compito di giudicare e riferire, certo si è che allora la forma si placa, la frase si distende in formulazioni pacate, forse anche per garantirsi che nulla vada perduto o frainteso del suo contenuto, come d'altronde esige la pretesa che anche la critica vada ai musicisti, avanzata a guisa d'introduzione sin dal primo articolo.

È facile presumere che tra le richieste dei dirigenti la SIM vi fosse quella di dare alle novità il diritto di precedenza rispetto ai lavori già noti, nella rubrica dedicata a una delle istituzioni più in auge.

E Ravel di regola vi aderì. Dal che, più intenzionale risulta l'accezione concessasi nel secondo articolo (marzo), dove, nel prendere ad argomento principale la 2ª *Sinfonia* di Brahms e la *Sinfonia* di Franck, le utilizza non diversamente dalla citazione di Chopin, anche se l'avvio si fonda questa volta non sul consenso, bensì sulla opposizione, e prima che verso l'opera dei due maestri, verso la definizione data dal Bouffon del genio quale « *longue patience, ou volonté* ».

Sensibilità, volontà, mestiere

« Il principio del genio, vale a dire dell'invenzione creativa non può essere costituito che dall'istinto, ovvero dalla sensibilità. Quel che nello spirito del

naturalista non era forse che una *boutade*, ha generato un errore più funesto, relativamente moderno, che pretende far dirigere l'istinto artistico dalla volontà ». Invece, « questa non dev'essere che la servente attenta di quella: una servente robusta, sagace, che deve obbedire intelligentemente agli ordini del suo sovrano, piegarsi ai suoi minimi capricci, favorire il suo cammino, mai tentare di sviarlo; aiutarlo ad adornarsi magnificamente, ma non scegliere tra le proprie spoglie alcun abito, fosse pure sontuoso. Talvolta, tuttavia, il padrone è così debole che la serva è costretto a sostenerlo, ed anche a guidarlo. I prodotti di questa zoppicante associazione sono abbastanza meschini, per lo meno nel campo musicale... Ciò che si è tentati di stimare particolarmente in queste opere sgraziate è ciò che si chiama mestiere. Ora in arte, il mestiere, per lo meno nel senso assoluto della parola, non può esistere. Nelle proporzioni armoniose di un lavoro, nell'eleganza della condotta, la parte dell'ispirazione è pressoché illimitata »; per converso « la *volonté de développer* ne peut être que sterile ».

Dopo siffatta dichiarazione di principio, diminuisce naturalmente l'interesse di verificare in quale modo Ravel colleghi la definizione di Bouffon al sinfonismo sia di Brahms che di Franck. E diciamo naturalmente, giacché l'offensiva contro la volontà messa in minoranza di fronte all'istinto, suona poco meno che sorprendente dalla penna di colui che si è a lungo descritto fra i maggiori campioni della creazione come artigiano; e non nel senso del solo prestigio di una perfezione assoluta di fattura, ma con tutte le implicazioni e limitazioni estetiche che il termine sottintende nel vocabolario moderno.

La citazione torna invece a imporsi dal punto in cui, nel corso dello stesso articolo, il discorso giunge a trattare di Wagner. Le prese di posizione sul proprio concetto di musica sono finite; tuttavia Wagner è la gran pietra di paragone per i compositori d'ogni paese, in Francia particolarmente dove nel 1909 s'era invocato un ritorno all'influsso wagneriano in funzione di contravveleno all'ascendente di Debussy. Vero è che a quell'epoca Ravel già aveva esaltato soprattutto il « *musicien magnifique* » in polemica con i glossatori filosofici o misticheggianti, ma l'ironia gli era anche servita per eludere la questione del rapporto con i « *musiciens d'aujourd'hui* » avanzata da una inchiesta della *Grande Revue*. Mentre alla distanza di tre anni, egli integra la risposta senza più reticenze verso un problema che delucida con serenità e penetrazione singolari.

« La spontaneità formidabile di quegli in cui si sintetizza tutta la sensibilità del secolo XIX dovette inquietare gli stessi che per primi ne avevano subito il fascino potente. Oggi ancora, quando risuona il *Venusberg*, uno dei saggi più rappresentativi dell'arte wagneriana, si comprende come dopo tanta esplosione di gioia e di sofferenza appassionate, dopo questo dilagare urlante di vita pagana, si fosse dovuto provare il bisogno di un ritiro tranquillo, anche austero. Dal chiosso franckista uscì dapprima una processione grave di artisti, ferventi della volontà e la cui fede non ha cessato d'affermarsi. Poi una compagnia meno ordinata di giovani dall'anima tutta nuova che lasciarono cantare liberamente il loro istinto e dei quali la sensibilità era volta a percepire, profondamente e con meno enfasi dei precedenti, sino alle minime manifestazioni dell'esterno ».

Il nome di D'Indy come capo del primo gruppo è fatto poco più avanti. Quanto alla generazione successiva, i caratteri ad essa attribuiti dimostrano Ravel assai vicino alla seconda leva della reazione wagneriana, solidarietà, questa, di cui meglio si apprezzerà il senso se ci si volga a considerare il tempo in cui fu espressa.

A fianco di Debussy

I panorami del Novecento tendono a idealizzare la Parigi degli anni che precedettero la prima guerra mondiale, sino a dare l'impressione che alla ricchezza dei fermenti rispondesse uno sforzo rinnovatore concorde e illuminato, quale si conveniva alla nuova capitale della musica. Il sospetto di una realtà diversa sorge dalla conoscenza delle vicende dei singoli protagonisti. Ma è soprattutto dalla lettura della stampa contemporanea che la prospettiva viene restituita a limiti più veridici. Entro la ristretta cornice della vita d'ogni giorno s'attenua anche il risalto delle prime leggendarie del *Pelléas* e del *Sacre*, sostituendosi, al centro del quadro, il contrasto fra Debussy e i «franckisti»: una polemica quasi oziosa vista oggi, quanto allora divampante sui due fronti, e tenace nel dividere l'ambiente ad ogni «prima» dei rispettivi esponenti o seguaci. La stessa, inoltre, che, subdola nel contrastare il cammino debussiano, non lesinò i colpi verso Ravel, pretendendolo semplice epigono del maestro dell'Impressionismo.

Ora, rievocando questo stato di fatto, l'ipotesi del caso personale alla origine dell'attività critica di Ravel appare ben fondata. Mentre imprevedibile risulta, specie sapendo che poteva usare da padrone il sarcasmo e la battuta mordace, l'atteggiamento di obiettività distaccata, gentile, scelto al momento di entrare in campo come il migliore per dirimere il vero dal falso. Atteggiamento tante volte testimoniato da farne un segno di distinzione, meno seducente, ma essenziale alla definizione che si diede dell'*écrivain*, ricordandone invece solo le virtù più brillanti: «*oeil clair, dent dure, plume aigue*».

Si sa quanto vivo e fedele ebbe il sentimento dell'amicizia verso coloro cui la concesse. Rispetto ai quali subentra uno scrupoloso riserbo quando si tratti di recensire loro lavori; tipico l'esempio del *Salmo XLVI* di Florent Schmitt, che gratificò di una sola parola di lode, e da salutare come eccezionale il frammento relativamente esteso ed unicamente ammirativo che dedicò alla trascrizione per orchestra d'*Islamey* di Balakirev, compiuta da Alfredo Casella. Per converso ogni partitura dei «franckisti», che gli avvenne di ascoltare tra il gennaio e il marzo del '12, ottenne spazio e attenzione nei suoi resoconti. Dove, se non omise le obiezioni, neppure tacque delle qualità positive, illustrandole anzi con cura senza lasciarsi influenzare da nessuna considerazione estranea al risultato musicale.

Fratanto la polemica non accennava a diminuire, così accrescendo la fatica di restarne al di fuori essendone contemporaneamente bersaglio; sinché a porre termine a quella prova di pazienza e di moralità intervenne, come l'ultima goccia che fa traboccare il vaso, l'epi-

sodio culmine di tutto il vacuo dibattito gonfiato artificiosamente dai critici professionisti. Ci riferiamo al caso Fanelli, appunto del 1912.

Cinquantaduenne, costretto a stentare oscuramente la vita dai continui dinieghi con cui erano stati respinti i suoi lavori, questo compositore si trovò improvvisamente portato alla ribalta da una campagna pubblicitaria tanto clamorosa quanto effimera e viziata in partenza.

Poiché mirò ad esaltarlo quale antesignano, meglio ancora, l'autentico primogenitore dell'Impressionismo da contrapporre a Debussy. Spettatore di così grosso e malintenzionato equivoco, Ravel individua nel Fanelli la vittima. E lo tratta di conseguenza, rendendogli tutta la giustizia possibile e spiegando altresì come si fosse voluta travisare una genealogia che invece d'iniziare il linguaggio impressionista, consumava l'eredità di Berlioz. Ma non risparmiò frecciate verso gli scopritori e la loro tattica.

«E' nell'uso che Debussy subisca annualmente un attacco del genere. Sapevamo di già che la scoperta del suo sistema armonico era stata fatta interamente da Erik Satie, quella del suo teatro da Mussorgski, e quella della sua orchestra da Rimski-Korsakov; oggi abbiamo appreso anche donde viene il suo Impressionismo. Non gli resta più quindi che d'essere, nonostante tanta povertà d'invenzione, il più notevole, il più profondamente musicale dei compositori d'oggi».

Quasi senza soluzione di continuità nel contenuto, la controffensiva la riprenderà poi nel febbraio 1913. Quando cioè il compito di riferire dei programmi eseguiti ai Concerts Colonne e ai Concerts Lamoureux sulla *Revue SIM* era stato ridistribuito tra Debussy e D'Indy, col fine precipuo di fare udire le voci dei due caposcuola sulla situazione contemporanea. E in quel giuoco delle parti egli s'inserì dal di fuori a fianco del primo, e più esplicitamente di quanto avesse mai fatto, con un articolo pubblicato da *Les Cahiers d'aujourd'hui*.

Ivi il titolo *L'Art et les hommes* s'applica all'invidia e alla gelosia, ragioni dell'ottusaggine dei contemporanei verso i grandi. Mentre il sottotitolo «*A propos des Images* di Claude Debussy» indica l'occasione che indusse Ravel a mescolarsi alla polemica per smascherarne le manovre. La struttura dell'articolo poco si presta al riassunto, fondata com'è su un largo ricorso alle citazioni tratte da articoli di Pierre Lalo, Gaston Carraud e Camille Mauclair, individuati come i maggiori responsabili della situazione in quanto critici tra i più autorevoli. Nondimeno qualche saggio può suonare egualmente indicativo.

«A queste due personalità [Lalo e Carraud] andiamo debitori degli ultimi perfezionamenti della critica musicale. Dall'apparizione del *Pelléas et Mélisande*, essi si misero alla testa dei partigiani di Debussy e da quel momento ne decisero la perdita. L'opera era inquietante, la dichiararono sublime ma eccezionale. La parola *impasse* fu pronunciata, poi attesero. Quindi un grande numero di giovani s'affrettò a verificare le affermazioni dei critici e scoprì in fondo all'*impasse* una porta spalancata su di una campagna splendida, tutta nuova... Era tempo di opporre loro dei mezzi se non più nobili, almeno più

abili... Si cercò di seminare la discordia tra quei giovani artisti... di lanciaarli contro un maestro adorato... occorreva abbattere il fattore di tanto disordine. In quel momento apparvero le *Images* ».

Ed ecco il processo ai critici surricordati farsi incalzante nella forma di proposta e risposta diretta. La pretesa che il contenuto delle *Images*, inteso come nient'altro che sensazioni pittoresche, descrizioni o suggestioni di paesaggi, possa un giorno dimostrarsi stucchevole, è controbattuto con un « chi » perentorio e la precisazione che se ciò anche avverrà sarà solo per « les moroses impuissantes », vale a dire per coloro che non hanno mai provato « la passione ardente ispirata da quei paesaggi, da quel pittoresco; che nell'opera non sanno scoprire l'espressione musicale di quella passione ». Né meno ardentemente è respinta l'insinuazione che i musicisti avessero abbandonato Debussy, cui sarebbero rimasti fedeli soltanto pittori e letterati.

« Avete dunque capito, voi che sciocamente vi abbandonate al fascino straordinario, alla freschezza squisita di *Rondes de printemps*, voi che vi sentite prendere sino alle lacrime da questa ruscillante *Iberia*, da questi *Parfums de la nuit* così profondamente commoventi, da questa magnifica armonistica così nuova, così delicata, da tutta questa intensa musicalità: voi non siete che letterati o pittori... ».

Per rendere appieno il valore di tanto infiammata arringa è opportuno ricordare che gli scritti presi a bersaglio erano usciti subito dopo la prima delle *Images*, cioè nel 1910. Dal che più meditato risulta l'attacco di Ravel alla distanza di tre anni, ed anche più verosimile la stanchezza del tentativo di tenersi fuori dalla mischia compiuto sulla rivista di Écorcheville. Quanto infine alla validità del suo tipo di polemica, e particolarmente alla scelta degli argomenti, è forse sminuita col tempo. Mentre immutabile è l'interesse di sapere Ravel schierato tanto apertamente dalla parte del compositore poi individuato come il suo vero antagonista. La lealtà generosa si può quindi aggiungere per compiere il ritratto morale della critica raveliana; violenta contro i professionisti dell'arte del giudicare, ma unicamente contro quelli, ché verso i compositori si mostrò sempre scrupolosa e vigile, tanto che di autentiche stroncature, spietate e in tutto negative Ravel non ne firmò mai, sempre anzi badando di cogliere anche il minimo di buono per cui il discorso potesse includere un apprezzamento, si trattasse di un « verista » di modestissimo rango o del D'Indy di *Fervaal*. Vale a dire, degli antipodi del proprio gusto. E siamo così giunti al secondo gruppo dei suoi articoli.

Dal wagnerismo a Stravinski

Conclusa la collaborazione con la *Revue SIM*, la iniziò dal gennaio 1913 con *Comoedia illustrée*, regolarmente dapprima, saltuariamente nel '14, ma integrando il lavoro precedente, poiché, d'accordo con il contenuto di questo quindicinale, si occupò allora solo di spettacoli musicali.

Un Ravel che scrive di teatro è una promessa ghiotta. Non facile però da soddisfare, se non dedicandovi un certo spazio. Dalle dichiarazioni

d'ordine generale, egli ormai rifuggiva e di quelle che sfiorano una precettistica ne concesse soltanto quando si lasciò attrarre dal lato esecutivo. Al cui proposito volle insistere più volte sul concetto di stile, raccomandandolo come massimo fattore della riuscita della messa in scena particolarmente, ma anche della recitazione e del canto; stile il quale, secondo le sue parole, deve sottrarsi alla pseudo realtà messa in voga dal verismo per guidarsi unicamente sull'interpretazione, e attingere l'unità di gusto da mutare di caso in caso, nella fattispecie teatrale, obbedendo al carattere dell'azione e della musica. Nel 1913-14 non era certo all'Opéra e neppure all'Opéra-Comique che la via aperta in tale direzione dalle *tournées* di Diaghilev stava trovando seguaci, bensì al piccolo Théâtre des Arts apertosi in quegli anni: la sede di spettacoli raffinatissimi cui andranno di conseguenza tutti gli elogi di Ravel, salvo un solo biasimo. Quello cioè che dato il numero esiguo di repliche per ogni spettacolo, da sommare con la scarsa capacità della sala, quegli sforzi restassero « senza echi nell'opinione pubblica » e quindi senza « effetto riformatore ». Come più o meno avvenne.

Ma a parte la questione esecutiva, altri spiragli si aprono in queste pagine, quasi tutte completamente dimenticate, a chi voglia conoscere il mondo personale del loro autore.

Il trionfo del wagnerismo in *Fervaal* spinge Ravel a considerare il problema dell'originalità e dell'assimilazione nell'arte, la cui soluzione egli intravede in una posizione equidistante tanto dall'originalità assoluta, quanto dalla rinuncia alla propria personalità. « Non è da attendersi che i lavori di un artista siano delle creazioni totalmente personali, esenti da ogni analogia con quelle dei suoi predecessori. Queste analogie sono anzi inevitabili; senza di che si avrebbe una eccezione mostruosa ». D'altra parte è pure innegabile « l'imbarazzo, quando le analogie s'incontrano numerosissime, tutte provenienti dalla stessa fonte, tutte riunite nello stesso lavoro » (vedi il caso dell'opera di D'Indy). Mentre l'esempio ammonitore è offerto da Wagner stesso: « il gigante » che « riunendo i materiali più diversi si costruì un palazzo splendido e originale di dimensioni proporzionate alla sua statura ».

Così l'incontro con un altro wagneriano, venuto però a contatto con l'indirizzo verista, l'Érlanger della granguignolesca *Sorcière*, gli è ancora occasione per constatare l'influsso esercitato da Wagner. Ma in senso ancor più negativo agendo sul decadimento del canto. Lungi infatti dall'essere una prerogativa di Érlanger, la scabrosità della scrittura vocale gli appare di tutta la « nostra epoca », che all'autore della *Tetralogia* deve la « sorta di disprezzo ostentato da quasi tutti i compositori moderni per il più espressivo degli strumenti sonori ».

Ed è disprezzo che Ravel può tranquillamente condannare per avervi reagito sin dalla giovanile *Shéhérazade* col dedicare alla voce una serie di omaggi che rivendicano la sincerità delle espansioni melodiche concesse alla Principessa (nell'*Enfant e le sortilèges*), e dell'aper-

to lirismo della *Chanson romantique* di Don Chisciotte a Dulcinea, non meno della schiettezza dell'amore senza rispetti umani per Gounod.

Ma gli incontri favoriti dalla collaborazione con *Comoedia* non furono soltanto negativi. Del che vi è da rallegrarsi, allargandosi gli spiragli di cui si è detto.

Ripetutamente fu scritto del culto che lo legò a Mozart, senza peraltro diffondersi sui motivi di codesta devozione ch'egli invece lumeggiò, almeno in parte, quando riferì sulla rappresentazione del 3° atto dell'*Idomeneo*. Come riguardo a Chopin, la sua ammirazione non si appaga della perfezione formale in sé e per sé, ma s'accende di fronte alla perfetta aderenza di quella al sentimento. « Frammento splendido » gli apparve quell'atto culminante dell'opera in cui Mozart più tentò la tragedia, « di un'altezza di cui non conosco equivalente nella nostra arte e nel quale il tragico è ottenuto mediante la sola espressione musicale, senza ricorrere ad alcuno di quei trucchi apportati al teatro lirico da Gluck e di cui i suoi successori ci hanno molto spesso dimostrato la vanità ».

Ed è motivo questo dell'efficacia espressiva che ritorna quasi ogni volta prevalga nel suo giudizio l'ammirazione; tra le righe a proposito del prologo al *Thésée* di Lulli (compositore che s'accorge di preferire a Rameau) come dell'*Education manquée* di Chabrier; esplicitamente invece nel caso di Falla (*La vida breve*). E del pari per l'incontro con il *Rossignol* di Stravinski.

Passato sotto silenzio il battesimo tumultuoso del *Sacre*, Ravel amò poi dedicare al *Rossignol* un intero articolo tutto in difesa dei suoi valori ben misurando il virtuosismo tecnico e le raffinatezze singolari della partitura, ma apprezzandoli soprattutto per la verità derivatane alla favola scenica.

Quindi anche la collaborazione con *Comoedia* ebbe termine e, sostanzialmente, la stessa attività critica.

Ragioni della fine e dell'inizio di un'esperienza

Le biografie e ancor più la corrispondenza testimoniano sino a qual punto lo scoppio della prima guerra mondiale fu per Ravel evento profondamente conturbante; tale da rendergli assurdo il genere di vita condotto sin lì e impossibile al primo momento il comporre.

Com'è noto, volle arruolarsi a tutti i costi. Poi, concluso rapidamente il volontariato e non per sua voglia, il consiglio dei medici di trasferirsi fuori Parigi nella quiete di Monfort-l'Amaury cambiò molte delle sue antiche abitudini, ivi inclusa quella di frequentare assiduamente concerti e spettacoli; sì che le circostanze intervennero a chiudere per sempre il capitolo del resocontista e ad allontanarlo dalle fatiche letterarie. Solo due volte riprese la penna più tardi. Per rendere l'estremo omaggio nel 1926 al dedicatario del Trio, André Gedalge, suo insegnante al Conservatorio (« voi forse non sapete tutto ciò che è stato per me... con lui si comprendeva immediatamente che

il mestiere è altra cosa che un'astrazione scolastica »). Per dare atto dei meriti della nuova generazione nel 1927, in particolare di quei compositori lanciati qualche anno prima sotto l'etichetta dei Sei, più d'uno dei quali gli era stato tutt'altro che ossequiente. Mentre, oltre alla ben nota autobiografia, anche l'articolo sulle *Mémoires de Gabriel Fauré* nacque dalla collaborazione di Roland Manuel, piegatosi alla fatica di sostituirsi a lui nello stenderne le idee.

D'altra parte non è neppure troppo infondato presumere che dietro questa regola del silenzio agisse nella maturità il disagio di manifestarsi altrimenti che coi suoni e, assieme, l'indifferenza verso i giudizi erronei che ancora sussistevano sulla sua arte. Laddove le date appoggiano l'ipotesi che a prendere la penna l'avesse spinto a suo tempo l'impulso di reagire agli equivoci altrui. Conviene infatti ricordare che risale all'indomani della prima dell'*Heure espagnole*, avvenuta l'11 maggio 1911, la formula « Debussy toute sensibilité - Ravel toute insensibilité » lanciata da Pierre Lalo sulle colonne del *Temps*; formula destinata a divenire parola d'ordine, suggestionando persino i più intemerati raveliani, e di cui solo il tempo ha fatto, ma lentamente, giustizia.

Critica di compositore ha definito la critica di Ravel il Machabey: uno dei pochissimi che ne hanno dato conto. Né si vede, ci permettiamo di osservare, che altro potesse essere quando a stillarla fu un autentico creatore. Nell'apporto che può offrire alla migliore intelligenza di quell'altra attività, sta appunto l'interesse della sua lettura, tanto più che speriamo di avere dimostrato a sufficienza come l'immagine da essa specchiata abbia ben poco in comune con quella del « più perfetto degli orologiai svizzeri » inventata per l'artista Ravel da Stravinski. Ed anche con l'altra del maestro di artigiani, con cui si è voluto a lungo sciogliere il segreto del suo fascino. Dopo il *Ravel aux miroirs de ses lettres* offerto di recente da René Chalupt è forse giunta l'ora per ricostruire un « Ravel aux miroirs de ses critiques ». Non foss'altro perché è stato lui a lasciarcela.

EMILIA ZANETTI

Rondine o l'evasione dalla guerra

Provarsi ancora una volta a una rivalutazione di *Rondine* sarebbe ingenuo, dopo tutti gli inutili tentativi dello stesso Puccini. Tre volte l'aveva fatta e rifatta: prima per Montecarlo, poi per il Volksoper di Vienna e infine per l'Opera sempre di Vienna. E tutte e tre le volte non era rimasto che dell'amaro in bocca all'autore che non si voleva rassegnare.

L'opera è quello che è, la meno felice delle partiture della maturità del musicista. Si possono trovare tutte le attenuanti possibili e più vere, ma il fatto che rimane è il risultato finale. E se per una volta Puccini fa cilecca, dovremo per questo cospargerci il capo di cenere o prendercela con lui? Di sbagliare può succedere a tutti ed era già accaduto ad altri prima di lui. Ma quello che lascia perplessi e quasi attoniti, è l'attaccamento dell'autore alla sua opera, quell'incaponirsi a difenderla, a ritoccarla, a cercare di imporla su tutti i teatri e a tutti gli impresari. Perché è quasi difficilmente credibile che, a lavoro terminato, Puccini non finisse per rendersi conto del risultato equivoco al quale era giunto, lui che aveva sempre dimostrato un senso così vivo del teatro, una sensibilità così acuta, quasi spasmodica, e dolorosa, per le esigenze e le leggi della scena, del melodramma, dei personaggi e del pubblico. Riesce davvero impensabile che egli potesse veramente credere alla vitalità di due manichini come Magda e Ruggero, o illudersi della credibilità o della forza di suggestione sul pubblico, e di commozione, di una vicenda senza risonanze umane, letterarie, poetiche, drammatiche e perfino musicali. Più che la mancata realizzazione dell'opera, un così improvviso obnubilamento potrebbe stupire in un artista dal senso critico sempre così vigile e vibratile, se l'attaccamento di Puccini alla sua *Rondine*, se il suo affetto veramente cieco, non trovassero spiegazione e giustificazione in campi lontanissimi dalla sua sfera di azione teatrale, sì da turbargli il retto giudizio, anzi non derivassero proprio da turbamenti psicologici, che non potevano che ingenerare uno stato d'animo inquieto ed errori di valutazione anche madornali.

Perché c'erano ragioni spiritualmente sottili e del tutto extra-musicali che legavano sentimentalmente Puccini alla *Rondine* e gli facevano perfino dimenticare la crudele sentenza che in un momento di scoramento egli stesso aveva pronunciato. « *La Rondine* è una so-

lenne porcheria », lo sentiamo infatti scrivere all'Adami il 19 novembre del 1914. E una condanna così totale non l'aveva mai espressa per nessuna delle sue opere precedenti, e non la vergherà più per nessun'altra, neanche nelle crisi di maggiore abbattimento quando gli parrà di non riuscire a condurre in porto la affaticata *Turandot*.

Ma i legami sottili o nascosti, fra Puccini e la *Rondine* non sono quelli occasionali e ben noti che la fecero scrivere quasi per ripicco. Ce ne sono altri più intimi e profondi, quelli che condussero a poco a poco l'opera ad assumere per il musicista il significato, che è poi quello che ancora oggi ce la fa considerare con attenzione tutta particolare, come un elemento vitale, indispensabile per la comprensione della psicologia dell'artista.

La vicenda esteriore è ben nota, tanto che si può riassumerla di fretta. Morto Giulio Ricordi il 6 giugno 1912, i rapporti con il figlio Tito diventano difficili per Puccini. Per quanto quasi coetanei (Tito è solo di sette anni più giovane di Puccini) i due non si erano mai perfettamente intesi. Tutto intriso di cultura e di sensibilità ottocentesca tardo-romantica il musicista, fortemente imbevuto di dannunzianesimo il giovane editore, i due potevano incontrarsi con difficoltà per una collaborazione vivace. A Tito mancava l'abilità diplomatica di suo padre Giulio, dal quale Puccini era stato viziato fino dai lontani inizi dei suoi rapporti con la Casa editrice; e Puccini era quell'ipersensibile che sappiamo, pronto a scoprire e a inventare nemici anche fra gli amici più devoti. Figurarsi poi con coloro che osavano contrastarlo. Il malinteso fra i due si può dunque dire che era inevitabile, data la inconciliabilità dei caratteri, alimentata dalla convinzione del musicista che Tito gli preferisse Zandonai. Dopo vari scontri, veri segnali d'allarme della crisi imminente, questa scoppia al principio del 1914. Puccini era a Vienna per sorvegliare l'allestimento di *Tosca*, interpretata per la prima volta dalla Jeritz, Tito era a Napoli per *Francesca da Rimini* di Zandonai. Con Puccini era Carlo Clausetti, in rappresentanza della Casa. Tito chiama presso di sé il Clausetti, nonostante le proteste del musicista, e il fatto, eccessivamente drammatizzato, basta a far decidere Puccini ad accettare l'impegno di scrivere per il Kartheater di Vienna le parti musicali di un'operetta.

Rondine nasce dunque per ripicco e come operetta. Poi, a poco a poco, Puccini e Adami trasformano l'operetta viennese in una commedia musicale italiana. O almeno si illudono di farlo. « E' un'operetta sentimentale con tocchi di commedia, piacevole, limpida, facile da cantare... una specie di reazione alla musica repulsiva di oggi », assicura il musicista alla sua amica inglese, Sybil Seligman, il 14 settembre 1914. Ma era rimasta invece un'operetta con pretese eccessive e con sconfinamenti nel melodramma che turbavano l'equilibrio delicato del genere. Puccini (e Adami con lui) non sapeva parlare di amore in punta di forchetta: appena toccato quel tasto doveva per necessità traboccare nella passione. E *Rondine* è proprio questo:

un vaso che trabocca, un recipiente troppo piccolo per contenere e trattenere tutto quanto gli si è voluto versare dentro. Va tutto bene finché si descrive una piacevole festa in casa di Magda o l'animazione della sala da ballo, ma appena i due protagonisti hanno libero campo di sfogarsi, Magda ricalca la malinconia smaniosa delle solite eroine melodrammatiche e Ruggero fa il tenore, un signor tenore pucciniano che non sa parlare che con una romanza, con un pezzo lirico. E il terzo atto e il finale (con la lacrimevole separazione degli amanti non sufficientemente dimostrata nella sua necessità psicologica) dove imperano quasi unicamente i due protagonisti sono completamente sfasati rispetto alla precedente azione, come sfasati e impossibili, sono i due romantici innamorati in un ambiente che non avrebbe potuto esprimerli. Qui è l'errore più grave di Puccini, quello nel quale non era mai occorso prima e che non ripeterà più mai dopo: nel non avvertire la mancata rispondenza fra l'ambiente creato e descritto con tanta cura e abilità e i due personaggi principali che con quello non hanno alcun rapporto nemmeno per contrasto. Ed è tanto più strano questo sbaglio del musicista, perché mentre scrive *Rondine* lavora anche al *Tabarro* e se la stesura di *Tabarro* va a rilento si è anche perché Puccini avverte che il linguaggio materiale, le parole attribuite ai due amanti del *Tabarro*, non corrispondono all'ambiente del bozzetto, tanto che si rivolge addirittura a Dario Niccodemi perché gli rifaccia un dialogo più canagliesco.

Comunque l'accostamento inevitabile fra *Rondine* e *Tabarro* ci avvicina ancor più all'identificazione delle ragioni dell'affetto di Puccini per la sua opera più scadente. A *Rondine* e *Tabarro* Puccini lavora dapprima contemporaneamente, poi abbandona *Tabarro*, preferendo terminare *Rondine*. Tutte e due le opere, si badi bene, sono di argomento parigino; ma una vive in una Parigi immaginaria, da operetta, vista attraverso occhiali viennesi, la città irrealistica delle *grisettes* e degli artisti poveri e dei ricchi signori generosi; l'altra in una Parigi naturalista, o quasi, dove si vanno a cercare degli uomini veri sui barconi e fra gli scaricatori della Senna e, per amor di contrasto con il filone della letteratura tardo-romantica, se ne esagerano le violente passioni. Insomma si tratta di due diverse città o di due visioni antitetiche della stessa città immaginaria: una letteraria, romantica, di prima della guerra, l'altra, sempre letteraria, ma attuale, turbata dal disordine morale e sociale che sta precipitando l'Europa nel conflitto generale. Perché mentre scrive le sue due opere parigine Puccini è a modo suo attanagliato dalla guerra.

La prima guerra europea sembra cogliere il musicista di sorpresa e lo turba e lo inganna e forse proprio a questo suo disordine spirituale si deve attribuire la debolezza di *Rondine*. Lontano dai problemi sociali del momento, preoccupato unicamente del suo problema artistico e teatrale, Puccini si lascia sorprendere dalla guerra assolutamente impreparato psicologicamente e spiritualmente. Applaudito in Germania e in Austria, accarezzato e stimato da pubblico e critici tedeschi, il musicista non aveva mai celato la sua simpatia



Napoli, T. S. Carlo - Stagione lirica 1937-38, La Rondine di G. Puccini - atto II - Scena su bozzetto di C. M. Cristini.

per le popolazioni germaniche di contro al malessere che sempre gli procuravano i contatti con Parigi e il mondo della cultura e dell'arte francese. Allo scoppio della guerra nel 1914, egli si illude che l'Italia possa rimanere neutrale e sulla neutralità del primo periodo e di un futuro nel quale spera, gioca tutta la sua posta. Nasconde la sua simpatia per la Germania e, mentre altri artisti parteciperanno entusiasticamente alla campagna interventista, si rinchiude in un riserbo ufficiale che egli crede la posizione più avveduta. « Tu conosci i miei sentimenti — scriverà a Tito Ricordi — e sai anche che, benché sia un germanofilo, non ho voluto mai mostrarmi pubblicamente né per una né per l'altra parte deplorando sempre che la guerra sparga i suoi strazi nel mondo e anche perché desidero rimanermene nel mio guscio e nel mio riserbo seguendo la neutralità che il nostro paese s'è imposta ».

Sarà invece una decisione che gli procurerà noie e grattacapi. La sua neutralità in Italia e in Francia è considerata germanofila. In Germania invece non è creduta e lo si mette in fascio con gli artisti interventisti. Così le sue opere minacciano di essere boicottate e in Francia e in Germania dai pochi teatri che ancora funzionano. Quando poi si sa del contratto con gli editori austriaci per la *Rondine*

nuove polemiche si trascinano fino alla prima rappresentazione dell'opera a Montecarlo, il 27 marzo 1917, quando Léon Daudet tuonerà sull'Action française contro la vergogna che un'opera commissionata da editori austriaci venga rappresentata in Francia. Intanto però la *Rondine* era diventata proprietà di Sonzogno, era stata trasformata, era insomma diventata quello che è oggi.

Ed oggi *Rondine* è un'opera scritta durante la prima guerra mondiale da un artista che soffriva di doversi dichiarare nemico di popoli che amava e in mezzo ai quali si era sempre trovato bene, e che, forse inavvertitamente, si lasciava andare a un atto di simpatia verso la sua cara Vienna, adottandone la mentalità e la visione operettistica di Parigi che *Rondine* riflette. Perché non altra può essere la spiegazione dell'incredibile fatto che Puccini, trovandosi tra mano due soggetti di ambiente parigino, proprio mentre la guerra divampa, preferisca interrompere il lavoro per *Tabarro*, che tratteggia la Parigi che doveva più piacere agli ambienti letterari della città, per portare a termine quello per *Rondine*, che a Parigi guarda con spirito prettamente viennese fine-di-secolo.

Così la sua *Rondine* gli diventa in mano quasi una confessione della sua neutralità politica, se non addirittura un ingenuo tentativo personale di conciliare i due mondi in lotta. Mentre i due popoli si combattono egli canta di Parigi immergendola nella tipica sensibilità viennese, vedendola addirittura con l'occhio di un austriaco dell'epoca lieta di prima della guerra, ascoltandola esprimersi solamente sull'onda d'un ritmo di valzer. Ignora, volutamente vuole ignorare, la Parigi appassionata e sconvolta dalla guerra, e tenta di conservare viva l'immagine dolciastra della Parigi come la si poteva sognare da Vienna, al ritmo di una musica che è nata sulle rive del Danubio.

Più tardi, quando la realtà non si potrà più negare, si rimetterà al *Tabarro*, e avrà il coraggio di guardare in profondo nell'anima della gente che a Parigi vive e lavora guadagnandosi il pane. Per ora preferisce, in un mondo che deve sembrargli tristemente impazzito, continuare da solo ad afferrare la vitalità del suo sogno.

E al sogno rimarrà ostinatamente fedele, sordo ai difetti della sua creazione, ma attento soltanto al messaggio che egli probabilmente credeva di avere affidato alla sua opera comica. Con una fedeltà così accanita, da sacrificare alla fiducia cieca nella propria opera anche un'amicizia carissima e vecchia di lunghi anni, come quella di Mugnone: per l'autore infatti il vecchio direttore, che gli aveva pur fatto trionfare *Bohème* a Palermo e *Tosca* a Roma, sarà l'unico responsabile del cattivo esito di *Rondine* a Milano. Ma purtroppo Puccini faceva confusione tra le proprie intenzioni e la realizzazione d'arte. E se oggi l'interpretare il suo pensiero può essere interessante e commovente, non è men vero che mentre si ricostruisce la sua personalità, questo non basta ancora, oggi come ieri, a dar vita a una partitura caduca.

CLAUDIO SARTORI

Spunti e appunti

Inediti dei Gabrieli e di Claudio Merulo

Renato Lunelli nell'articolo Una importante raccolta di musiche per organo di antichi autori tedeschi apparso nel 4° numero di *Musica sacra* (Milano, 1957) ha dato per primo notizia dell'esistenza di una intavolatura manoscritta d'organo che si conserva nella raccolta Foà e nel dono Giordano della Nazionale di Torino. Particolarmente interessati a questa notizia, perché in quel tempo facevamo ricerche di musiche d'organo di Giovanni Gabrieli, abbiamo consultato direttamente l'intavolatura della quale possiamo ora dare alcune notizie precise per quanto riguarda l'opera di tre organisti della Basilica marciana di Venezia: Giovanni Gabrieli, Andrea Gabrieli e Claudio Merulo. Diciamo subito che le ricerche hanno avuto un esito particolarmente fortunato in quanto abbiamo trovato musiche d'organo finora ignorate o musiche che permettono di ricostruire interamente alcuni testi già noti ma pervenuti incompleti o mutili nelle edizioni dell'epoca. Il lavoro si annuncia così vasto che per ora ci piace soffermarci sommariamente solo sui tre nominati autori. L'intavolatura, come dice R. Lunelli, comprende 16 volumi in 4° grande. I maggiori organisti italiani (Merulo, Andrea Gabrieli e Girolamo Frescobaldi)

sono presenti con la quasi totalità delle loro opere e con molti mottetti e madrigali intavolati; altri (Giovanni Gabrieli, Girolamo Diruta, Costanzo Antegnati, Biancardi, Costanzo Porta, ecc.) sono largamente rappresentati. Vi sono anche organisti italiani poco conosciuti quali: Alfonso Biancarelli, Pietro Brocacio, M. Planin, ecc. Fra i tedeschi campeggiano Hans Leo Hassler, Ch. Erbach e Samuel Scheidt; i fiamminghi vi hanno Sweelinck, Willaert, Buus, Rore. Non mancano le composizioni anonime o di autore incerto. Caratteristica è la divisione della materia secondo le forme, non per autore. I 16 volumi, ben rilegati e ottimamente conservati e dalla scrittura nitida, sono numerati da 1 a 8 per la raccolta Foà e pure da 1 a 8 per il dono Giordano.

Abbiamo così fra i volumi della raccolta Foà: primus che contiene canzoni; secundus, ricercari, capricci e fughe; tertius, canzoni; quartus, madrigali intavolati; quintus, madrigali intavolati; sextus, correnti e sarabande; septimus, pass'a mezzi, saltarelle, gagliarde; octavus, allemande, balletti e partite. Nell'ultima carta dell'octavus la scritta: « Fine. Saldatto sin qui adi 9 maggio 1640 » seguita dalla firma dell'amanuense. Gli otto vo-

lumi del dono Giordano comprendono: primus, toccate; secundus, intonazioni e toccate; tertius, versetti di messe e Magnificat; quartus, mottetti intavolati; quintus, versetti di Magnificat; sextus, ricercari e fughe; septimus, ricercari; octavus, ricercari. A c. 179 v. dell'octavus la scritta: « 1640 soldato sin qui ad 8 marzo ».

Nel sextus - dono Giordano, da c. 1 a c. 17, si trovano 5 ricercari e 2 fughe di Giovanni Gabrieli che risultano affatto nuovi. 5 Canzoni, finora ignorate e inframmezzate da altre conosciute del Gabrieli, si trovano nel tertius della raccolta Foà. Il secundus Giordano ci offre 10 toccate del tutto nuove di Giovanni. Esse, più che vere e proprie toccate sono delle ampie intonazioni, sul tipo di quelle di Andrea Gabrieli. Nel quartus Giordano c'è un gruppo di 12 mottetti di Giovanni Gabrieli trascritti per organo. Tre di essi (« O doctor optime » a 6 voci; « O sacrum convivium » a 7 voci; « Angelicos cives » pure a 7 voci) non si trovano in nessuna delle raccolte vocali di Giovanni a noi note: l'ignota trascrizione per organo è l'unica testimonianza che abbiamo di essi. Nel tertius Giordano troviamo 3 Messe di Andrea Gabrieli per

noi affatto nuove. Sono dei Versus originali per organo, che venivano alternati ai versetti delle messe gregoriane più in uso nei secoli XVI-XVII, e precisamente la Orbis factor (XI del Kyriale), la Cum júbilo (IX del Kyriale) e la Cunctipotens (IV del Kyriale).

Musiche per organo, fin'ora sconosciute, di Claudio Merulo, si trovano nel tertius Giordano. Si tratta di una raccolta di Versus ad Magnificat e di Versus liberi, che dovevano servire per la pratica quotidiana dei servizi liturgici.

L'intavolatura tedesca della Nazionale di Torino contiene invece l'opera completa senza mutilazioni per cui si possono ricostruire le parti mancanti. Il manoscritto di Torino è quindi di un interesse eccezionale e noi ci proponiamo di studiarlo a fondo. Abbiamo intanto trascritto in notazione moderna le opere sopra menzionate di Giovanni Gabrieli e le tre Messe di Andrea che sono in corso di stampa presso la Casa Editrice Ricordi. Stiamo ora trascrivendo le opere organistiche di Claudio Merulo delle quali ci riserviamo di dare in seguito più particolareggiate comunicazioni.

SANDRO DALLA LIBERA

L'estate musicale in Italia

Milano

La Stagione lirica di avviamento

Nei mesi di luglio e agosto si è svolta al Teatro Nuovo la ormai tradizionale Stagione Lirica di Avviamento promossa dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana. L'esito complessivo della stagione è stato non meno lusinghiero e confortante di quello conseguito nelle precedenti edizioni, e non pochi dei giovani artisti debuttanti si sono rivelati autentiche promesse.

Per la serata inaugurale è stato scelto il Faust di Gounod, che, diretto con autorità e passione da Gianfranco Spinelli, ha dato modo di apprezzare i non comuni pregi vocali e la sicurezza scenica del basso Wladimiro Ganzarolli, nelle vesti di Mefistofele; mentre ha consentito di far notare la buona prestazione del tenore Ruggero Biondino (Faust), la gradevolissima voce del soprano Palma Martini (Margherita) e nelle altre parti i pregevoli mezzi di Ottavio Garaventa, Grazia Mazzaria, Armanda Bonato e Teodoro Rovetta. Anche Corinna Terzi e Gastone Sarti, rispettivamente nei ruoli di Margherita e Valentino in altra rappresentazione, hanno ben figurato.

La pucciniana *Bohème*, seconda opera in cartellone, ha fruito della abile direzione di Sergio Massaron, che curò adeguatamente le voci non meno dell'orchestra, conseguendo risultati di felice equilibrio. Più che convincente la prova fornita dal soprano Mirella Magiera, una Mimi non sempre soddisfacente quella offerta dal tenore Lorenzo Sabbatuc-

ci, a tratti incerto nell'intonazione. Bravi e suavis Enzo Consuma, Saverio Durante, Bonaldo Giaiotti ed Elisabetta Trasatti nei rimanenti ruoli. Nelle recite successive si sono fatti apprezzare Adriana Macchiaioli, Marco Carfora e Lucia Cappelino.

È stata quindi la volta della *Manon* di Massenet, affidata alle cure direttoriali di Giuseppe Patané Caravaglio, il giovane ma già esperto direttore che può ritenersi la rivelazione di questa stagione: non gli fanno difetto né l'autorevolezza del gesto né quei pregi di esperienza e musicalità da cui procede l'efficacia della realizzazione artistica. Lo hanno coadiuvato in palcoscenico la valida Anna Teresa Novelli (*Manon*), il tenore Saldari, un *Des Grieux* dal rendimento alquanto discontinuo ma non privo di spunti felici, e, ancora, Tino Saya, Bonaldo Giaiotti, Saverio Durante e Gino De Juliis. Nell'ultima rappresentazione dell'opera si sono distinti Elvira Rizzatti quale *Manon* e Adelino Cordioli nei panni di Lescaut.

Diretta da Emilio Suvini ha fatto seguito una novità per Milano, *La Caverna di Salamanca* di Felice Lattuada, rappresentata per la prima volta al Carlo Felice di Genova giusto venti anni or sono. È un'opera di accorta fattura che, pur non rivelando nulla più di quanto già sapessimo sulla stilistica del suo autore, non manca di confermare le migliori qualità del maestro lombardo. Ne sono stati interpreti sulla scena i bravi Grazia Mazzaria, Danilo Cestari, Angelo Nosotti, Luciana Rezzadore, Gino De Juliis, Adelino Cordioli e Galliano Ferrante.

Nella replica della partitura Emy Bevilacqua ha cantato con efficacia di risultati.

Nella medesima serata sono stati presentati i Pagliacci di Leoncavallo, diretti con il dovuto vigore da Adelchi Amisano che ha ottenuto un giusto equilibrio tra voci e orchestra. Si sono posti in luce, accanto al già noto tenore Giuseppe Bertinazzo, Bianca Maria Partesi, Bruno Prevedi, Ottavio Garaventa e il De Julis. Nella stessa opera si sono successivamente fatti notare Michelangelo Longato e Mario Poggiolini. La stagione si è conclusa con la Tosca di Puccini, diretta da Alberto Zedda e cantata da alcuni giovani artisti americani, nel quadro di uno scambio culturale tra l'Associazione lirica e concertistica italiana di Milano e l'American Opera Auditions di Cincinnati. Si trattava di quattro cantanti vincitori di un concorso svoltosi or non è molto negli Stati Uniti, e precisamente Jean Deis, Prudencija Bickus, Guy Gardner e Gene Boucher, i quali hanno dimostrato serietà d'impegno e, sia pure in misura diversa, efficacia interpretativa. Ha egregiamente impersonato il sagrestano Guido Pasella; convincente la direzione dello Zedda.

Tutte le rappresentazioni, che hanno visto una buona affluenza di pubblico non avaro di applausi, hanno fruito della regia sagace ed efficiente, per quanto non discostantesi dai canoni tradizionali, di Giuseppe Marchioro.

Come è tradizione si è poi svolto il concerto di chiusura dei cantanti esibitisi nel corso della stagione. Sotto la direzione di Giuseppe Patané Caravaglio e di Alberto Zedda si sono così riascoltati i più promettenti artisti partecipanti alla stagione di avviamento, ricevendo in più casi delle gradite conferme. Nella parte del concerto riservata agli interpreti americani, secondo l'accennato piano di scambio, si è particolarmente distinto il baritono Roald Reitan.

FAUSTO BROUSSARD

Genova

Il Festival del Balletto di Nervi

Esaurite con l'inizio dell'estate le attività liriche e concertistiche, la attenzione del mondo musicale si è rivolta al Festival Internazionale del Balletto svoltosi al teatro dei parchi di Nervi dal 1° al 13 luglio. Alla sua quarta edizione, l'importante rassegna appare ormai lancia-tissima. « Non ho mai lavorato in un ambiente più bello e ideale di questo » ha dichiarato il direttore generale del London's Festival Ballet, Julian Braunschweig nel ricevere dalle mani del sindaco Pertusio la targa d'oro che l'Ente Manifestazioni Genovesi attribuisce ogni anno alle figure di maggior rilievo nel campo della danza.

Il rilancio del balletto, le accresciute esigenze del gusto, l'impegno dei compositori, i valori sinfonici puri, giustificano anche su piano critico l'inserimento dello spettacolo di danza nel panorama musicale di una città. Per quanto riguarda il Festival di Nervi lo scrivente ha potuto constatare di persona, a Londra, a Parigi e a New York, in quale alta considerazione esso venga tenuto: e non soltanto dagli specialisti nell'attività ballettistica. La testimonianza di tale considerazione è data dal numero delle novità che le compagnie riservano a questa manifestazione. L'anno scorso il Grand Ballet du Marquis de Cuevas si presentò con due novità assolute: *Otello*, su musica originale di Jean Michel Damase (coreografia di Françoise Adret) e *Jeunesse amour passion* coreografato da Goubé su musiche di Rachmaninov. Quest'anno il London's Festival Ballet ha appositamente creato per Nervi un balletto in sette movimenti, intitolato *Otetto* e composto da Paddy Stone su ritmi sud-americani orchestrati da Arthur Wilkinson. La rassegna si è aperta il 1° luglio

con un *Grand divertissement* dedicato alla memoria di due grandi danzatori e coreografi dell'Ottocento: Enrico Cecchetti e August Bournonville. Tutto lo spettacolo si ispirava alle due tecniche, contrapponendole. Le diversità si potevano percepire sulla valorizzazione della donna (l'italiano) o dell'uomo (il danese); sul registro terre-à-terre o sulla elevazione; sulla dinamica pura o sulla danza drammaticamente motivata. Al confronto hanno partecipato il complesso del Royal Ballet di Londra diretto da Ninette de Valois e il complesso di solisti del Balletto Reale di Copenaghen. Quest'ultimo ha illustrato minuziosamente lo stile Bournonville attraverso una « Suite di danze » estratta dalle opere del coreografo danese. A due étoiles dell'Opera di Parigi è stata invece affidata la rievocazione del famoso *pas-de-deux* che Cecchetti e Nikitina danzarono per la prima volta a Pietroburgo, nel 1890. L'episodio sensazionale di questa *création* è stato puntualmente riprodotto sul palcoscenico di Nervi da Liane Daydé e Peter Van Djik. L'allora quarantenne Cecchetti eseguì benissimo la diagonale e le *brisées volées*, ma prima di terminare il passo scivolò e mancò la sua ultima *pirouette*. Rabbioso, egli fece interrompere l'orchestra e si pose al centro del palcoscenico per eseguire dodici volte, senza musica, il suo esercizio vorticoso che fece scoppiare il pubblico in un indescrivibile entusiasmo. Peter Van Djik ha ripetuto con molta delicatezza sia l'incidente che l'esibizione virtuosistica. Sulla musica di Ciaikovski, la coppia dell'Opéra ha sviluppato un gioco sottile di variazioni, suggerito dalla coreografia di Serge Lifar, di una sintassi impeccabile.

Due partiture impegnative ha proposto il corpo di ballo dell'Opera di Vienna, protagonista del secondo spettacolo: quella, inedita per Genova, di Boris Blacher, per *Il Moro*

di Venezia; e quella assai nota di Bela Bartok per la pantomima in un atto *Il Mandarino meraviglioso*. La scarsità delle prove ha reso assai perigliose le due esecuzioni, malgrado la perizia del direttore d'orchestra Michael Gielen. La verità è che l'Orchestra Stabile Genovese, che gode di un ottimo nucleo di strumentisti, è stabile solo di nome. Troppe variazioni avvengono da una stagione all'altra nel complesso. E non sempre quelli che giungono scritturati all'ultimo momento sostituiscono con uguale rendimento quelli che per una ragione o per l'altra hanno lasciato vacante il leggio.

Le due partiture che abbiamo citato richiedono una sicurezza di nota fondamentale, e un consapevole affiatamento. Mancando i due requisiti, il risultato sinfonico è stato di quelli che conviene dimenticare al più presto.

Strano spartito, quello di Blacher. Tutta la musica è in funzione del dialogo mimico. Gli effetti debbono creare un clima di esasperazione gelosa, di dramma nudo. Ma in realtà un'ora e sei minuti di musica sparpagliata e frammentaria finisce col pesare compromettendo l'intera struttura drammatica della evocazione scespiriana. Il racconto è troppo forte e vasto per conciliarsi con un procedimento calligrafico così minuto, e senza spunti geniali, senza aperture di fantasia. Il complesso viennese, sacrificato in questo brano di un gusto espressionistico per noi largamente superato, ha avuto modo di rifarsi con altre coreografie di Erika Hanka, e soprattutto con *Hotel Sacher* che rispolvera, sulle spiritose musiche di Hellmesberger e di Schönherr, i personaggi e la vita della vecchia Vienna.

Con il London's Festival Ballet la rassegna ha chiuso in bellezza. Oltre all'*Otetto* appositamente creato per Nervi, il complesso inglese ha presentato una superba edizione

delle Silfidi dove, sui notissimi brani di Chopin, Natalie Krassowska ha sfoggiato un repertorio tecnico di prim'ordine scoprendo, oltre alla splendida natura di ballerina, doti interessantissime di interprete. Natura romantica, la Krassowska non solo imposta e finisce i passi in maniera perfetta, ma prepara con i suoi *enchainements* il seguito al discorso musicale, aprendo la via ai nuovi attacchi con una fluidità di fraseggio che evoca luminosamente la libertà ritmica e gli svolazzi chopiniani di squisita natura pianistica. Altro brano interessante presentato dal complesso è stato *Concerto* strutturato coreograficamente da David Lichine sui tre tempi del *Concerto in do minore* per oboe e orchestra di Benedetto Marcello. Fra le individualità più importanti del London's Ballet bisogna citare innanzitutto John Gilpin, magnifico per *élévation*, per un *ballon* perfetto, per una rara sensibilità; Marilyn Burr, Oleg Briansky, la fresca deliziosa Anita Landa, la giovanissima Pamela Hart, la spiritosa Margit Muller, Keit Beckett, Michael Hogan.

Nel quadro del Festival del balletto ha avuto un grande successo (provato dalla serie degli esauriti) la 2ª Rassegna Cinematografica della Danza in cui sono stati presentati film d'arte e documentari di balletto con la partecipazione di una quindicina di nazioni, dagli Stati Uniti alla Russia, dal Giappone alla Francia, all'Inghilterra, ai Paesi scandinavi e al Sud Africa.

Gli ultimi concerti primaverili

Nell'ultimo scorcio di stagione si sono svolti i due concerti forse più importanti della Giovine Orchestra: i pianisti Mieczyslaw Horszowski e Rudolf Serkin, rispettivamente il 19 maggio e il 10 giugno, il che dimostra a quali inconvenienti possa portare la mancanza

di un auditorium a Genova e la conseguente necessità di subordinare l'attività concertistica alla disponibilità dei teatri.

Anche in giugno si è avuto il concerto di chiusura (dopo un troppo lungo silenzio) del complesso d'archi. Malgrado la puntuale direzione dello svizzero Otmar Nussio, il complesso genovese non ha dato i risultati desiderabili, soprattutto nella *Serenata per archi* di Dvorak dove la carenza di prove risultava manifesta.

Il Centro Universitario Musicale ha concluso la sua stagione con un riuscitissimo concerto del soprano giapponese Miciko Hirayama (che stupenda interprete dei romantici tedeschi!) e al Carlo Felice, come corollario della Stagione sinfonica di primavera, i compositori liguri hanno presentato le loro ultime fatiche di autori. Sotto la direzione di Alceo Galliera è stata eseguita la *Partita nello stile antico* di Rubini, un *Ricercare per archi* e un *Largo* dell'organista compositore Giacomo Pedemonte, alcune liriche di Agide Tedoldi (eseguite dal soprano Rosanna Giancola con la collaborazione pianistica di Paolo Peloso), il *Concerto in un tempo* per pianoforte e orchestra di Luca Alberto Melini (solista Leandro Criscuolo) e infine un'impressione sinfonica di vita popolare partenopea di Mario Barbieri, intitolata *Il Miracolo del sangue*. Ottima la iniziativa. Notevole il risultato per il successo ottenuto dalle opere e dalle esecuzioni.

Prima di chiudere la succinta corrispondenza è doveroso segnalare l'esito importante ottenuto in due spettacoli al Duse dai giovani del Centro Sperimentale Ligure. Con un'orchestra da camera e con un gruppo di giovani cantanti scrupolosamente preparati dal maestro Fernando Cazzato Mainardi (si parla di cinque mesi di studio) sono stati realizzati *Il Signor Bruschino*

di Rossini e due opere di Pergolesi: *La Serva padrona* e *Il Maestro di musica*. Alla farsa musicale rossiniana è stata affiancata la pantomima su musica di Mozart, *Les petits riens*, eseguita da sei giovanissimi solisti della Compagnia del Balletto Italiano diretta da Ugo dell'Ara e Mario Porcile. Fra gli interpreti principali delle opere citeremo i baritoni Michele Cazzato e Vico Polotto, «esperti» della lirica, intorno ai quali si sono raggruppati con risultati veramente interessanti e positivi i giovanissimi: Carmen Repetto e Anna Maria Bisio (due soprani leggeri di ottima impostazione e di belle qualità), Renata Ferrero, Franco Lodigiani, Michele Pasino. Il programma del Centro prevede, per il futuro, l'ampliamento della propria attività verso la creazione di un vero e proprio «piccolo teatro di musica»: iniziativa che merita di essere seguita molto attentamente.

CARLO MARCELLO RIETMANN

Arezzo

Il 6° Concorso Polifonico internazionale

Diciannove cori italiani e quattordici stranieri — rappresentanti la Spagna, la Francia, il Belgio, la Germania Occidentale, l'Austria e la Jugoslavia — hanno dato vita alla grande competizione aretina. A questi s'è aggiunto, fuori concorso, un coro di Atene.

Per la sesta volta così, grazie allo spirito d'iniziativa dell'Associazione Amici della Musica, Arezzo ha vissuto l'atmosfera d'una sagra musicale internazionale. Più di mille cantori sciamanti a gruppi per vie; policromia di costumi; al Teatro Petrarca, tre volte al dì, un uditorio attento e vibrante.

Quest'anno una novità: la competizione facoltativa di canto gregoriano: otto competitori e vittoria della Scuola di Anghiari; seconda la Co-

rale Antics Escolans de Montserrat (Barcellona).

Chiara affermazione del Walther von der Vogelweide di Innsbruck nella 1ª Categoria (cori misti); gli altri premi all'ottima Corale Leonhard Lechner di Bolzano-Gries, al valente Proeleter di Sarajevo ed alla Corale Giuseppe Tartini dell'ENAL di Trieste, finissima interprete delle più recenti creazioni di Giulio Viozzi e di Mario Bugamelli ispirate all'autentico folclore triestino.

Nella 2ª Categoria (cori maschili) pieno successo della Società Corale Pisana; ai posti d'onore il Wiltener Männerchor di Innsbruck ed il Königliches Männerquartett di Eupen (Belgio).

Nella 3ª Categoria — riservata agli interpreti del canto popolare — meritata vittoria del Vinko Vodopivec di Lubiana, seguito dai cantori di Bolzano-Gries, dal Monteverdi di Amburgo e dal complesso bosniaco del Proleter.

Premi speciali per i cori italiani assegnati al Gruppo Città di Melzo, al Coro Montasio di Trieste ed alla S. Cecilia di Sassari.

I pregi della scuola tedesca hanno avuto un'ennesima riconferma. La Jugoslavia — per i cui cori Arezzo rappresenta la prova del fuoco — ha nuovamente dimostrato in quale conto le sue genti tengano l'arte polifonica; un po' scialba, invece, la prova dei cori spagnoli; deludente addirittura quella dei complessi francesi.

Bisognerebbe ora accennare ai pezzi d'obbligo ed alle straordinarie varietà d'interpretazione; esaminare i criteri adottati nel valutarle; preferiamo invece fare il punto sulla famosa 3ª Categoria, di tutte certamente la più discussa.

Dei ventun cori ad essa iscritti, alcuni si sono strettamente attenuti alle norme concernenti i brani di libera scelta, altri l'hanno fatto solo parzialmente; tutti, nondimeno, sono stati ammessi alle prove.

Eppure quelle norme erano chiarissime: sia per l'eliminazione che per la finale, « due trascrizioni di canti popolari della Regione o del Paese del Coro, di cui il primo consista in una semplice elaborazione omoritmica (armonica) della melodia originale e il secondo in una più libera e sviluppata elaborazione contrappuntistica ».

Qualora le disposizioni fossero state prese alla lettera, avremmo avuto 42 brani del primo tipo e 42 del secondo.

Ad un primo esame degli 84 pezzi liberi abbiamo invece riscontrato: 17 elaborazioni semplici di un solo canto popolare, 6 rapsodie di maggiore o minore impegno, 29 elaborazioni contrappuntistiche, 25 composizioni vere e proprie (non previste dal regolamento). Casi dubbi: sette. Ora, i canti popolari esistono in quantità illimitata ed è impossibile distinguerli a prima vista da quelli popolareggianti (d'autore), tanto più ch'essi vengono presentati in veste accademica. Accade perciò che la 3ª Categoria va perdendo la sua fisionomia. E poiché con i brani di autore è più facile emergere, v'è il rischio che — perdurando l'attuale Regolamento — i genuini canti del popolo svaniscano dai programmi: proprio quello che i promotori vorrebbero evitare!...

Poiché questa Categoria esercita il più forte richiamo, tanto varrebbe invitare i cori a presentare quattro brani liberamente scelti, purché di carattere popolare ed appartenenti al patrimonio canoro della loro terra: verrebbe così a cadere ogni dubbio ed ogni questione di legittimità.

Autori ed elaboratori antichi e moderni troverebbero tutti il loro posto e ciascun coro si regolerebbe in base a quelle esperienze che — dirette o indirette che siano — costituiscono ormai dei dati di fatto.

Ottima — infine — l'idea di consentire, d'ora innanzi, l'uso di strumenti regionali caratteristici; ma qui

svolliamo già nel settore dello spettacolo; converrebbe allora istituire una speciale Categoria o — più semplicemente — invitare i cantori, i suonatori, i danzatori ad una grande manifestazione finale (possibilmente all'aperto) abbinando a quest'ultima, se del caso, una mostra dedicata alle arti popolari ed ai costumi delle varie Nazioni partecipanti. Da questa potrebbe anche prender le mosse un convegno di studi ed eventualmente un concorso a premi, intesi entrambi ad incrementare le ricerche nel vasto, importantissimo campo del folclore.

CLAUDIO NOLIANI

Assisi

Promossa dalla Pro Civitate Christiana si è conclusa ad Assisi, il 31 agosto u.s., la 16ª Settimana di Studi Cristiani sul tema « Credo nello Spirito Santo », tema che ha visto impegnate le più qualificate personalità di tutte le discipline, dalla teologia alla filosofia, dalla giurisprudenza alla storia, letteratura e arte. Accanto alle relazioni ed ai discorsi, sono state opportunamente preparate una mostra e alcune serate di arte ispirate tutte al mistero trinitario. Il Coro Polifonico dell'Università cattolica di Milano diretto da don Giulio Cattin si è presentato per la esecuzione di alcune laudi, sequenze, e musiche italiane rinascimentali e barocche. Il coro — che aveva come solista il soprano Antonietta Tono e il liutista Mirko Caffagni — ha dimostrato di possedere una buona preparazione tecnica e una fusione perfetta tanto da meritarsi dai duemila e più corsisti l'unanime consenso. Ne ha illustrato sapientemente il programma il prof. Giuseppe Vecchi.

Nella seconda serata abbiamo visto impegnato il Coro Polifonico Romano diretto dal maestro Gastone Tosato. Celebrandosi il centenario

dell'apparizione della Madonna di Lourdes anche il programma non poteva contenere che laudi mariane. Dalle stupende laudi ombre del XIII sec. a quelle di un anonimo fiorentino del secolo successivo, alle contemporanee, il coro ha potuto manifestarsi in tutta la sua piena efficienza. Le fatiche del Tosato sono state premiate da particolari ovazioni di simpatia. Uguali consensi sono andati al mezzosoprano Rina Scuccaro, al tenore Bernardo Mancini, all'organista Bruno Nicolai e al dicitore di alcune liriche Antonio Crast.

Ma il pezzo forte del programma musicale era rappresentato dall'oratorio per soli, due cori e orchestra, *In festività Sanctae Trinitatis*, di Adriano Lualdi, offerto in « prima assoluta ». Di esso discorre qui sotto Giulio Cogni.

G. F.

L'oratorio di Adriano Lualdi

Per avere un'idea delle difficoltà incontrate da Adriano Lualdi nella composizione del suo nuovo oratorio, scritto per incarico della Pro Civitate Christiana di Assisi, ed eseguito con autentico successo all'aperto nell'anfiteatro della Cittadella il 30 agosto u.s. bisogna tenere presente il tema e il testo. Il tema è tale che, comunque lo si intenda, per il suo stesso concetto solenne e sterminato non sarebbero sufficienti dieci orchestre ad esprimerlo in tutta la sua grandiosità. Il testo, naturalmente, consistendo sostanzialmente in un silloge della sacra liturgia, è puramente filosofico e non emotivo, composto soltanto di grandiosi concetti teologici, ma per ciò stesso poco adatto a tradursi in un'espressione musicale non puramente esornativa e retorica. Esso si anima di qualche breve elemento drammatico soltanto nella seconda parte, — che è anche musicalmente

la più bella — in cui si accennano i tre momenti epifanici del Padre creatore, del Figlio che nasce dalla Vergine e dello Spirito Paraclito, che discende fra gli apostoli.

Lualdi, di fronte al dilemma, ha risolto il problema, orientandosi decisamente verso una soluzione, direi, psicologica, di estetica semplicità, col rifarsi idealmente ad un sottofondo immaginifico di cristianità primitiva e più specificamente all'ambiente figurativo dei mosaici bizantini di Ravenna, Venezia, Roma, e alla loro ingenua e sublime realtà visiva, in cui anche i severi concetti del dogma trinitario si traducono in incantesimi arcani, ma puramente scenici, familiari e gregoriani.

Nella realizzazione musicale, Lualdi ha evitato assolutamente la tentazione della barocca grandiosità fonica, riducendo anzi l'orchestra ad una continua e concreta trasparenza e rinnovando il suo stesso stile in una nuova freschezza melodica, anzi quasi melismatica che vive nell'atmosfera del gregoriano e negli spiriti dell'antica omofonia, ambientata magicamente in una linearità compositiva. Egli si avvale in un punto, all'occasione della creazione degli uccelli e del mondo animale, degli effetti di un'imitazione diretta degli uccelli da parte del coro, in altro punto di piccole volute orchestrali quasi a riprodurre gli ingenui arricciamenti musivi delle onde marine, in altro ancora, per la natività, di un largo risponderi bucolico di effetti pastorali dell'orchestra, e qua e là di un felicissimo effetto di risonanza o eco, ottenuto da voci lontanissime che semplicemente prolungano l'ultimo accordo dell'orchestra o del coro, con larghi usi, naturalmente, della semplice arpa sotto le voci o sotto qualche strumento.

L'ambiente aperto e magicamente raccolto dell'anfiteatro sul digradante colle di Assisi, intorno al grande ippocastano illuminato sotto cui

l'orchestra suona, in vista degli spazi della vallata e della luna, aggiunge prestigio alla classica primitività, molto fresca, continuamente viva e interiormente ispirata della musica, se pure toglieva, come avviene quasi sempre, risonanze al suono, riducendolo (ma non disdiceva troppo a questa musica, orizzontale più che verticale, e di spiriti così adatti ad essere subito capito da ognuno) alla sua pura presenza. La facilità di comprensione del testo musicale non deriva da banalità, di cui non c'è ombra, ma dall'immediatezza del melos gregoriano. Il quale talvolta incalza in contrappunti, e soprattutto in canoni a due parti reali nei momenti di maggior concitazione o gloria, ma resta sempre chiarissimo e immediato.

Riassumendo, le doti della partitura di Lualdi sono: la raccolta vitalità: la cantabilità gregoriana, i cui effetti sono ottenuti da vasti unisoni, spesso raddoppiati da voci a bocca chiusa, o da canoni a due parti reali cantati a doppio: un generale effetto orchestrale di semplicità che si affianca al canto e con esso scoppia in pieni culminanti: una vivacità continua di atteggiamenti ritmici (come vuole la libertà del gregoriano) e di interesse emotivo, guidato dalla silloge dei testi latini di Marco Farina, che ne fanno, più che un oratorio, una vasta lauda o cantata in due tempi in *honorem sanctae Trinitatis*: e un senso simbolico generalmente acceso. L'arpa sottolinea spesso arcani concetti, le trombe innalzano un motivo ritornante, contrasti, fino al vibrato finale, accendono l'orchestra. Che verso la fine si allarga in un coro vasto e di intensa emozione per poi perdersi nell'eco di voci lontane che sfumano nella notte.

L'accoglienza da parte dell'immenso pubblico è stata calda e completa, con molte chiamate dopo l'esecuzione e con la richiesta del bis dell'ultimo coro. Al successo del

lavoro molto hanno contribuito la sapienza del coro diretto dal maestro Luigi Molino e dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta dall'Autore. E in particolar modo hanno acceso del loro fuoco l'incisiva partitura la soprano Disma De Cecco e la contralto Laura Didier Gambardella, egualmente forti e decise nell'intonazione e nella accentuazione drammatica, e l'appassionato vigore, persino impulsivo, di Amedeo Berdini, tenore.

Nel complesso una musica di ispirazione sacra di alto valore lirico, degna di star vicina ai grandi modelli del genere, in cui Lualdi, grazie alla sua nuova ambientazione gregoriana, si è completamente rinnovato senza ricordi di altre opere sue, per cui trascorre volutamente uno spirito arcaico dei primi secoli cristiani. Niente di barocco o artificiosamente fastoso, ma molta classica semplicità e linearità che, immersa negli spiriti gregoriani, si riflette anche nel sistema armonico obbediente ad andamenti modali e per quinte.

GIULIO COGNI

Como

Opere a Villa Olmo

L'appuntamento di ogni anno a Villa Olmo non ha deluso. Giulio Paternieri ci ha fatto l'omaggio di tre operine e noi l'abbiamo accettato, quasi per intero. Infatti diremo francamente che quell'*Impresario delle Canarie*, del vecchio, cattedratico Padre G.B. Martini, rimane una ben misera cosa, piuttosto noiosa, anche se la revisione del M^o Santi ha tentato di renderla spedita e lieve. Manca il senso dell'umorismo; mancanza piuttosto essenziale trattandosi di un « intermezzo comico ». Comunque, questo era l'unico omaggio della serata al Settecento. Le altre due opere erano di autori vivi e

vegeti, nonché felicemente operanti: Giulio Viozzi e Gino Negri, presenti rispettivamente con *Un intervento notturno* e con *Té delle tre*.

L'opera di Viozzi si muove in un clima ambiguo, fra l'incubo, il dramma e la farsa ed è proprio questa sua ambiguità che fa presa sul pubblico e ne afferra l'interesse. L'azione si svolge senza rallentamenti, sempre sui binari di una funzionalità pronta ed efficace; quasi sempre giocata in primo piano e tuttavia, man mano che procede, distendendosi su una seconda apertura al di fuori della vicenda, (il canto dell'ubriaco), che dà un maggior respiro e, alla fine, scioglie la tensione, portandosi in un clima che definiremmo descrittivo. Il linguaggio usato dal Viozzi è chiaro e scorrevole, gustosamente ed abilmente dosato, dal punto di vista timbrico e vivo ritmicamente. Il direttore Piero Santi ha saputo pienamente intuirne i valori e li ha espressi con fine sensibilità, equilibrando lo spettacolo in modo esemplare.

E un'altra bella prova della sua capacità e serietà d'artista l'ha data anche con l'opera che concludeva la serata, quella di Gino Negri: *Té delle tre*. Una farsa che ha divertito tutti col suo gioco scoperto, senza sottintesi, fatta solo per il gusto di far ridere. La musica è strettamente funzionale e vale soprattutto per il suo potenziale umoristico che detta la scelta dei timbri, dei ritmi e del materiale tematico adatti alle varie situazioni. Un ladro che, travestito da donna, offre un *résumé* di canto a tre vecchie ex-cantanti fornisce, come trama, delle risorser eccellenti per degli scherzi musicali estremamente spiritosi. E Gino Negri, che è uomo di spirito, ne approfitta largamente, stendendo brani haendeliani, alla Tosti, alla Weill, alla Scarlatti su parole, assolutamente assurde, ma che servono a rendere il suono dell'inglese, del tedesco, del francese.

La farsa non aveva altre pretese al-

l'infuori di quella di divertire. E il pubblico, che non chiedeva altro, si è divertito moltissimo. Anche per merito del bravissimo tenore Alfredo Bianchini, che oltre ad essere un artista sensibile e preparato, è anche un attore di grandissime risorser. Durante la serata abbiamo visto all'opera dei cantanti che ci sono parsi perfettamente adatti a quel che facevano e vocalmente assai distinti. Se è necessario fare dei nomi, citeremo quelli di Otello Borgonovo, di Giuseppe Bertinazzo, di Maria Luisa Gavioli, Romana Righetti, Laura Ambroso, Ottolini, Messina, Venchi.

Assai curata ci è sembrata anche la regia di Pippo Crivelli, e felici le scene di Bice Brichetto, Mara Marini, Maria Grazia Crespi.

Così il Festival del Teatrino di Villa Olmo di Como ha dimostrato ancora una volta di adempiere ad una sua funzione e di svolgere un'attività senza dubbio degna di lode, non fosse altro che per questo suo dare la possibilità ad autori ed interpreti di incontrare il pubblico in modo disteso e privo di malintesi e polemiche.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Ravello

L'antica e nobile cittadina di Ravello, anche quest'anno con il suo 6° Festival musicale ha rivolto un allettante invito a musicisti ed a pellegrini di tutte le razze e di tutte le latitudini, anelanti al godimento di qualche buon concerto ed alla calma ristoratrice di un soggiorno sciolto da ogni complicazione di rapporti formali. Negli anni scorsi il Festival venne affidato all'orchestra del S. Carlo, ai musicali migratori della Filarmonica di Monaco ed infine all'Orchestra Hallé di Manchester, diretta da sir John Barbirolli. Quest'anno è stata invece applaudita l'orchestra stabile del Maggio Musicale Fiorentino.

Nello splendido giardino di Villa Rufolo, sempre di incomparabile suggestione, i primi due concerti sono stati diretti con lodevole equilibrio e nobiltà di stile da un giovane musicista in sicura ascesa, invitato ora alla Sagra Umbra ed alla Scala, già apprezzato per una recente esecuzione dell'*Arianna e Barababù* di Dukas al Terzo programma della RAI: il maestro Bruno Bartoletti. I programmi comprendevano le Stagioni di Vivaldi nella revisione di Gianfrancesco Malipiero, il quale nel riportare in luce il dimenticato patrimonio del genio musicale italiano si è prodigato per il ritrovamento e la pubblicazione dell'*Opera omnia* del Prete rosso; la Sinfonia « Dal nuovo mondo » di Dvorak in una accurata e colorita interpretazione, assai fedele alla leale modestia degli ideali estetici cui rimase ancorato il fecondo musicista boemo; musiche di Weber, Schubert, Busoni e Stravinski.

A Ravello, si sa, la musica fa parte del paesaggio, come le piante secolari o i ricordi del breve soggiorno wagneriano nel « giardino di Klingensor ». Ed infatti a Wagner venne dedicato il concerto di chiusura, diretto con autorevolezza e con nettezza di rilievi sonori dal maestro Peter Maag, un direttore svizzero che avevamo già ammirato all'Associazione A. Scarlatti di Napoli. D'altra parte Wagner reclama il mordente di una direzione viva e penetrante come quella del Maag, anche se talvolta troppo analitica e di un gusto quasi impressionistico. Particolarmente notevole ci sembrò l'esecuzione dell'*Idillio di Sigfrido*: in questa poetica, altissima pagina ritrovammo l'ideale sonoro debussiano d'aria aperta. L'orchestra del Maggio Fiorentino, che era accompagnata dal Soprintendente maestro Pariso Votto, ci sembrò eccellente e solo in parte bisognosa di svecchiamento: ottimi comunque i legni. Il primo violino

Antonio Abussi, solista nelle Stagioni vivaldiane, fu molto festeggiato al termine del concerto d'apertura, ed a ragione.

La manifestazione è stata organizzata dall'Ente per il turismo di Salerno. Noi ci auguriamo che l'anno prossimo, insieme ad una grande orchestra, venga invitato anche qualche complesso da camera di chiara fama, così da variare e da ampliare nello stesso tempo il programma del Festival. Frattanto a Positano, ad iniziativa dell'Azienda di soggiorno e della Fondazione Orfeo, è imminente il consueto breve ciclo di concerti. Tale ciclo documenta utilmente, attraverso le esecuzioni del pianista Wilhelm Kempff, gli ultimi fasti di una tradizione interpretativa che ha conosciuto momenti di grande splendore.

EDOARDO CUGLIELMI

Pavia

Ricordo di Franco Vittadini

Dopo dieci anni dalla morte, Franco Vittadini a Pavia è ancora una presenza. Nel Civico Istituto Musicale, ora intitolato al suo nome, nelle società corali, nelle chiese, lo spirito di Vittadini, la sua dedizione, la sua concezione dell'arte vivono ancora, sono ancora operanti. Nessuna meraviglia quindi che per onorare il compianto Maestro nel decimo anniversario della sua scomparsa fosse mobilitato tutto il mondo musicale pavese: la società corale F. Vittadini, l'Istituto Musicale con le sue voci bianche e i suoi strumentisti, la Società Orchestrale Pavese, rafforzata con elementi dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, i solisti tenore Natalino Raina e baritono Roberto Tavazzani, l'organista della Cattedrale M^o Giannino Zecca, gli istruttori dei cori, M^o Augusto Pesci e le inse-

gnanti del corso di teoria dell'Istituto Musicale: in gran parte collaboratori ed ex allievi del Vittadini, che ricordano ancora certe memorabili esecuzioni di molti anni addietro e hanno sentito l'impegno di preparare un concerto commemorativo vittadiniano non solo per le musiche, ma per la qualità, per quell'impronta di scrupolo, di incontentabilità, di aspirazione al perfetto che caratterizzava l'operosità musicale dell'artista pavese.

Un *Requiem* per coro a voci miste e organo, poderoso, potente, ha segnato l'inizio e determinato l'atmosfera commossa, intensa, di tutta la serata commemorativa, che ha richiamato una folla di pavesi nella Cattedrale la sera del 15 giugno.

È seguita una commemorazione di Franco Vittadini ad opera del M^o Guido Farina, allievo dello Scomparso e suo successore nella Direzione del Civico Istituto Musicale: un ricordo affettuoso dell'uomo e un'analisi penetrante dei caratteri dell'opera, dei suoi presupposti e indirizzi tecnici e dello slancio intimo che la sorregge e conferisce senso e significato, esso solo, a tutta l'esteriore vicenda di suoni.

Di quest'arte vittadiniana sono stati offerti cospicui esempi: prima con la nitida esecuzione di tre brani organistici, da parte del M^o Giannino Zecca, e di due mottetti per voci sole diretti dal M^o Augusto Pesci (« *Quem vidistis, pastores* » per baritono e coro, ed « *Ecce panis angelorum* », per coro), poi con quella dell'intera *Messa Cristo Re* per coro a tre voci miste, soli e orchestra, inappuntabilmente diretta dallo stesso M^o Farina.

Certo, era soltanto un aspetto del Vittadini, quello offerto dal concerto nella Cattedrale: rimaneva escluso il Vittadini operista, l'autore di *Anima allegra*, del *Caracciolo*, di *Fiammetta e l'avaro*, il compositore di balletti quali *Vecchia Milano*, *Fior di sole*, *La Tagliani*: proprio per questo, forse si è trattato di un

concerto rivelatore. Quest'aspetto, che si potrebbe ritenere minore, dell'opera vittadiniana è quello che si rivela in fondo essenziale per cogliere più scoperte le doti native del compositore; si tratta di musica che non rispondeva a un itinerario artistico prefissato, ad un piano determinato, a un impegno più ambizioso: musica scritta quasi per sé, impregnata di necessità espressiva intima, scaturita da un bisogno di dire, di enunciare. Non ci meraviglia che oggi soprattutto per questo Franco Vittadini viva in tutto il mondo.

Musica all'Università

Il Collegium Musicum dell'Università di Pavia è in fondo un atto di fede nella vitalità della musica e una prova d'ottimismo. Specializzato nell'esecuzione di musiche vocali cinquecentesche, da una decina di anni raccoglie nelle pause di studi severi e pesanti, studenti e studentesse delle varie Facoltà, impegnati nella preparazione di esecuzioni tanto più faticose, in quanto anno per anno si laureano, e quindi si perdono, gli elementi più anziani e musicalmente più formati e subentrano le nuove leve, le matricole, animate da uguale entusiasmo ma ancora da dirozzare e amalgamare. Rade esecuzioni, dunque, una o due all'anno, ma tanto più meritorie e proficue.

Quest'anno il Collegium Musicum si è presentato al pubblico nella sala del Collegio Cairoli con un organico di voci totalmente rinnovato e sotto la direzione di un giovane che ha tutte le qualità per far bene sperare sul futuro del simpatico complesso. Edoardo Farina, figlio del M^o Guido Farina, ha preparato e diretto il coro, accompagnato i solisti al pianoforte, commentato i pezzi con parola sobria e spigliata: si è dimostrato elemento prezioso e completo, da tener d'occhio.

Figuravano nel programma due

Laudi filippine di Anonimo del XII secolo a tre voci miste, Canzone napoletana del Primavera e Canzone profana e laude del Razzi, due Canzonette a tre voci del Palestrina. Intercalate alle parti corali, i soprani Luciana Ticinelli Fattori e Irene Bassi Ferrari hanno offerto, con la collaborazione pianistica del Farina, alcune esemplari esecuzioni di Monteverdi (*Venite, venite; Con che soavità; Baci cari; Lettera amorosa; Dialogo tra ninfa e pastore e Ardo e scoprir vorrei*).

Il concerto si è chiuso con alcuni saggi corali di quella fase dell'evoluzione madrigalistica in cui il madrigale da lirico si faceva drammatico e tendeva a trasformarsi in Commedia armonica: dalla *Pazzia senile del Banchieri*, graditissimi dal numeroso pubblico, sono stati presentati *L'autore per introduzione, Prologo-recitato dall'Humor bizzarro, Doralice sola, Licenza data dall'Humor bizzarro, Balletto di villanelle*. Calorosi e meritati applausi ad ogni esecuzione e alla fine del concerto.

DINO MUCCIA

Musica applicata

In altra occasione s'è parlato della così detta « musica applicata » come di un settore della vita musicale ingiustamente trascurato. Oggi, radio, televisione, cinema e anche teatro di prosa, intervengono in maniera decisiva sul tradizionale rapporto di scambio fra musica e pubblico, nel senso che è essenzialmente per virtù loro che le forme dell'antico apparato musicale, operistico e concertistico, vanno trasformandosi in maniera radicale. Né si tratta soltanto di diversi, più vasti mezzi di diffusione: veri e propri generi originali si vanno determinando per aderire alle esigenze del nuovo mezzo tecnico. Si pensi poi all'influenza decisiva che ebbe la scoperta del fonofilm — cioè praticamente la pre-

senza sistematica della musica nel cinema —, sullo stesso prodigioso incremento che di recente ha avuto la « musica di scena ». Altre concense, e anche più importanti naturalmente, ci sono: ma la catena delle reazioni passa anche di qui, e basterebbe il rinvio alla musica impiegata da Visconti per lo *Sguardo dal ponte* di Miller per convincerci.

Non ripeteremo quanto s'è già detto sulle colonne di *Musica d'Oggi*. Ora invece si tratta di seguire gli avvenimenti più rilevanti di questo inesplorato, o quasi, mondo musicale, di cui fra l'altro, a scanso di equivoci o di errate aristocrazie artistiche, è proprio la musica colta a essere più direttamente interessata. Ne è prova il fatto più recente che la cronaca ci fornisca, cioè quel caso esemplare di « musica applicata » che è stato lo spettacolo *Son et Lumière* allestito dai francesi Robert Houdin e Yves Jamique al Castello sforzesco di Milano, durante tutta l'estate scorsa. Con suoni e colori, condotti su testi di volta in volta stesi, Houdin e Jamique sono passati per tutti i castelli della Loira, ed ora han fatto scalo a Milano, ricostruendo nell'ambiente originale, episodi storici, feste, combattimenti, giostre, congiure, cerimonie, incoronazioni e deposizioni. Fatto salvo lo strepitoso successo del pubblico, il risultato c'è parso quello di un fumettone sforzesco che ha sciupato una buona idea, e dal quale soltanto la musica ne è uscita con onore. Dovuta a Gino Negri — dunque un compositore diplomato che ha anche una notevole esperienza in teatro — essa ha ricostruito con eleganza di rinvii e motivazioni sonore, un ambiente, determinando senza banalità didascaliche situazioni e circostanze. Il fatto è che Negri ha dato uno sfondo « scenico-musicale » di carattere storico, realizzando dunque dei riferimenti di una certa vivacità rievocativa, alla corte sforzesca di Lodovico il Moro.

D'estate il cinema ristagna: a vo-

lerne parlare bisogna tornare indietro di una stagione, diciamo al *Ponte sul fiume Kwai*. Un film che ha avuto l'Oscar per la musica, di Malcolm Arnold. Oscar meritato? Tutti abbiamo nelle orecchie la marcia che irrompe fin dalle prime sequenze. Una canzone di guerra che con la guerra stabilisce rapporti tutt'altro che cordiali. *Il ponte sul fiume Kwai* è un film pacifista, dove tutti hanno torto, amici, nemici, eroi e vili, perché è soprattutto la guerra ad avere torto. E la musica? Non ce n'è molta nelle tre ore di spettacolo, oltre la ricorrente e oramai popolare marcia, ma la sua chiave è evidente. C'è dentro una tal vena di humor, di grottesco, che lo scopo è senz'altro raggiunto. C'è stato chi ha protestato per un Oscar dato a una marcia militare così poco marziale ed eroica, e questo parla da sé, benché un altro sia il discorso. C'è qualcosa di brechtiano nel *Ponte sul fiume Kwai*, che è una pellicola di grande platealità, che imbarca elementi dispartitissimi come il grande attore e la star alla moda, un dialogo raffinato e scontatissime scene d'amore o di guerra, che insomma realizza una narrazione d'appendice a un notevolissimo livello di fattura, per poi scoprire che tutto quanto è il pretesto per dare diffusione in forme originali e degne a un contenuto

anticonformista e coraggioso. Vediamo in questa prospettiva il fischio cadenzato dei soldati inglesi, e la convergenza su un tema unico risulta evidentissima, e felicemente trovata appare la facile, immediata, popolaresca invenzione musicale, che però ha la corrosiva virulenza ironica di una marcia alla Prokofiev.

Considerata la pubblicità che le hanno fatto, occupiamoci di Valentini, « racconto musicale a puntate » messo in onda dalla Televisione, copione dalla commedia omonima di Marchesi e Metz, partitura di Barzizza e Bertolazzi. L'idea, la formula, la ricerca di uno spettacolo musicale televisivo, di un'« operetta » del video, è tutta da condividersi: ma a parte le questioni di merito in questo caso, cioè le musiche di Barzizza e Bertolazzi, è l'impianto narrativo che non regge, a due puntate dall'inizio. In questo genere di cose il ritmo è essenziale: dal ritmo del *Singspiel* è nata e rinata una tradizione operistica colta, e il ritmo di Léhar è quello che si sa. In un « racconto musicale », dove la musica è posticcia, non lega in un montaggio di sequenze recitate o cantate, è il genere che va in pezzi: né racconto né musicale, cioè, e tutto da rinviare a occasione migliore.

LUIGI PESTALOZZA

L'estate musicale all'estero

Salisburgo

Il Festival internazionale

Il Festival di Salisburgo dovrebbe essere dedicato in ugual misura alla musica e al teatro di prosa; ma di anno in anno quest'ultimo passa sempre più in secondo piano, e se non fosse stato lo *Jedermann* di Hofmannstahl eseguito nella piazza del Duomo, i risultati del teatro di prosa sarebbero stati questa volta veramente assai magri.

Per fortuna la grandissima maggioranza dei visitatori non viene a Salisburgo per la prosa ma per ascoltare la musica e vedere le opere, attendendosi esecuzioni in tutto degne di un Festival, o aspettandosi addirittura che le esecuzioni musicali acquistino una particolare impronta salisburghese. Questa città possiede un'atmosfera che esercita un enorme influsso sui risultati artistici, grazie soprattutto all'architettura degli edifici cittadini, che hanno il vantaggio di non essere stati eretti arbitrariamente, ma di essere derivati dalle condizioni storiche del luogo: tra gli altri i teatri di piazza del Duomo e del castello residenziale, e particolarmente il Felsentheater nella cosiddetta Felsenreiter-schule. Anche il Festspielhaus è uno di questi edifici, per quanto durante l'occupazione tedesca sia stato rivestito con uno strato spesso e fastoso di gesso che rende quasi irriconoscibile l'aspetto originario della costruzione.

I pezzi forti del programma musicale sono stati il *Don Carlo* e la *Messa da requiem* di Verdi e il *Fi-*

delio eseguiti nella Felsenreiter-schule; Così fan tutte nel teatro residenziale, *Nozze di Figaro*, *Arabella* e *Vanessa* nel Festspielhaus. Da quando la direzione del Festival è stata assunta da Herbert von Karajan, l'opera italiana è sempre più alla ribalta; inoltre le due esecuzioni verdiane sono state dirette dallo stesso Karajan, che con la sua personalità artistica ne ha dato un'esecuzione di altissima qualità.

La struttura architettonica del Felsentheater ha posto per l'esecuzione del *Don Carlo* un problema stilistico. Questo teatro condiziona uno svolgimento scenico orizzontale, e tutti gli effetti drammatici possono esser ricavati non nel senso della profondità ma nel senso della superficie, il che non era certo facile per un'opera che si serve decisamente delle forme teatrali del Grand'Opéra. Eppure Gustav Gründgens è riuscito con la sua straordinaria regia a ottenere un coerente crescendo di effetti e una concentrazione drammatica assai efficace; egli ha impostato la sua interpretazione su un principio fondamentale esatto, e quindi si è potuto passar sopra ad alcune incongruenze nei particolari.

La figura predominante è stata sulla scena Giulietta Simionato nelle vesti della principessa di Eboli, sì che accanto a lei il compito di Sena Jurinac — la regina — non è stato certo facile, specie in una parte non proprio adatta alla sua vocalità. Il resto della troupe era formato da eccellenti ed esperti cantanti, che hanno fatto ottimo sfoggio delle loro qualità individuali: Cesare Siepi nella parte di re Filippo, Eugenio Fernandi in quella di don Carlo,

Ettore Bastianini come marchese di Posa, Nicola Zaccaria nelle vesti di Carlo V e Marco Stefanoni in quelle del Grande inquisitore.

Per quanto riguarda la *Messa da requiem*, sfruttare adeguatamente la scena del Felsentheater, adattissima alla rappresentazione di misteri non costituisce certo un problema. La drammaticità interiore che si rivela in ogni pulsazione di questa musica avvince gli ascoltatori e, grazie all'eccellente acustica naturale della sala, consente di valorizzare con la massima fedeltà la pura bellezza di questa composizione. Anche qui la migliore interpretazione in seno al quartetto vocale solistico è stata data dal contralto, che era questa volta la giovane e dotata viennese Christa Ludwig, capace con la sua meravigliosa voce di un legato veramente esemplare. Il tenore e il basso erano Giuseppe Zampieri e Cesare Siepi, il soprano Leonie Rysanek, notevolmente inibita e danneggiata da un « piano » troppo artificioso.

Gli italiani Rolando Panerai, Luigi Alva, Franco Calabrese e Graziella Sciutti hanno recato al teatro residenziale nuove linfe nell'esecuzione di *Così fan tutte*, un'opera che da troppo tempo era diventata schiava della routine. Gli interpreti si sono anche rivelati eccellenti attori, e questo ha conferito alla rappresentazione slancio ed energia, influenzando positivamente anche le cantanti tedesche Christa Ludwig e Elisabeth Schwarzkopf. Per quanto riguarda invece l'apparato scenico dell'opera, esso risulta ormai invecchiato, e sarebbe ora che questo gioiello mozartiano venisse rimesso scenicamente a nuovo: ma non con una scenografia astratta, poiché per il fatto stesso che il libretto di Da Ponte è di per sé abbastanza astratto, la messinscena richiede colori, fantasia e ricchezza di quadri.

Il *Fidelio* e le *Nozze di Figaro* erano riprese dell'anno scorso, mentre *Arabella* è stata rappresentata con una nuova scenografia, e ha costi-

tuito un trionfo personale per i due interpreti principali Lisa Della Casa e Dietrich Fischer-Dieskau. La direzione era affidata a Joseph Keilberth e la regia a Rudolf Hartmann. Le rappresentazioni teatrali sono state affiancate come al solito da numerosi concerti sinfonici e cameristici, e da una serie di manifestazioni marginali. La parte sinfonica è stata affidata all'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, che ha ottenuto un successo cordiale e misurato sotto la guida di Wolfgang Sawallisch, George Szell, Dimitri Mitropoulos e Eugen Jochum.

Tra gli altri, un concerto è stato dedicato alle « prime esecuzioni europee », e in esso George Szell ha eseguito un'avvincente *Partita* di William Walton e una forse fin troppo piacevole *Ballata*, pure per orchestra, di Gottfried von Einem. Anche il balletto del marchese de Cuevas ha presentato due diversi programmi, suscitando opinioni assai discordi.

Il più interessante avvenimento musicale di questo Festival è stato però la prima esecuzione europea di *Vanessa*, l'opera di Samuel Barber su libretto di Gian Carlo Menotti. La novità dell'avvenimento consisteva per Salisburgo nel fatto che l'opera è stata rappresentata dal complesso del Metropolitan di New York, dal momento che l'esecuzione in lingua tedesca progettata in un primo tempo non è stata realizzata. L'opera di Barber e Menotti si rivolge a un largo pubblico ed evita decisamente, sia nel libretto che nella parte musicale, tutto ciò che è stilisticamente complesso e problematico, accollandosi addirittura il rischio di apparire invecchiata. I lati deboli del libretto sono talmente palesi che non è possibile supporre che un uomo pratico ed esperto come Menotti non li abbia notati, e probabilmente egli li ha lasciati solo per via degli effetti teatrali netti e precisi che ne derivano. Barber poi costruisce le sue

armonie e melodie su un fondamento perfettamente tonale, siano essi i pezzi vocali e strumentali, o le arie, i concertati e gli intermezzi. Molte parti tuttavia risultano piacevoli e comunicative non solo, ma denotano anche dei tratti assai personali; musicalmente il pezzo forte dell'opera è il quintetto finale, sviluppato con logica ed efficacia in seno alla generale atmosfera di congedo. Ciò che più ha colpito però nel caso di *Vanessa* è stata la violenta condanna della critica, inspiegabile dal punto di vista puramente artistico. Forse si tratta dell'istintiva avversione contro il beato ottimismo e contro la cosciente ingenuità americana, manifeste in quest'opera, quell'istintiva avversione contro un atteggiamento spirituale che cerca di rappresentare anche le cose dell'arte come quelle della vita, con praticità, comunicativa, senso comune, *comfort* e spirito borghese. Sembra che *Vanessa* abbia ferito i nostri critici non tanto dal lato artistico quanto da quello della mentalità e dell'ideologia, e l'opposizione che ha suscitato si riferisce meno all'atteggiamento artistico convenzionale che al Nuovo Mondo da cui esso trae origine e che esso rappresenta.

HEINRICH KRALIK

Strasburgo

Il XXXII° Festival Mondiale della S.I.M.C.

La SIMC, che non aveva più tenuto le sue assise in Francia dal tempo dell'Esposizione del 1937, quest'anno ha congiunto le sue attività a quelle del Festival di Strasburgo, iniziato il 16 giugno.

È noto che la SIMC, fondata nel 1923 dal musicologo inglese E. Dent, è aperta a tutte le manifestazioni della musica moderna, e che la giuria è formata da musicisti di tutti i paesi. Quest'anno erano in giuria Fortner (Germania), Seiber (In-

ghilterra), Haba (Cecoslovacchia), Petrassi (Italia) e Martelli (Francia). È impossibile parlare dettagliatamente delle venticinque composizioni scelte dalla giuria. Diremo che erano di carattere assai disparato, cosa che ha reso assai difficile comporre coerentemente i programmi dei concerti, e che vi erano rappresentate un gran numero di tendenze, con prevalenza assoluta della dodecafonia. Mi limiterò a citare le opere che più mi hanno colpito per la loro novità o per la loro qualità.

L'Italia ha ottenuto un gran successo con la ripresa della *Giara* di A. Casella, eseguita nella forma originale di balletto al teatro di Strasburgo. Eseguita per la prima volta nel 1925 dai Ballets suédois, questa opera resta di grande attualità; ecco la vera musica progressista: accessibile a tutte le orecchie, ben scritta, sapida e vigorosa, viva e nutrita. Alfredo Casella è un compositore le cui opere dovrebbero essere eseguite più spesso, poiché egli simbolizza assai bene lo spirito della prima metà del nostro secolo.

La composizione sinfonica di Niccolò Castiglioni ha prodotto un effetto straordinario: nonostante la brevità — sei minuti in tutto — la sua *Ouverture in tre tempi*, per l'abilità nel mescolare gli stili, nel creare contrasti, e nel « muovere gli affetti » merita in questa nota una citazione preferenziale. È una musica piena di dinamismo, di forza poetica, di calore, una musica affermativa che avvince come un preludio di Verdi. Il giovane compositore jugoslavo Milko Kelemen ha denotato un talento sicuro nelle *Dances pour barytone et orchestre à cordes*, su testi del poeta surrealista serbo Vasco Popa. Senza dubbio l'autore ha tenuto presente lo stile di Kodaly, trasformando la musica popolare in senso moderno, ma con accenti personali che promettono opere di alta qualità.

Il Giappone aveva inviato due rappresentanti: M. Matsudaira figlio,

che si designa candidamente « autodidatta » e che ha ancora molto da imparare, e Makoto Moroi, professore di canto gregoriano ad Hiroshima. I suoi *Développements raréfians* (titolo strano e infelice) costituiscono una curiosa mescolanza di tradizioni secolari giapponesi, canto gregoriano e *Pierrot lunaire*, ma raggiungono una loro avvincente seduzione sonora.

La Polonia e la Cecoslovacchia hanno presentato opere che ci hanno lasciati costernati per il loro accademismo e per la fattura passata di moda: un Trio di Artur Malawski, che sta tra Franck e Chausson, e le *Variations sinfoniche* per orchestra di Milos Sokola, che distillano uno slavismo a buon mercato e sembrano uno Smetana mal scritto.

La Germania aveva inviato il musicista più dotato e brillante della giovane generazione, Karlheinz Stockhausen, i cui *N. 5 Zeitmasse* sono una vera festa per l'intelligenza. Lo stesso non si può dire della *Symphonie* in un *mouvement* del suo connazionale Bernard Alois Zimmermann, che ha male assimilato gli stili di Schönberg e di Webern.

L'Inghilterra e gli Stati Uniti — nonostante la *Piano Fantasy* di Aaron Copland, che presenta dei buoni passaggi accanto a numerose lusinghe — non si sono particolarmente segnalati. Di contro la Svizzera ci ha rivelato un musicista che ha indubbiamente qualcosa da dire, Claus Huber, nato a Berna nel 1924, che ha messo in musica per contralto e orchestra tre poemi della poetessa mistica medievale tedesca Mechthild von Magdeburg, sotto il titolo *Oratio Mechthildis*. Egli ricrea assai bene l'atmosfera religiosa, mescolando elementi tonali con altri atonali e impregnando di un fervore mahleriano la severità dello stile gregoriano. Con Claus Huber ci troviamo di fronte a un forte temperamento e a un vero musicista.

La Francia si è fatta onore con il

Concerto pour piano, instruments à vent et percussion di Michel Ciry, spontaneo nella sua violenza e sincero nelle emozioni pur nella ricchezza di aspre dissonanze, e con la *3^{ma} Symphonie* di Henry Barraud, un'opera forte, ben scritta e concepita con un timbro berlioziano che conquista di prepotenza. La *6^{ma} Symphonie* di Darius Milhaud, diretta da Charles Münch e più lirica che mai, assomiglia al suo autore: un giardino lussureggiante dove gli uccelli giocano nei raggi del sole. Non mancano pasticci, ripetizioni e sbavature: ma che importa? Si prova pur sempre una profonda gioia davanti alla serenità della musica di Milhaud.

Riassumendo, diremo che il 32° Festival della SIMC, pur senza aver rivelato quel che si chiama un capolavoro, ci ha convinto che il 1958 ha dato ottimi frutti.

MARCEL SCHNEIDER

Praga

Il Festival di Primavera

Come sempre anche quest'anno la vita musicale cecoslovacca ha raggiunto il suo apice con la Primavera di Praga, il tradizionale Festival internazionale che è alla sua tredicesima edizione. La seguente breve statistica può servire a dare un panorama dell'importanza e della ricchezza di questa manifestazione: in 27 giorni hanno avuto complessivamente luogo 52 concerti ed esecuzioni d'opere, a cui hanno partecipato artisti di 18 Paesi (solo dall'estero 3 orchestre, 12 direttori, 21 solisti e 3 complessi da camera), con opere di 137 compositori. Il Festival di quest'anno è stato tenuto nel segno del giubileo di Leo Janacek, morto trent'anni or sono, di cui è stata eseguita quasi tutta l'opera che ha incontrato uno straordinario interesse, specie presso gli ospiti venuti dall'estero.

La buona tradizione del Festival vuole anche che esso sia collegato ogni anno a un concorso internazionale: quest'anno il concorso era dedicato all'organo, e vi hanno partecipato 39 concorrenti. È risultato primo il cecoslovacco Vaclav Rabas e secondi a pari merito Gisbert Schneider (Germania Occidentale), il cecoslovacco Jaroslav Vodrazka e il rumeno Helmuth Plattner.

Particolarmente numerosi i direttori d'orchestra. Dall'Inghilterra è venuta la Hallé Orchestra con sir John Barbirolli, che ha lasciato un'eccellente impressione con le sue esecuzioni di Berlioz, Schubert e Brahms. Barbirolli ha saputo sfruttare assai bene la bravura della sua orchestra, ricavandone un'interpretazione convincente, ammirata tanto nell'architettura dell'insieme quanto nei singoli particolari. Anche l'energico sir Malcolm Sargent ha destato una viva attenzione soprattutto per la sua concezione interpretativa della *Sinfonia in re minore* di Dvorak, che ha permesso di fare un paragone interessante e istruttivo con la nostra tradizione esecutiva. Al nostro orecchio slavo la sua interpretazione è sembrata un po' dura ed estranea, come potrebbe esserlo una buona traduzione di un'opera notissima della nostra letteratura; egli ha curato l'elemento dinamico e ritmico delle vaste superfici più che quello melodico, tuttavia l'esecuzione è stata in tutti i sensi magistrale, e si è giustificata proprio per la sua diversità rispetto alla nostra tradizione. Il terzo direttore che si è conquistata tutta la simpatia del pubblico è stato l'americano Dean Dixon, che alla fine del Festival sostituì all'ultimo momento e quasi senza prove Charles Munch, improvvisamente ammalatosi, nell'esecuzione della 9ª *Sinfonia* di Beethoven, e si seppe fare onore ad onta di condizioni così sfavorevoli. Degli altri ricorderò ancora almeno il giovane Konstantin Iljev che si pre-

sentò con l'Orchestra Filarmonica di Sofia eccellendo nell'esecuzione di *Concerti* di Bartok; il cecoslovacco Karel Ancerl, che diresse con la Filarmonica ceca tre grandi composizioni di Janacek (*Symphonietta*, *Taras Bulba* e *Missa glagolitica*); e Wolfgang Sawallisch.

Tra i solisti il primo posto è toccato questa volta ai pianisti Claudio Arrau e Robert Casadesus che si sono confermati maestri di primissima classe. Arrau fa pensare a un originale architetto che innalza le sue costruzioni su pietre grandi e solide, che sa distribuire le luci e le ombre con grandiosità ma anche con intelligente raffinatezza. Casadesus invece predilige le forme minori e più poetiche, le quali offrono al suo spirito coltivato e genuinamente francese ricche possibilità per intessere una poesia dei suoni.

I violinisti non hanno potuto tener testa a questi due corifei, per quanto ammirevoli siano state le esecuzioni di Christian Ferras nel *Concerto* di Mendelssohn e di Valerij Klimov, vincitore del concorso Ciaikovski di Mosca, che ha eseguito il *Concerto* di Prokofiev. Tra i cantanti, Dietrich Fischer-Dieskau ha saputo di nuovo conquistarsi gloriosamente il pubblico praghese, ottenendo un trionfale successo. Le sue interpretazioni dei *Lieder* di Schubert sono creazioni d'arte veramente uniche, che ci affascinano sempre e si fanno ascoltare trattenendo il respiro: Fischer-Dieskau è un vero mago della voce, di cui sa sfruttare con grandissimo gusto e con perfetta efficacia sonora tutti i registri. Con la sua arte egli ha posto in ombra anche Boris Gmyrja, un basso peraltro eccellente.

Per finire non ci resta che menzionare ancora almeno i violoncellisti Antonio Janigro e Paul Tortelier, il Quartetto sovietico Komitas e l'Orchestra da camera di Budapest.

ZDENEK VYBORNÝ

Parigi

Il Théâtre des Nations 1958

Quest'anno la Stagione lirica del Théâtre des Nations è stata divisa tra l'Italia e la Germania, con due opere del sec. XIX (Rossini e Verdi) per la prima e due opere contemporanee per la seconda.

Rossini e Verdi sono stati interpretati dalla compagnia del Festival di Glyndebourne, per la prima volta a Parigi, che ha riportato un successo di stima con il *Conte Ory* di Rossini, che non è un capolavoro e che nulla aggiunge alla gloria del suo autore. Il compositore cita se stesso, indubbiamente per pigrizia e forse anche per disprezzo verso il libretto esile e banale di Scribe, tanto che si ha spesso l'impressione che egli si sia limitato a riscrivere da capo a fondo passaggi tratti da altre partiture. Vi è un solo punto veramente poetico e musicale, il terzetto del secondo atto, assai ben interpretato da Juan Oncina, e dalle signore Barabas e Cadoni. Le eleganti scene, dovute a O. Messel, richiamavano le *Très riches heures du duc de Berry*.

Il *Falstaff* ha invece conseguito un vivissimo successo e ci ha comunicato una gioia piena e continua che si è andata trasformando in entusiasmo. È sottinteso che ciò è dovuto in massima parte al genio di Verdi, che erompe in questa ultima creazione con ineguagliato vigore; ma parte non piccola di merito è andata alla compagnia di Glyndebourne, che ci ha dato la migliore esecuzione del *Falstaff* a cui io abbia mai assistito. Questo prodigio è stato realizzato grazie alla regia intelligente e mosca di C. Ebert, grazie allo spirito con cui è stata preparata l'opera e infine grazie all'interpretazione vocale che è stata al di sopra di ogni critica. Essa univa nelle parti femminili i soprano italiani Graziella

Sciutti e Iva Ligabue e in quelle maschili Carlin, Stefanoni, Gioia e Oncina, mentre la parte di Falstaff era stata affidata a un attore eccezionale, il giovane baritono Geraint Evans, un artista compiuto che riunisce le multiple doti di cantante, attore e musicista. Egli ha rivelato di conoscere profondamente il personaggio scespiriano, e lo ha reso sulla scena con un'umanità, una simpatia e una verità che non dimenticheremo certo tanto presto.

La Glyndebourne Festival Opera ha saputo unire in questo spettacolo la poesia di Shakespeare — celtica, magica e buffonesca — col lirismo di Verdi, la durezza dell'Inghilterra elisabettiana con la morbida diversità della musica italiana: in breve, uno spettacolo degno di quel capolavoro che è il *Falstaff*.

Come l'Italia, la Germania ha ottenuto un successo di stima con la *Condanna di Lucullo* di Paul Dessau, presentata dall'Opera di Lipsia, e un grande successo con *Der Revisor* di Werner Egk rappresentato dall'Opera di Stoccarda.

La prima di queste due opere, composta su libretto di Brecht da un allievo e imitatore di Kurt Weill, costituisce un esempio di *Gesamtkunstwerk*: non è un'opera nel senso tradizionale della parola ma uno spettacolo che sta tra il music-hall, il balletto, il film d'avanguardia e il teatro lirico. La regia, interessante e accurata, rivela il talento innato che hanno i tedeschi per il teatro. Ma perché questo tipo di « lavoro artigianale collettivo » potesse avvincerci, sarebbero state necessarie voci forti e belle che rimediassero alla povertà della melodia. Oltre a un bel « lamento » cantato da Katrin Wölzl, non vi sono in quest'opera altri punti che meritino menzione.

Al contrario *Der Revisor* resta nella memoria come un'opera riuscita: Werner Egk ha trovato per la commedia satirica di Gogol un linguaggio musicale espressivo e moderno assai appropriato che, se pur non

contiene elementi di grande originalità, sorregge tuttavia efficacemente una azione che non si arresta per un solo istante. La partitura contiene una serie di numeri musicali collegati da recitativi: pochi duetti e terzetti e invece parecchi sestetti trattati con un humor e uno stile inimitabili oltre che sottolineati da un'orchestrazione affascinante. Come per il *Falstaff* abbiamo visto riunita una compagnia omogenea, ben preparata tanto al canto quanto alla commedia e alla pantomima, una compagnia di attori consumati e una regia viva e intelligente, dovuta a Günther Rennert, aderente alla musica e all'argomento e che sa restare a mezza via tra il comico, il buffo e il crudele. Gerard Stolze, nella parte del falso ispettore, ha ottenuto un giustificato trionfo per la disinvoltura e l'ingenuità con cui ha interpretato la sua parte (si tratta di un gentile briccone di Pietroburgo che si diverte a farsi giuoco dei provinciali): cantante e attore eccellente, Stolze ha saputo incarnare lo spirito stesso di Gogol. Insomma, una stagione interessante, a cui va il merito di aver riscoperto un capolavoro consacrato dalla storia, il *Falstaff*, vanto del teatro lirico italiano, e la piacevole sorpresa del *Revisor*.

MARCEL SCHNEIDER

Wiesbaden

Il Festival di Maggio

La spalliera di bandiere di tutti i Paesi esposta lungo la Wilhelmstrasse a Wiesbaden ha rivelato quanto grande fosse il numero dei visitatori che ogni anno si incontrano nel corso degli Internationales Maifestspiele. Nella serie delle esecuzioni, data la mancata partecipazione del balletto argentino, erano rappresentate solo tre nazioni:

America, Jugoslavia e Italia. L'American Ballet Theatre di New York ha affascinato gli spettatori nel corso delle sue tre serate, unendo virtuosisticamente la danza classica con quella moderna e con un'esatta regia coreografica. Le cose migliori sono state il *Pas de deux* con musica di Minkus, danzato da Lupe Seranno ed Erik Bruhn, e una scena di danza burlesca tipicamente americana che si svolge in un bar di marina, con musica di L. Bernstein.

Gli jugoslavi hanno dato un'esecuzione brillante del Principe Igor di Borodin e di *Katja Kabanova*, l'avvincente opera di Janacek: la penetrante sonorità dei cori e dei solisti e l'esecuzione orchestrale, controllata e pur appassionata, hanno procurato il più vivo successo ai complessi dell'Opera di Stato di Belgrado. Discordante è stata invece l'accoglienza fatta al balletto *Il diavolo al villaggio* di Fran Lotka, troppo composito ed eterogeneo nella azione pantomimica.

Le tre opere eseguite dall'Opera di Roma nel centesimo anniversario della nascita di Puccini hanno costituito una parata di stupende manifestazioni di « bel canto » e di valorosa regia. Enthusiastici applausi hanno accolto le grandi arie di Tosca, interpretata dallo slanciato Franco Corelli nella parte di un possente Cavaradossi e da Gabriella Tucci, evidentemente destinata a una luminosa carriera. Nella *Manon* Magda Olivero ha raggiunto nel corso della recita un avvincente patos drammatico, accanto ad Angelo Bartoli nella parte di Des Grieux, che le stette ben a pari per qualità di voce e di azione scenica. I romani, graditi ospiti di Wiesbaden, hanno rappresentato infine *Madama Butterfly* con l'organico scalligero. L'eccellente Gigliola Frazzoni (*Butterfly*) ed Eugenio Fernandi (*Pinkerton*) sono stati festeggiati con ovazioni di un entusiasmo tutto meridionale. Anche il coro e l'orchestra dell'Opera di Roma, diretti

da Franco Capuana, hanno ottenuto un successo particolare.

Il 6° Festival tedesco del jazz tenutosi a Francoforte sul Meno ci ha presentato in quattro giorni i migliori complessi jazzistici tedeschi, in cui si nota una tendenza classica alla New Orleans e una di jazz moderno concertante. Tra le opere commissionate dallo Hessischer Rundfunk, *Maratona* di danza, musica di balletto di H.W. Henze per orchestra sinfonica e complesso jazz, si è rivelata un vero fuoco d'artificio di brillante strumentazione. Tra i complessi di giovani che denotano preparazione e impegno musicale segnaliamo gli Oimel Jazz Youngsters, il Quintetto del Dott. Roland Kovac e l'orchestra di Helmut Brandt, mentre l'orchestra di Kurt Edelhagen testimonia sempre un'alta classe jazzistica.

G. SCHWEIZER

Tokio

Opere e concerti

L'attività musicale in Giappone negli ultimi sei mesi ha mostrato un duplice aspetto: da una parte sono progressivamente aumentate le visite di stars internazionali, mentre dall'altra i complessi locali hanno fatto sforzi notevoli per eseguire musiche nuove e anche composizioni di autori giapponesi. I concerti di musica da camera — che rappresentano in questo paese un campo relativamente nuovo — sono aumentati sia in varietà che per il numero dei complessi strumentali di formazione recente; invece l'attività sinfonica segue purtroppo la ben nota routine, con i soliti pezzi di repertorio programmati da ciascuna delle cinque organizzazioni sinfoniche di Tokio. Si tratta in ogni caso di esecuzioni ad alto livello artistico. L'opera ha sempre il suo seguito di amatori e i teatri sono sempre tra-

boccanti, ma, per ovvie ragioni, sono sempre la *Carmen* e la *Butterfly* ad attirare il pubblico pagante: invece *The Turn of the Screw* di Britten, che ha avuto la prima esecuzione giapponese in aprile, è stato eseguito tre volte dalla Società Rameau davanti a una sala semivuota.

Dal punto di vista musicale e artistico, questo avvenimento meritava una sorte migliore, trattandosi di un'iniziativa seria e impegnativa, realizzata sotto la direzione del giovane Hiroyuki Iwaki, e i cui preparativi erano incominciati già l'anno scorso, quando Britten e il tenore Peters Pears erano stati a Tokio per una serie di concerti. In precedenza la Società Rameau aveva avuto anche il merito di rappresentare *The Rape of Lucretia* e *Peter Grimes*, conseguendo un successo di stima. Ma nel caso di *The Turn of the Screw* è evidente che la musica di Britten non può appoggiarsi solo sulla fervida devozione che gli porta un piccolo gruppo di musicisti per ottenere un più vasto successo; e anche il libretto, tratto da Myfawny Piper dalla difficile novella di H. James, qui totalmente sconosciuta anche agli intellettuali, non poteva rappresentare una buona carta: i giapponesi hanno le loro idee particolari in merito agli spettatori e al male.

Miglior fortuna ha incontrato il *Concerto per la notte di Natale* dell'anno 1956 di Luigi Dallapiccola, scritto su commissione della intraprendente Società Rameau ed eseguito per la prima volta l'ottobre scorso. Dallapiccola ha composto questo lavoro durante il suo ultimo soggiorno negli Stati Uniti. In un certo senso questa composizione si ricollega alle idee che hanno ispirato i *Canti di prigionia* e i *Canti di liberazione*, poiché anche questo *Concerto* trae origine dalla dialettica di Dallapiccola con i concetti della libertà e della fratellanza intesi come le conquiste più ambe dall'umanità. In una lettera privata, il

compositore ha spiegato di aver concepito questa musica nella contemplazione del mistero della Natività. I testi sono stati tratti dalle Laudi di Jacopone da Todì, che esaltano la semplicità francescana, un profondo attaccamento alla carità e l'amore per tutte le creature viventi e nel loro intimo sono espressione di una pace universale. Si tratta di una composizione cameristica, consistente di cinque brevi parti per 17 strumenti, con un soprano solo nel secondo e quarto tempo. La musica ha momenti commoventi ed efficaci, e l'atmosfera del testo è sempre presente. Ad onta della serie dodecafonica, si è avuta l'impressione che l'elaborazione formale non fosse molto severa, e nell'insieme la musica ha comunicato calore e grande espressività. Gli strumentisti della Rameau, ancora sotto la direzione di Hiroyuki Iwaki (che poche settimane prima aveva diretto lo stesso complesso in una eccellente esecuzione scenica della stravinskiana *Histoire du Soldat*) ha provato lungamente per realizzare questa musica limpida e tersa, e soprattutto il giovane soprano Akiko Uenami ha saputo rendere perfettamente le sottili qualità liriche del testo di Jacopone. Nello stesso programma venivano presentate altre prime esecuzioni in Giappone: il 3° Quartetto op. 48 del danese Vagn Holmboe, i *Pièces* per pianoforte preparato e archi, ultima composizione del giovane giapponese Toshiro Mayuzumi; e l'*Octandre* di Edgar Varèse, che se nel 1924 aveva prodotto sugli ascoltatori l'effetto di uno choc, accanto al precedente pezzo del compositore giapponese non ha minimamente turbato il pubblico.

L'anno pucciniano

L'anno pucciniano è iniziato, con qualche mese d'anticipo, con le prime esecuzioni giapponesi del

Trittico (*Il Tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*), presentato durante lo scorso autunno dal complesso di giovani allievi della Fujiwara Opera Company. Questi giovani dotati, avevano in precedenza tentato la sorte con *Amelia al ballo*, *The Telephone* e *The Medium* di Giancarlo Menotti.

Quanto alla vera e propria ricorrenza pucciniana, la stessa Fujiwara Company ha presentato esecuzioni cicliche di *Madama Butterfly*, *Tosca* e *Bohème*, tutte dirette da G. Comelli, un musicista italiano che da lungo tempo risiede in Giappone. Anche la popolarissima *Butterfly* è stata rappresentata in una tournée che ha girato tutto il Giappone contemporaneamente a una compagnia rivale, la Niki-kai, che rappresentava la stessa opera.

Il Festival di Osaka

In questo periodo si è concluso il Festival di Osaka per la musica e le arti, a cui si era data tanta sfarzosa pubblicità. Questa manifestazione, prolungatasi per un mese (dal 10 aprile al 10 maggio), era stata organizzata dalla grande catena di giornali *Asahi Shimbun*, patrocinata dal Ministero per gli Affari Esteri e sostenuta da numerosi enti, quali la Radio giapponese e altre reti radiofoniche, come pure da numerose organizzazioni d'affari. Scopo della manifestazione era di fare un confronto tra la produzione artistica dell'est e quella dell'ovest. Il Giappone avrebbe dovuto presentare i suoi storici *Nô* e *Kabuki*, il tradizionale e venerato teatro delle marionette *Bunraku* e così pure i frutti più recenti dei contatti con la musica sinfonica e operistica dell'occidente. Si sarebbe così potuto valutare il progresso di questo paese in confronto con esecuzioni di musica sinfonica e da camera importata dall'estero, con virtuosi di fama internazionale e con altri

aspetti del teatro e della musica degli Stati Uniti, dell'URSS, della Cina, Inghilterra, Austria, Belgio e Spagna. Si potrebbero ora addurre numerose ragioni, per lo più di carattere organizzativo ed amministrativo, per spiegare come questo confronto non ci poté essere. Considerazioni internazionali, commerciali e turistiche hanno superato i fini puramente artistici: Osaka è il maggior centro commerciale e finanziario del Giappone, e il Festival doveva coincidere con un'enorme fiera commerciale internazionale, ma anche con l'inaugurazione del *Sakura*, il periodo della fioritura dei ciliegi, che garantisce il richiamo di un gran numero di visitatori d'oltremare. Comunque il Festival riuni una serie di brillanti esecuzioni da parte di artisti stranieri, e fu inevitabile che esso diventasse una competizione artistica tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, il che non era certo nei desideri dei patrocinatori della manifestazione. Dopo la visita del balletto Bolscioi, venuto l'anno scorso in Giappone, abbiamo avuto ora l'intera compagnia del New York City Ballet, che partecipò al Festival a pieni ranghi e con le sue migliori rappresentazioni coreografiche del repertorio classico ed americano.

Nella stessa sala del Festival, appositamente costruita per l'occasione, abbiamo anche avuto modo di ascoltare per la prima volta la famosa Filarmonica di Leningrado, che si è presentata in tutta la sua pienezza sotto la guida di ben tre direttori: Alexander Gauk, Kurt Sanderling e Arvid Yansons, mentre l'arrivo di Eugène Mavrinisky, il direttore stabile dell'orchestra, fu sospeso all'ultimo momento per malattia. Ad eccezione della 4° Sinfonia di Brahms e della Sinfonia Dal nuovo mondo di Dvorák, l'orchestra di Leningrado ha eseguito esclusivamente musica russa. Mentre il New York City Ballet e la Filarmonica di Leningrado con

Rostropovic hanno costituito di gran lunga gli aspetti più spettacolari del Festival, ci sono state anche occasioni per ammirare della buona musica su un diverso livello di esecuzione, come ad esempio le eccellenti esecuzioni dell'Amadeus String Quartet di Londra, quelle del Duo pianistico belga Janine Reding e Henry Piette, specie in un'interpretazione del Concerto per due pianoforti soli di Stravinski, che resterà memorabile; sono stati tenuti inoltre concerti solistici dal pianista Benno Moiseiwitsch, dal tenore americano Jan Peerce e dal violoncellista spagnolo Gaspar Cassadó. Dalla Repubblica popolare cinese il Festival ha ospitato un gruppo di musica e danze del teatro di Pechino, mentre il teatro delle marionette di Salisburgo ha deliziato l'auditorio con fragranti esecuzioni nei costumi dell'epoca di Mozart.

Di fronte a questa massiccia partecipazione di artisti stranieri, la rappresentanza giapponese è apparsa esigua e limitata. Nell'inaugurazione ufficiale fu presentata, al Tenno (antico tempio buddista di Osaka), una esecuzione di *Gagaku*, storica musica di corte giapponese, mentre un concerto in collaborazione delle orchestre radiofoniche di Asahi e Kansai inaugurò la nuova sala del Festival, che contiene 3000 posti. Numerosi concerti sinfonici dell'orchestra di Kansai diretta dal giovane direttore belga Edouard van Remoortel erano stati inseriti ovunque tra le grandi rappresentazioni degli ospiti stranieri, ma non fu eseguito nessun autore giapponese. L'unico pezzo in programma, l'opera *Kiki-mimi-zukin* del giovane Ikuma Dan, fu ritirata all'ultimo momento, con una decisione felice in quanto quest'opera, pur basandosi su una fiaba locale (il titolo significa *Il cappuccio dalle orecchie magiche*), è ben poco rappresentativa della musica giapponese contemporanea.

Per riassumere quel che si diceva all'inizio, è evidente che l'interesse musicale in Giappone si fa sempre maggiore, ma anche che il pubblico è frastornato da montature e lanci d'importazione: le attività musicali propriamente giapponesi si adoperano attualmente per un maggior numero di esecuzioni di opere locali, ma molto spesso queste inizia-

tive si perdono nella gran quantità delle imprese su larga scala che abbiamo illustrato sopra. Tuttavia Tokio vanta oggi, oltre alla società Rameau, un gran numero di complessi strumentali curiosi di esplorare nuovi sentieri sconosciuti: ma su questo argomento torneremo volentieri in un prossimo articolo.

MARCEL GRILLI

Arabesques

La prima « Arena di Verona » fu quella del 10 agosto 1913. Otto rappresentazioni di *Aida*; centinaia di migliaia di ascoltatori; sfilate zoologiche sul palcoscenico; doppi trionfi. Per cantare la parte di Amnasro era stato scritturato il baritono Amerigo Passuello, giovane artista nativo della contigua Legnago. Ma ecco che all'ultimo momento il Passuello si ammala (doveva poi morire qualche anno più tardi) ed a sostituirlo si chiama Giuseppe Danise, anche lui giovane, in quel tempo, ma più ricco di fama artistica. Tutte le otto recite di *Aida* vennero sostenute, per quanto riguarda il re di Etiopia, da Giuseppe Danise, essendo sua figliola ad interim la Mazzoleni, Amneris la Gay, Radames lo Zenatello e direttore Tullio Serafin. Ebbene, non c'è verso di venirne a capo. Non c'è modo di precisare che dal 10 al 24 agosto 1913 il

povero Passuello stette in letto e al posto suo, convenientemente tinto di nero, cantò Giuseppe Danise. Tutte le effemeridi dell'Arena di Verona, tutte le pubblicazioni relative, tutti gli scritti retrospettivi, tutti i « numeri unici » portano invariabilmente il nome del Passuello e taccono il nome del Danise. Il qual Danise, ora residente in New York dove è considerato un grande competente di questioni vocali e operistiche, dove esercita con gusto infinito l'arte difficile dell'ospitalità e dove è ancora attivissimo, noi non sappiamo se abbia mai tentato una rettifica. Noi, sì, abbiamo tentato. Abbiamo tentato più di una volta e sempre abbiamo fatto cilecca, rimanendo pervasi da un senso di profondo sgomento. Perché, insomma, il 1913 non è poi una data antidiluviana; non è poi un anno prima della nascita di Nostro Signore, e

se la carta scritta ci inganna sugli avvenimenti del 1913, se la storia del 1913 è già sbagliata nonostante i nostri sforzi per emendarla, come potremo avere mai sicurezza che Alessandro tracciò davvero con la spada i limiti della costruenda Alessandria, come potremo star tranquilli circa le parole pronunciate da Archimede nel bagno, come potremo persuaderci che quella tal mela cadde proprio sulla testa di Newton?

Speriamo che la storia non ci abbia almeno ingannato nel darci per autentica la risposta di Haendel a quel cameriere cui aveva ordinato un pranzo per tre persone. « *Aspetto la compagnia o servo subito?* ». « *Subito, ragazzo, la compagnia sono io* ». E neppure che abbia mentito nel riferirci la battuta indirizzata al violinista Matthew Duburg, un allievo di Geminiani che, durante le

esecuzioni dei *Concerti grossi* dirette da Haendel in persona, si metteva a improvvisare cadenze secondo l'uso dell'epoca. Una volta improvvisò tanto, modulando e divagando in toni lontani, che il pubblico dette a vedere un certo sbigottimento. Quando finalmente si capì che stava per concludere, Haendel alzò le mani sopra la tastiera del clavicembalo e gridò forte, rivolto verso il pubblico: «Bentornato a casa, il nostro caro amico Duburg».

Ma è con queste qui-
scuillie, voi direte, che Lei pretende prepararci l'animo alla commemorazione del bicentenario di Haendel? Nossignori, rispondo, l'anno dei grandi impegni e delle grandi parole sarà l'anno 1959. Per ora si può ciarlare senza pretese di preparazione. Per ora si potrebbe anche notare che Bach, l'altro dei tre geni nati nel 1685, in paragone di Haendel fu un povero provinciale. Bach veniva da una famiglia dove ci si era occupati sempre di musica, niente altro che musica. Bach, in vita sua, non aveva avvicinato che

piccoli principi di mediocre intelligenza (l'unica eccezione era stato Federico II), che piccoli organisti di città secondarie, fabbricieri di chiese, cantori di coro e scaccini. Non s'era mai mosso se non in Germania per una linea verticale tutt'altro che lunga ed una orizzontale ancor più breve. Haendel, invece, discendeva da un maestro orefice, notevole della città di Halle, ed aveva avuto per padre un chirurgo abilissimo. Che questo Haendel senior, insieme con gli arti e i visceri ammalati, tagliasse anche i capelli non significa niente. Nel secolo XVII l'idea di pulizia era generica: non si faceva distinzione fra un tumore e una zazzera disgustosa a vedersi. Ancor quasi ragazzo, Georg Friedrich aveva visitato Berlino, Amburgo e Lubeca; Firenze, Venezia, Roma; aveva avvicinato personaggi come Mattheson, Alessandro e Domenico Scarlatti, Antonio Lotti, Francesco Gasparini, Corelli, Marcello, Pasquini, i principi Ruspoli, i cardinali Ottoboni, Panfilì e Grimani. Più tardi, trasferitosi in

Inghilterra, oltre che in quella dei re e dei principi, era entrato in consuetudine di tutta l'alta aristocrazia, s'era fatto amico di poeti e scrittori come John Gay, Alexander Pope, Jonathan Swift, Joseph Addison; di pittori come William Hogarth (colui il quale, con una sua serie di quadri, fornì a Stravinski l'idea del *Rake's Progress*); aveva condotto, insomma, un'esistenza movimentata e sontuosa, piena di incontri, di esperienze e sorprese. Ebbene, se consideriamo l'opera dei due sommi maestri, noi troviamo in quella del sedentario Bach, del piccolo borghese Bach, del grossolano Bach, uno spirito di avventura, un senso di raffinatezza, un piacere di preziosità segrete che non troviamo nell'opera del cosmopolita Haendel, del mondano Haendel, del combattivo Haendel. Nella maniera di Haendel c'è qualcosa di conservatore, di arcaico, che sta all'opposto della maniera bachiana. C'è anche una tendenza a spiegarsi per sommi capi, per apolooghi precisi e folgoranti che contrasta

con i discorsi elittici, con le difficili dimostrazioni, con il camminare ascendente di Giovan Sebastiano. Di questi due artisti giganteschi, entrambi destinati a morir ciechi, l'autore degli *Oratori* sembra che abbia sempre veduto nell'atto di comporre; l'autore delle *Cantate* che abbia sempre sentito.

Se ciò è vero, siamo noi autorizzati ad estrarne una conclusione, una « morale », una indicazione? La solita « morale » che il potere creativo alloggia spesso in camere d'albergo, sotto tetti non suoi; vale a dire è ospitato da esseri umani che hanno caratteristiche esteriori del tutto diverse, che sembrano arrivati da paesi del tutto diversi?

Se non ci fosse in vista la bomba atomica, « lasceremmo ai posteri » etc. etc. Così, passiamo ad altro argomento.

In fondo, la famosa frase di Saint-Saëns (« Paderewski è un genio che anche suona il pianoforte ») è quella che dovrebbe stare nella mente di tutti, oggi in ispecie,

che i pianisti eccellenti non si contano più; oggi che la tecnica della tastiera è stata dominata, si può dire scientificamente, come son stati dominati l'atomo e tutti i suoi familiari. Io però aggiungerei (e debbo usare purtroppo i verbi al passato) « Paderewski era un arcangelo che, invece della tromba, suonava il pianoforte ». Sta bene che eravamo estremamente giovani, quasi ancora fanciulli; ma l'impressione di Paderewski, avanzante sulla piattaforma con il capo eretto e veramente aureolato da una raggiata di capelli, biondi o bianchi che fossero, è impressione indelebile; è qualcosa che ancora adesso ci esalta. Forse è per colpa di quell'impressione che due mesi addietro, offertaci da un amico un'audizione di vecchi dischi di Paderewski, noi chiedemmo decisamente di venir dispensati.

Il giudizio di Chopin sulla voce di Jenny Lind è un giudizio che molti dei nostri cantanti, con le loro preoccupazioni esclusivamente volumetri-

che, con la loro convinzione che, per esprimere, per riuscire drammatici, occorra sottoporre la gola a una specie di perpetuo corto-circuito, dovrebbero tener presente e meditare con cura. Scrisse dunque Chopin, da Londra, che Jenny Lind « cantava con estrema purezza e sicurezza »; che le sue note piano erano sempre ferme; che « la sua voce era sempre liscia, bene unita, come un capello ». Che le opere verdiane e, più ancora, le opere così dette « veriste » abbiano generato, una maniera di cantare assai diversa è ovvio ed era forse fatale. Le nostre primedonne e i nostri primuomini, però, esagerano. L'altra sera ne udii uno che essendo riuscito a inerparsi, non senza qualche fatica, sul si finale della « Donna è mobile... », si mise ad agitare la mano, là da quella altura, come i conquistatori degli « ottomila » sogliono agitare, dalle vette sino allora inviolate, la bandiera del loro paese e quella del Pakistan, padrone di casa.

GIULIO CONFALONIERI

Casa Ricordi festeggia il 150° anniversario di fondazione

Domenica 21 settembre dirigenti, impiegati e operai della Casa Editrice Ricordi hanno festeggiato, durante una gita a Stresa, il 150° anniversario della fondazione della Casa.

Intorno al Presidente comm. Alfredo Colombo, agli amministratori delegati ing. Guido Valcarengi e dr. Eugenio Clausetti, ai discendenti della famiglia Ricordi e ai consiglieri di amministrazione si sono riuniti i dirigenti e i principali collaboratori della Direzione generale e delle succursali, delle Officine Grafiche Ricordi e delle Società estere collegate, tutto il personale di Milano e rappresentanti di tutte le sedi della Casa in Italia e all'estero — una imponente corona di quasi cinquecento persone — le forze vive e operanti della Casa che poggia sulla loro concorde azione la propria efficienza realizzatrice.

La data del 21 settembre scelta per questa celebrazione al tempo stesso grandiosa ed intima, quasi familiare, non era senza significato: esattamente cinquant'anni prima, la domenica 21 settembre 1908, Giulio Ricordi aveva riunito sul lago di Como amici e dipendenti per solennizzare il centenario dell'organismo editoriale che suo nonno Giovanni Ricordi, aveva fondato nel lontanissimo tempo della dominazione napoleonica.

Fu proprio da quel lontano 1908 che l'ing. Guido Valcarengi, nel rivolgere un saluto ai partecipanti al termine della colazione che li aveva riuniti nei saloni del Grand Hôtel des Iles et des Borromées, prese le mosse per riassumere le vicende della Casa nell'ultimo cinquantennio. Evocati dalle sue parole davanti alla mente dei convenuti sfilarono persone, fatti, immagini ed imprese.

Le persone: i gerenti, da Giulio a Tito Ricordi a Renzo Valcarengi e Carlo Clausetti ai successivi ed agli attuali amministratori; i fedeli collaboratori che profusero attività e ingegno perchè il futuro della Casa fosse sempre più luminoso.

I fatti: la espansione della Casa oltre oceano; il consolidamento delle Società estere già affermate e la recente apertura di nuove sedi; la trasformazione produttiva, obbediente alle modificazioni del gusto e delle esigenze del pubblico; l'impulso dato alle edizioni didattiche; l'apertura di negozi di vendita; il recente felice avvio della produzione discografica.

E fra tutto questo, a metà strada, l'incubo di quel tristissimo 1943, quando la guerra sembrava aver bruciato, con i magazzini e gli archivi, con le officine e gli uffici, ogni speranza e ogni volontà, tanto che sarebbe parso utopia l'operoso fervore di oggi.

Quello che l'ing. Valcarengi veniva esponendo con documentato e sobrio dire, erano fatti, dati, notizie, ma per una qualche segreta virtù, ai presenti che avevano — in parte più o meno vasta — vissuto e gioito e sofferto questa realtà fluente, le vicende della loro Casa Ricordi, sembrava che si leggesse un romanzo, una vicenda bella e incantata dalle cui pagine ognuno respirava il profumo, il ricordo di una propria stagione trascorsa.

La commozione, evidente nei volti, attenuata dai frequenti applausi — che si rinnovarono calorosi dopo che il sig. Giuseppe Giacompol della Ricordi Americana ebbe portato il saluto delle Società estere — si sciolse nel brindisi con il quale i presenti inneggiarono alla prosperità e alle fortune di Casa Ricordi.

Una simile commossa letizia aleggiava giovedì 2 ottobre nei saloni dell'Hotel Duomo di Milano, dove intorno agli amministratori della Casa Ricordi si era riunito per celebrare il fausto anniversario un pubblico elegante e folto nel quale spiccavano i più bei nomi del mondo artistico. C'erano fra i compositori Ildebrando Pizzetti, Francis Poulenc, Giorgio Federico Ghedini, Frank Martin, Goffredo Petrassi; illustri direttori d'orchestra, cantanti di gran nome, registi, critici musicali, dirigenti della RAI, editori, i rappresentanti delle Case discografiche italiane e i dirigenti della Casa al completo.

Parlò Giulio Confalonieri, che delineò un profilo, più morale che storico, della gloriosa secolare Istituzione: la costante devozione che dal 1808 ne ha legato sorti e fortune alle sorti e fortune della musica italiana la signorilità affabile dei rapporti fra gli editori e i loro autori; la continua, vigile attenzione del presente.

Non era perciò senza significato che la Casa festegiasse la ricorrenza con una affermazione di inalterata giovinezza: l'inaugurazione ufficiale della propria produzione discografica, che prende eccellente avvio con una superba incisione della *Medea* di Cherubini, eseguita con i complessi della Scala sotto la direzione di Tullio Serafin, interpreti principali Maria Meneghini Callas (protagonista), Miriam Pirazzini, Renata Scotto, Mirto Picchi, Giuseppe Modesti. Così il compositore fiorentino, il cui nome agli albori dell'Ottocento già fregiava le prime pagine dei cataloghi editoriali di Giovanni Ricordi, apre oggi, nel segno della fedeltà alla musica italiana, il primo catalogo dei dischi Ricordi.

Seguì un'audizione di alcuni brani della *Medea*, cantati da Maria Meneghini Callas la quale, presente in sala insieme a Renata Scotto, fu assai festeggiata dall'eletto pubblico.

Notizie in breve

* Il 27 luglio ultimo scorso al Teatro Colon di Buenos Aires ha avuto luogo un grande concerto sinfonico-vocale dedicato a Giacomo Puccini nel centenario della nascita. Alla manifestazione, organizzata dal direttore generale della Ricordi Americana, signor Giuseppe Giacompol, hanno presenziato S.E. l'Ambasciatore d'Italia, l'Intendente municipale della città di Buenos Aires, tutti i funzionari dell'Ambasciata e del Consolato italiani e autorità argentine. Dopo l'esecuzione degli inni nazionali argentino e italiano, il M^o Juan F. Giacobbe ha tenuto il discorso commemorativo sul tema « Puccini nel centesimo anniversario della sua nascita »; si è svolto quindi il concerto comprendente alcune delle più celebri pagine pucciniane tratte dalle opere *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Suor Angelica*, *Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*, *Tabarro*, *Bohème*, *Turandot*, affidate alla realizzazione dell'orchestra stabile (direttori: J.E. Martini, F. Calusio, R. Zamboni) e del coro (direttore: T. Boni) del Teatro Colon, nonché dei solisti di canto Pier Miranda Ferraro, Haydée de Rosa, Giuseppe Taddei, Giuseppe Modesti, Cesy Broggin, Julio Sánchez Viamonte, Nino Falzetti e Virgilio Tavini. Vivissimo il successo della celebrazione cui ha assistito un pubblico folto e plaudente.

* Sempre a Buenos Aires, nella Sala Ricordi si è svolto un Ciclo di musica italiana organizzato per celebrare il 150° anniversario di fondazione della G. Ricordi & C. di Milano. Tale ciclo, accolto con eccezio-

nale favore dal pubblico e dalla critica, abbracciava conferenze, récitals vocali e pianistici, concerti di musica da camera e corali, e vedeva non poche opere in prima esecuzione. Ricordiamo, tra le manifestazioni offerte, quella inaugurale che costituì un devoto omaggio a Puccini: il M^o J. F. Giacobbe svolse una conferenza su « Puccini: un destino... Una solución... », e furono presentati noti brani del compositore in edizione discografica. Sono ancora da segnalare la conferenza tenuta da Hilda Dianda su « G. F. Malipero y su ópera *El Figliuol Prodigio* », e il concerto del Quartetto Pessina che, accanto al Quartetto in mi minore di Verdi, ha eseguito per la prima volta nella capitale argentina, il poco noto Quartetto in mi minore n. 18 di Donizetti.

* Il Premio internazionale Kussevitzi del Berkshire Music Festival di Tanglewood, destinato al miglior direttore d'orchestra, è stato conferito al giovane maestro milanese Claudio Abbado, su decisione unanime della giuria tra i cui membri figuravano A. Copland, C. Munch ed Eleazar De Carvalho.

* In data 21 giugno 1958 è stato firmato l'atto giuridico con cui le Settimane Musicali Senesi sono state trasformate in Ente Autonomo.

* Heinrich Strobel è stato per la terza volta eletto presidente della Società Internazionale di Musica Contemporanea. I nuovi vicepresi-

denti sono Claude Rostand e Matyas Seiber.

* Nel cartellone operistico del Metropolitan di New York per la stagione 1958-59 sono inclusi il *Macbeth* diretto da Mitropoulos e il *Wozzeck* diretto da K. Böhm, due opere non ancora rappresentate in questo teatro.

* La cinquantesima stagione operistica al Teatro Colon di Buenos Aires è stata inaugurata il 25 maggio u.s. con la *Turandot*.

* Darius Milhaud ha composto per le prossime Festwochen di Berlino l'opera *L'uomo del mare*; anche a Humphrey Searle, Werner Thärichen e Wolfgang Fortner sono state commissionate opere brevi. Sarà inoltre eseguita per la prima volta la *Medea* di L. Cherubini nel nuovo adattamento di H. Georges e W. Reinking.

* Con la presente stagione Ferenc Fricsay lascia il posto di sovrintendente musicale della città di Monaco.

* Il ciclo dei concerti organistici per la VI Settimana Musicale della Verna (Arezzo) si è chiuso con un importante programma tenuto dall'illustre organista napoletano Domenico d'Ascoli, Direttore dell'Istituto Musicale Pareggiato di Salerno.

* Una recente composizione di Giampiero Tintori, la *Sinfonia n. 1 di Dubrovnik*, è stata eseguita con vivo successo il 6 giugno scorso a Dubrovnik dalla Gradska Orchestra diretta da K. Mizerit. Un mese più tardi l'opera è stata registrata alla Radio di Monteceneri sotto la direzione dell'autore.

* Il 26 agosto scorso è deceduto improvvisamente a Londra il noto compositore inglese Ralph Vaughan Williams. Nato a Down Ampney (Gloucestershire) il 12 ottobre 1872, aveva studiato al Royal College of Music con Parry e Stanford, oltre che a Berlino con Bruch e a Parigi con Ravel. Nel 1929, per i suoi eccezionali meriti nel campo della composizione, gli era stata conferita la più alta onorificenza di cui possa essere insignito un musicista britannico, la medaglia d'oro della Royal Philharmonic Society. Lascia una assai abbondante produzione, spaziente dal genere teatrale al sinfonico, dal corale al cameristico, espressione di una raffinata musicalità e le cui principali fonti d'ispirazione furono il canto popolare indigeno (del quale fu anche appassionato raccoglitore) e gli antichi polifonisti inglesi.

* A Roma, dove era nato nel 1910, è morto il 6 luglio ultimo scorso il direttore d'orchestra Emidio Tieri. Allievo di Brugnoli, Frazzi e Guarnieri insegnante di direzione di orchestra dapprima nel Conservatorio di Bologna poi in quello di Firenze, aveva diretto opere e concerti nelle principali città italiane e straniere sempre distinguendosi per coscienza artistica e sagacia interpretativa. Risiedeva a Firenze ed era genero del maestro Vito Frazzi.

* A Milano, appena trentatreenne, è scomparso Antonio Pellizzari, mecenate e intelligente cultore d'arte, fattosi notare giovanissimo, prima che l'attività industriale assorbisse ogni sua cura, quale compositore e direttore d'orchestra. Sotto la sua direzione un'orchestra aveva anche tenuto fortunate tournées in diverse Nazioni europee. Al suo nome sono legate inoltre numerose iniziative editoriali.

Libri di interesse musicale

Letture

Claudio Sartori. Puccini. Milano, La Nuova Accademia Editrice, 1958.

La Nuova Accademia Editrice di Milano, essendosi determinata a pubblicare una serie di Vite dei musicisti, ha scelto di aprirla con una Vita di Giacomo Puccini. Crediamo di sapere che codesta partenza non venne suggerita soltanto dal coincidere dell'anno centenario, ma anche, e più, dal fatto che una buona volta era pur doveroso scrivere una biografia pucciniana senza scopi di futura riduzione a film o a raccontini morali, e, finalmente, un libro il quale tenesse conto del fatto che Puccini era anche stato musicista oltre che cacciatore, estensore di versi estemporanei, pioniere dell'automobilismo mondano, aguzzino di librettisti e bell'uomo. Se si guarda bene e si paragona non solo la grande ammirazione di grandi maestri stranieri, ma altresì l'interesse tutto musicale destato da Puccini nei paesi dell'estero, con l'aria sufficiente che ancor oggi, da noi, molti ostentano verso l'opera sua, si deve concludere che la stranezza della situazione è in parte dovuta a questa letteratura nostrana veredondamente limitata agli aneddoti, agli episodini edificanti, alle battutine da buon ragazzo, alle letterucce rosate, ai sani affetti familiari e via discorrendo. Siccome in Italia anche i più spregiudicati, anche i più fieri antiromantici ed antiromanzeschi, celano dentro il cuore l'idea e l'immagine dell'artista creatura demoniaca, irregolare, ribelle, invasata, superiore a ogni legame di affetti e a ogni legame di cambiali bancarie, ecco che tutta quella specie di agiografia pucciniana, tutti quegli attestati di buona condotta, tutti quei dieci in profitto han finito col far credere ai sapientoni che la musica di un uomo siffatto non poteva essere se non musica per vergini scadute, per consigli di famiglia o per congressi di boys-scouts. Sembra impossibile: ma in Italia c'è ancora qualcuno che di Puccini pensa proprio così; qualcuno che tuona contro le « barbe » di Wagner e che poi, davanti alla divina leggerezza, davanti alla divina frivolezza di *Bohème* si comporta come si comportavano i critici del 1896 quelli, cioè, che imputarono al capolavoro di essere « operettistico ». Il Puccini di Claudio Sartori è dunque venuto a disinfettare, a restaurare e ad innalzare il maestro di Lucca su quel gradino delle gerarchie musicali che gli compete. Claudio Sartori, come tutti sanno, è un musicologo studiosissimo, ferratissimo, pieno di documenti reperiti, letti, annotati e spiegati. È però un tipo che vorremmo anche chiamare « sanamente mondano ». Un tipo, insomma, che quando ha chiuso i cassetti della sua scrivania e si è alzato per uscire di casa, non ha chiuso dentro anche tutta la vita per lui conoscibile, non ha cessato di respirare, di desiderare, di essere curioso, ansioso o soddisfatto. In queste condizioni, per Claudio Sartori ogni dato dei libri si prolunga nella vita; nella vita che lo illumina, che lo dimostra, che qualche volta lo smentisce. Dal punto di vista della biografia questo suo ultimo eroe (l'altro era stato Monteverdi) ha dunque cessato di essere un mediocre pastello, messo sotto vetro e appeso a un muro ove nessuno, pure onorandolo,

andrà più a riguardarlo; ma è stato riammesso nella realtà fluente di una epoca, di un costume, di un gusto; nella realtà delle sue amicizie e avversioni, del suo carattere chiuso e non di rado incerto, nella realtà di alcune idee decisamente professate ma quasi mai apparenti, in superficie, per timidezza o per timore di scontri; nella realtà di una diplomazia accortissima ed estremamente utile per destreggiarsi in un mondo pieno di insidie, ove la composizione di un'opera andava preparata e discussa con la prudenza di un trattato d'alleanza fra grandi nazioni. I tre massimi padrini di Giacomo, i tre angeli custodi (di cui l'ultimo fu poi disertore), Giulio Ricordi, Giuseppe Giacomosa e Luigi Illica, non vengono tirati in ballo dal Sartori l'uno per la sua mistura di industrialismo e di idealismo, l'altro per la sua barba e il terzo per il suo orecchio mozzato in duello. Son delineati, con straordinaria sagacia, nei loro contorni psicologici e nel loro essere artistico, per tal maniera da diventare energie reagenti al contatto del pensiero pucciniano. Basti accennare al dartagnanismo di Illica e all'« eterno femminismo » di Giuseppe Giacomosa per vedere come potessero stare i rapporti del maestro coi suoi poeti e come quei due elementi fondamentali conducessero, nel caso di *Bohème*, alle fanfaronate affettuose dei quattro amiconi, alla trepidezza di Mimì, alla *joie de vivre* di Musetta; nel caso di *Tosca* alla passione esclusivista di Floria e al patriottismo prerisorgimentale di Cavaradossi. Illica e, sovra tutti, Giacomosa furono, secondo il Sartori, i veri librettisti pucciniani; perchè entrambi, pur essendo così diversi dal musicista, poterono, anche attraverso un giuoco di nascoste opposizioni, suggerire quanto lui, in principio, soltanto vagamente intuiva; render chiari e accessibili certi angoli del suo sentire che sino a quel momento gli erano rimasti oscuri. Ma Sartori, attento a una ricostruzione totale dell'intimità pucciniana, procede anche « per moto contrario », procede anche per ipotesi chiarendo, a modo di esempio, come fosse impossibile un accostamento Puccini-Boito, un accostamento Puccini-D'Annunzio e come forse, se non lo avesse impedito l'abisso invalicabile fra due generazioni troppo distanti, si sarebbe potuta verificare un'alleanza Puccini-Gozzano. Da tutte queste osservazioni così vaste e viventi, il protagonista del libro non si realizza soltanto in se stesso, ma si colloca in un mezzo, in un'atmosfera, respira un'aria di cui noi possediamo l'analisi chimica o spettroscopica. Cosa molto importante, non solo, ma addirittura affascinante. Perchè, in fin dei conti, le opere di Puccini, vennero al mondo quando, nello stesso mondo, stavano già non pochi fra i lettori del libro, cosicchè, per costoro, il leggerlo è anche un po' un riconoscersi, è un ritornare fra persone e cose lontane, è un riaccendersi di vecchie lampade, un risuscitare di vecchie voci. Generazione dei nostri padri o, al massimo, dei nostri nonni, quella generazione pucciniana dai baffi e dai colletti duri, dai sigari spavaldi e dalle scarpe alte abbottonate; quella generazione degli stupori telegrafici e telefonici, delle « cervella bruciate » pel fallimento dell'azienda paterna, non saputa conservare e non saputa sciogliere; quella generazione che ci dette poi i generali e i colonnelli del Carso, del Pasubio, dell'Ortigara, cocciuti nel mandarci contro le mitragliatrici e il filo spinato, incapaci di trovare una qualunque via di scampo e disperati di vederci morire; quella generazione come venne ai pianti non più rafferribili di Mimì, di Tosca, di Butterfly, alle implorazioni di Minnie? Quale premonizione, non espressa, anticipava l'imminente mare di lagrime? Quale antiveggenza adunava ogni tenerezza per prendere congedo da un mondo agonizzante?

La parte del volume di Sartori che riguarda la scena terrestre, la più grande scena dei melodrammi pucciniani, è così penetrante che perfino al di là della lettera le associazioni di pensiero si concatenano; al di là della parola le immagini appariscono. Così, anche se sveltamente toccati, la Serao e il Rovetta,

la Neera e i due Praga, lo Stecchetti e il De Amicis si inseriscono come personaggi necessari, come figure imprescindibili. Se è vero che attraverso la ricostruzione dell'atto genetico noi possiamo meglio intendere la natura ed il destino delle creature, nessuno, meglio di Claudio Sartori, è riuscito a farci intendere la natura ed il destino di *Manon*, di *Bohème*, di *Tosca*, di *Butterfly*, di *Fanciulla*, del *Trittico*, della *Rondine* e di *Turandot*.

Voce del subcosciente, permanenza insensibile del passato e prefigurazione dell'avvenire, incontro di strade che noi non credevamo di aver percorso, cancellazione delle menzogne e sublime affidamento alla finzione, la musica, ossia l'ultima mèta, l'ultima vera sorte dell'anima pucciniana, esce allora senza sforzo, come una fatalità dolce e materna, dalle premesse storiche e psicologiche del Sartori. Il vocalismo della tematica pucciniana, come « conseguenza dell'espressione verbale dei personaggi »; la posizione del maestro di fronte all'entità melodrammatica e quel suo concepirlo un « prodotto di magia »; l'antiverismo delle sue creazioni, ossia quel proiettare la realtà in un piano che vuole essere tutto inventato (« arte sottilmente simbolica e costituzionalmente irrealista » come vien dimostrato dallo scambio Parigi-Milano in *Bohème* o dall'intima italianità di *Butterfly*); la qualità specifica di quel modo di cantare sì diverso dai precedenti; il trattamento dei temi, « indissolubili, nell'attuazione e nel ricordo, da una frase del testo, così da non ammettere trasformazioni puramente musicali, di tipo wagneriano », quel trattamento dei temi che, per la loro stessa concisione e, vorremmo dire, modestia, non disturbano l'andamento del discorso; « l'abilità di avvolgere il racconto di un personaggio... con le chiacchiere, i commenti, o le passioni degli altri personaggi che gli stanno intorno »; la verità assoluta del Concertato di *Bohème*, al second'atto, appunto prospettato come un naturale incontro, qualche po' babelico, di opposti sentimenti e di opposte ostinazioni; la straordinaria facoltà di liricizzare; la magnifica vittoria, in *Tosca*, di esser pervenuto a schivare ogni richiamo delle opere precedenti; mille osservazioni, insomma, mille approfondimenti, tutti citabili, fanno, anche della parte musicale del libro, un documento di straordinaria acutezza. Tanto più convincente in quanto non c'è nemmeno una riga di musica; nemmeno uno di quegli estratti, ridotti magari alla sola linea melodica, che stanno alla realtà di una composizione e al flusso totale di una composizione come una cartolina in bianco e nero può stare al relativo quadro di Piero della Francesca.

In conclusione, col Puccini di Claudio Sartori l'Italia ha avuto finalmente il libro che le bisognava, il libro che attendeva sul suo grande e caro maestro. Lui, che nel segreto dell'anima, soffrì tanto di certe sconsideratezze critiche, sarà adesso ben lieto di questa sana giustizia.

GIULIO CONFALONIERI

Renato Lunelli. *L'Arte organaria del Rinascimento in Roma.* Firenze, Olschki, 1958.

Renato Lunelli. *Der Orgelbau in Italien.* Rheingold-Verlag, Mainz, 1956.

Ogni secolo ha il suo processo. Quello che turbò la Roma nel finire del secolo XVI riguardava non la morte misteriosa di una ragazza, ma la distruzione di un organo. Si trattava però del grande organo della Cappella Gre-

goriana di San Pietro. Lo scandalo che ne nacque era dunque giustificato e dal fatto in se stesso e dalla vicenda poco pulita che venne a galla nell'ambiente organario e organistico della Basilica romana.

In San Pietro nel 1597 era maestro di cappella il celebre Ruggiero Giovannelli (il Palestrina era morto da soli tre anni) e suo organista era Giovan Battista Zucchelli il Cieco, che aveva prestato servizio in San Pietro anche sotto il Palestrina, rispettato per la sua abilità e per la sua infermità. Or bene la mattina della domenica 13 luglio 1597 l'alzamantici Molano scopre che la tribuna della Cappella Gregoriana era stata forzata e vede l'organo tutto rovinato. Il povero organo aveva « tutti li tasti guasti et levati dal suo letto et parte portati via », varie canne grosse « acciaccate », « et 33 portate via le legni per terra ». Alle grida dell'alzamantici accorrono il maestro Giovannelli, il cerimoniere Caputo, il capo dei cantori Giuliano Madaleni e l'organaro Luca Blasi, che non possono che constatare la dolorosa situazione e denunciare l'atto vandalico all'autorità. Si apre l'inchiesta il 25 luglio e l'organista Zucchelli, che era assente il giorno della scoperta del misfatto, accusa senz'altro i quattro organari più noti della Roma del tempo come responsabili della « guastatura », fatta o per vendicarsi di qualche torto subito dal Capitolo di S. Pietro o per assicurarsi il guadagno del lavoro di riparazione dello strumento. I quattro sono: Paolo Girlandio detto Paoletto di Trastevere, Giovanni Guglielmi, Luca Blasi e Benvenuto Benvenuti. Quest'ultimo non è a Roma, ma gli altri tre vengono subito arrestati e il Blasi, il celebre costruttore del monumentale organo di S. Giovanni in Laterano, che era stato fatto cavaliere da Papa Clemente VIII, è addirittura afferrato di notte « in camicia sopra li cuppi ».

Ma il Blasi e il Benvenuti riescono subito a scagionarsi dell'accusa. Peggio vanno le cose per il Girlandio, che aveva dei non lieti precedenti. Poco tempo prima infatti, mentre era conservatore dell'organo di S. Pietro in Montorio, era stato accusato da quei frati di aver tolto delle canne al loro organo per usarle nella costruzione di un nuovo strumento in Santa Maria dell'Orto. Il Paoletto aveva sostenuto di aver voluto solamente sperimentare l'effetto delle vecchie canne sull'organo nuovo ma, poiché i frati non avevano desistito dall'accusa di furto, per rappresaglia aveva smontato completamente l'organo di S. Pietro in Montorio: così i frati erano dovuti venire al compromesso di ritirare l'accusa pagando anche le spese, si erano ripresi le loro canne, ma avevano naturalmente licenziato il Girlandio.

L'organaro non era dunque in odore di santità. Viene interrogato a lungo, si contraddice e finisce per essere mandato alla tortura per ben tre volte. E finalmente si decide a raccontare tutto quello che sa. Colpo di scena. Il guastatore è stato nientemeno che l'organista Zucchelli, il cieco, con l'intento di far guadagnare l'amico Luca Blasi nella riparazione necessaria e di dividere con lui il compenso. Si viene infatti a sapere che lo Zucchelli soleva esigere parte dei guadagni degli organari ogni volta che era chiamato a collaudare i loro strumenti, e altri vari pasticci del genere. L'azione legale viene interrotta, lo Zucchelli è licenziato in tronco e poco dopo verrà assunto Ercole Pasquini al suo posto.

Questa la « stravagante » vicenda che viene narrata con molti altri particolari gustosi da Renato Lunelli in un volume, che, nonostante questa nostra presentazione, non è affatto una cronaca di scandali del passato, ma invece la storia completa e documentata degli organi di S. Pietro dalle origini fino a tutto il periodo frescobaldiano (*L'Arte organaria del Rinascimento in Roma*, Firenze, Olschki, 1958), condotta con quell'acume, quella perizia, quella preparazione, quell'amore alla materia che contraddistinguono tutta l'opera di stu-

dioso del Lunelli e che fanno di lui oggi la maggiore autorità nel campo della organaria italiana. Dopo averci narrato e documentato la storia degli organi di S. Pietro e raccolto tutti i possibili dati sugli organari che vi lavorarono egli ci conduce all'esatta ricostruzione dei due organi che funzionavano in S. Pietro nel periodo nel quale Girolamo Frescobaldi se ne serviva « per le sue inimitabili esecuzioni ed improvvisazioni ». Ne risulta la inconfutabile realtà che all'organo frescobaldiano mancava il tipico registro del Fiffaro o Voce umana, sconosciuto agli organi romani dell'epoca classica e inesistenti negli strumenti vaticani suonati dal Frescobaldi fino al 1628, come anche in quell'organo mobile che, al ritorno del Frescobaldi in S. Pietro, veniva montato su una specie di carro ideato da Luigi Bernini e spostato così da un punto all'altro della Basilica a seconda delle necessità.

La storia degli strumenti vaticani ci permette di ricostruire dunque esattamente l'ambiente sonoro delle creazioni frescobaldiane e non consente più di includere il registro della voce umana nella loro interpretazione, mentre consiglia l'uso delle ancie, sia pure limitato ai tipi più vecchi delle trombe e dei regali. È un risultato questo che nessun interprete potrà più permettersi di ignorare. Così come i cultori di organologia, i costruttori d'organi e gli organisti non potranno permettersi di ignorare l'altro monumentale lavoro del Lunelli, del quale questo ultimo è il completamento: *Der Orgelbau in Italien* (Rheingold-Verlag, Mainz, 1956). Per mancanza di un coraggioso editore italiano allora il volume dovette essere pubblicato in tedesco, ma volutamente il Lunelli nel tracciare la sua completa trattazione dell'arte organaria in Italia, omise la parte che riguardava gli organi di S. Pietro, volendo, almeno quella, pubblicarla in italiano. Così fatto oggi e così oggi la sua monografia sull'organo italiano può dirsi completa, tanto più se si aggiungano i Chiarimenti sull'evoluzione storica dell'Organaria altoatesina, sempre dal Lunelli pubblicati in *Cultura Atesina* (Bolzano, X, 1956).

Dalle sue ricerche e dalle sue esposizioni così precise e dal complesso della sua opera di studioso oggi risulta in modo inequivocabile la struttura fonica dell'antico organo italiano, quella che corrispose e che permise la fioritura della nostra splendida letteratura organistica, ma quella anche che bisogna riprodurre esattamente se si voglia ascoltare nel reale ambiente sonoro per il quale nacquero le musiche del periodo classico della nostra produzione. È proprio quanto finora invece non è ancora avvenuto in Italia, dove perfino il movimento ceciliano ha adottato un organo storicamente sbagliato. Per questo al di là e oltre al valore storico e documentario degli studi del Lunelli, dalle pagine dei suoi scritti balza prepotente il monito per una necessaria revisione di valori che persuada finalmente ad adottare un vero organo italiano moderno fondato sulle incrollabili basi storiche dell'organo classico italiano.

CLAUDIO SARTORI

Dischi

Elenco dei dischi microscolco pubblicati in Italia nell'agosto e nel settembre 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

ALBINONI Tomaso

Sinfonia in sol min., op. 2 n. 6 Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da D. Marton. Angelicum 45 g. 1 disco da 17 cm. SA 3036

BACH Johann Sebastian

Concerto Italiano in fa magg. Pian. R. Serkin. Fontana 45 g. 1 disco da 17 cm. 496.016 CE

Suite n. 5 in do min., BWV 1011. - Suite n. 6 in re magg., BWV 1012. Violonc. Pablo Casals.

Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. COLH. 18 (Ric. tecnica 1958).

BEETHOVEN (van) Ludwig

1^a Sinfonia in do magg. op. 21. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter. - 6^a Sinfonia in fa magg. op. 68 « Pastorale ». Orch. di Filadelfia dir. da B. Walter. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09400 L

2^a Sinfonia in re magg. op. 36. - 4^a Sinfonia in si bem. magg. op. 66. Orch. Filar. Sinf. di New York dir. da B. Walter. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09401 L

3^a Sinfonia in mi bem. magg. op. 55 « Eroica ». Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09402 L

7^a Sinfonia in la magg. op. 92. - 8^a Sinfonia in fa magg. op. 93. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter. Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09403 L

9^a Sinfonia in re min. op. 125 « Corale ». - 5^a Sinfonia in do min. op. 67. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter. Philips 33 g. 2 dischi da 30 cm. L. 09404/5

Concerto n. 2 in si bem. magg. op. 19. - Concerto n. 4 in sol magg. op. 58. Pian. Backaus e Orch. Fil. di Vienna dir. da C. Krauss. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 2907

BELLINI Vincenzo

I Puritani: « Or dove fuggo io mai?... ». - Ah! per sempre io ti perdel... ». - « Se tra il buio un fantasma... ». Panerai, br.; Rossi Lemeni, bs.; Mercuriali, t., e Orch. del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin. Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 176

BOCCHERINI Luigi

Serenata in re magg. - Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da D. Marton. Angelicum 45 g. 1 disco da 17 cm. SA 3035

BRAHMS Johannes Sebastian

1^a Sinfonia in do min. op. 68. Orch. Fil. di Vienna dir. da R. Kubelik. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5417

3^a Sinfonia in fa magg. op. 90. Orch. Fil. di Vienna dir. da R. Kubelik. Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5418

Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56^a - Danze ungheresi. London Symph. Orch. dir. da A. Dorati. Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50154

CIAIKOVSKI Peter

Concerto n. 1 in si bem. min., op. 23. Pian. Malczynski e Orch. Nat. de la Radiodiffusion Française dir. da N. Malko. Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10308

Francesca da Rimini op. 32 (con Liszt. Polonaise in mi magg.). Orch. Sinf. di Stato dell'U.R.S.S. dir. da K. Iwanow. Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. TW 39141 (Registrato in Russia)

Variazioni su un tema rococò op. 33. Violonc. Gendron e Orch. de la Suisse Ro-

mande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5323

« Il lego dei cigni » Selezione dal balletto.
London Symph. Orch. dir. da A. Fistoulari.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5409

CILEA Francesco

L'Arlesiana: « E' la solita storia... ». Gigli, t. con Proff. Orch. del Teatro Opera di Stato di Berlino dir. da B. Seidler-Winkler (con Donizetti. L'elisir d'amore: « Una furtiva lacrima »).
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. 7 RQ 3081 (Ric. tecnica 1958)

DEBUSSY Claude

Danza sacra e danza profana per arpa ed archi. Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da A. Janes.
Angelicum 45 g. 1 disco da 17 cm. SA 2037

Notturmi (con Ravel. Ma mère l'oye).
Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5426

DONIZETTI Gaetano

L'elisir d'amore: « Una furtiva lacrima ». Gigli, t. con Orch. dir. da E. Goossens (con Cilea. L'Arlesiana: « E' in solita storia »).
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. 7 RQ 3081 (Ric. tecnica 1958)

DVORAK Anton

Serenata in mi magg. per archi op. 22.
The Israel Phil. Orch. dir. da R. Kubelik.
Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5332

LALO Edouard

Sinfonia spagnola, op. 21. Viol. Kogan e Orch. de la Soc. des Concerts du Conservatoire dir. da C. Bruck.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10307

LEONCAVALLO Ruggero

I Pagliacci: « Si può?... » - « Qual fiamma avea nel guardo... » - « Ballatella » - « Hui! hui! stridono lassù... » - « Decidi il mio destino... » - « Recitar!... » - « Vesti la giubba... » - « Attenti! Pagliaccio... » - « No! Pagliaccio non son... ». Warren, br.; De los Angeles, s.; Merrill, br.; Bjorling, t.; Franke, t. e Orch. RCA Victor dir. da R. Cellini (con Mascagni. Brani dalle « Cavalleria Rusticana »).
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10212

LISZT Franz

Polonaise in mi magg. (con Ciaikovski. Francesca da Rimini op. 32). Orch. Sinf. della Radio Sovietica dir. da B. Haikin.
Telefunken 33 g. 1 disco da 25 cm. TW 30141 (Registrato in Russia)

MASCAGNI Pietro

Cavalleria Rusticana: « Oh Lota... » - « Voi lo sapete o mamma... » - « Ah! lo vedi... » - « No, no Turiddu... » - « Oh! il Signore vi manda... » - « Intermezzo » - « Mamma quel vino è generoso... ». Bjorling, t.; Milanov, s.; Roggero, ms.; Merrill, br. e Orch. RCA Victor dir. da R. Cellini (con Leoncavallo. Brani da « I Pagliacci »).
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10212

PROKOFIEV Sergei

L'amore delle tre melarance - Suite Scythie. London Symph. Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50157

RACHMANINOV Sergei

2ª Sinfonia in mi magg. op. 27. Orch. Sinf. della Radio Sovietica dir. da A. Gank.
Telefunken 33 g. 1 disco da 30 cm. BLE 14080 (Registrato in Russia)

RAVEL Maurice

Ma mère l'oye (con Debussy. Notturmi).
Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5426

RIMSKI-KORSAKOV Nicolai

Sheherazade. Orch. Nat. de la Radiodiff. Française dir. da A. Cluytens.
Pathé 33 g. 1 disco da 30 cm. QTX 122

SALIERI Antonio

Tripla Concerto in re magg. per violino, oboe, violoncello e orchestra. Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da E. Kloss.
Angelicum 33 g. 1 disco da 25 cm. LPA 1069

SCHUBERT Franz

5ª Sinfonia in mi bem. magg. - 8ª Sinfonia in si min. « Incompiuta ». Orch. Fil. di Vienna dir. da K. Boehm.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5331

SMETANA Bedrich

Moldava (da « Má Vlast »). Orch. Phil. di Londra dir. da O. Ackermann.
Columbia 33 g. 1 disco da 25 cm. QC 3042

VERDI Giuseppe

Ouverture (La forza del destino - Nabucco - Vespri Siciliani - La Traviata: atto 1º e 3º). London Symph. Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50156

« Rigoletto » Pagine scelte. Del Monaco, t.; Protti, br.; Gueden, s.; Simionato, ms.; Siepi, bs. con Orch. e Cori dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da A. Erede.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5397

WAGNER Riccardo

Tannhauser. Ouverture e musica del Monte Venere - Il tascello fantasma. Ouverture - Il crepuscolo degli Dei. L'alba e il viaggio di Sigfrido al Reno. Orch. Fil. di Berlino dir. da R. Kempe.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10211

AUTORI diversi

Ponchielli. La Gioconda: « Danza delle ore » - Mascagni. Cavalleria Rusticana: « Intermezzo » - Black. « Ouverture to a

custome comedy » - Martucci. Notturmo. London Symph. Orch. dir. da P. Gamba.
Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5324

C. Ricciotti (o G. B. Pergolesi). 2º Concertino in sol magg. per archi - G. F. Haendel. Ouverture dall'Oratorio « Theodore ». Orch. dell'Angelicum di Milano dir. da E. Kloss.
Angelicum 33 g. 1 disco da 25 cm. LPA 1068

RECITAL di Bianca Scacciati

Puccini. La Bohème: « Sì, mi chiamano Mimì... » - Verdi. La Forza del destino: « Io muoio!... Non imprecare... » (con Merli, t. e Pasero, bs.) - Il Trovatore: « Come d'aureo sogno... » - « Tacea la notte placida... » (con Mannarini, ms.) - « Siam giusti: ecco la torre... » - D'amor sull'ali rosee... » (con Venturini, t.) - Catalani. Loreley: « O forze recondite... » - Giordano. Andrea Chenier: « La mamma morta... » e Orch. Proff. del Teatro alla Scala dir. da L. Molajoli.
Columbia 33 g. 1 disco da 25 cm. QC 5040 (dic. tecnica 1958)

Presentazioni

Il canto cristiano nel Medio Evo

Canti ambrosiani: *Osanna: Deus Dominus*, canto salmodico responsoriale; *Cantemus Domino*, salmo antifonale; *S. Ambrogio. Deus creator omnium*, inno; Canti gregoriani: *Confitebor tibi Domine*, salmo. *Haec dies*, graduale. *Alleluja: Spiritus sanctus; Sanctus* dalla Messa *Cunctipotens genitor Deus*; *Steph. Langton. Veni sante Spiritus*, sequenza; *Kyrie* dalla Messa *Cunctipotens genitor Deus*; *Tutilone. Tropo supra Kyrie; Organum supra Kyrie; Discanto supra Kyrie* (detto di Milano).

Polifonica Ambrosiana diretta da Mons. G. Biella
Carisch, 1 disco LP da 25 cm., MCA 28013 (« Antologia sonora della musica italiana », N. 1)

E' questa la prima incisione di una serie curata dalla Casa Carisch sotto la direzione di Riccardo Allorto, per una Antologia sonora della musica italiana: una coraggiosa e lo-devole realizzazione.

In questo primo microscolto è stato condensato un esauriente « excursus » attraverso l'intera produzione cristiana occidentale dell'alto Medioevo: un periodo di tempo lunghissimo comprendente oltre dieci secoli, durante i quali il puro canto

monodico vide lo splendore ed il declino, e la polifonia il suo primo sorgere.

La scelta medesima dei brani più significativi ed esteticamente meritevoli, tra un materiale ancora confuso, i cui segreti sussistono tutt'oggi in quantità, costituiva già un'ardua impresa.

Eppure la realizzazione appare lodevole sotto ogni punto di vista, in quanto nulla si è tralasciato per il raggiungimento degli scopi prefissi. Attenta risulta la selezione delle musiche, ed oculata la scelta del complesso destinato ad interpretarle.

Trovano, infatti, qui posto tutte le principali forme dell'antica monodia cristiana: dalla responsoriale all'antifonica ed all'innodica, dalle sequenze ai tropi; mentre il nascere della polifonia è documentato con brani di « organum » e di « discantus » particolarmente significativi poiché ispirati ad una medesima melodia gregoriana fatta udire pre-

cedentemente nella sua versione originale.

La Polifonica Ambrosiana di Mons. Biella, che si vale di solisti eccezionalmente dotati per il genere sacro quali Luciana Ticinelli Fattori ed Alfonso Cameran, ha assolto il delicato compito della interpretazione con la particolare competenza acquisita in una ormai decennale attività. Se si eccettuano alcune lievi inavvertenze nel canto salmodico, la esecuzione appare in ogni momento precisa e degna; come accurata è la realizzazione tecnica.

La presente incisione, come d'altronde la intera collana, ci sembra anche particolarmente raccomandabile ai Seminari d'Italia, dove la Sacra Congregazione, con i recentissimi programmi entrati in vigore quest'anno stesso, prescrive, fra l'altro, un corso quadriennale di storia della musica unitamente allo studio delle forme e dell'estetica gregoriana.

DON PIERO DAMILANO

Arie, Cantate e Duetti da camera

Caccini, *Udite amanti - Amarilli*; Monteverdi, *Io son pur vezzosetta - Quel sguardo sdegnosetto*; Rossi, *Due labbra di rose*; D'India, *Com'è soave cosa*; Marcello, *Per saettarmi*; Scarlatti, *Lascia, deh lascia al fine*, Cantata.

Soprano Luciana Pio Fumagalli - Duo vocale Fanny Colorni-Mignon Lollini - Clavicembalista, Gianfranco Spinelli. Carisch, 1 disco LP da 25 cm., MCA 28012 (« Antologia sonora della musica italiana », N. 3)

L'insegnamento nel senso migliore del termine, e la volgarizzazione, della Storia della Musica, sta ormai evidentemente progredendo a passi da gigante, soprattutto per merito di alcuni giovani docenti della materia, fra i quali è oggi il caso di segnalare Riccardo Allorto, autore di un agile manuale scolastico, già ampiamente collaudato in molte delle scuole di musica della Repubblica e, più recentemente, ordinato-

re e direttore, per conto della Casa Carisch, di una *Antologia Sonora della Musica Italiana dal Canto Ambrosiano a Vivaldi*, di cui sono ora in distribuzione cinque dischi dei dieci progettati.

È forse inutile dire, anche a costo di inciampare in un luogo comune, che questa antologia discografica colma una lacuna quanto mai grave, che ci impediva finora di porre nel giusto rilievo, ai fini dell'inse-

gnamento della Storia della Musica, lo svolgimento dell'arte italiana e le acquisizioni di una civiltà musicale come la nostra, la cui grandezza si impone quasi a dispetto, si direbbe, del mero dato nazionalistico, con una portata di valore universale.

Parafrasando un abusato motto, si potrebbe estensivamente affermare: « Le parole volano, il disco resta », e chi ha orecchi da intendere, intenda come, nel caso dell'insegnamento di una disciplina come la Storia, più che viceversa, la parola del docente sia corollario all'audizione diretta delle musiche, per la particolare forma mentis e il complesso psicologico del « discepolo medio » delle nostre scuole di musica, assai più insensibile alle disquisizioni estetiche che alle sollecitazioni del fatto musicale puro e semplice.

Prendiamo, ad esempio, l'VIII disco della raccolta, dedicato ad Arie, Cantate e Duetti da camera. Vi compaiono Giulio Caccini (*Udite, udite, amanti-Amarilli*, dalle *Nuove musiche*, Firenze, 1601), Claudio Monteverdi (*Io son pur vezzosetta*, per due soprani, da *Concerto, Settimo libro dei Madrigali a 1, 2, 3, 4, 6 voci*, Venezia, 1619; *Quel sguardo sdegnosetto*, da *Scherzi musicali a 1 e 2 voci*, Venezia, 1632), Luigi Rossi (*Due labbra di rose*, per due soprani, dalla raccolta manoscritta *D'autori romani musica volgare, tomo primo*), Sigismondo d'India (*Com'è soave cosa*, da *Le Musiche, libro terzo a 1 e 2 voci*, Milano, 1618), Benedetto Marcello (*Per saettarmi*, dalla raccolta manoscritta *18 Duetti per due soprani e b.c.*), Alessandro Scarlatti (*Lascia, deh lascia al fine*, Cantata per soprano e b.c., pubblicata da Joh. Dav. Heinichen, *Der Generalbass in der Composition*, Dresden, 1728).

Ascoltare una così squisita messe di musiche vocali del '6-'700 italiano è una vera gioia dello spirito. Non c'è davvero bisogno di essere allievi di Conservatorio per arrivare a gusta-

re il terso nitore, la scorrevolezza melodica, il casto fiorire di un canto euritmico e conciso, com'è questo, attraverso il quale la nobile e alta civiltà musicale italiana si è espressa, dettando le leggi e organizzando i modelli, ai quali si ispireranno i melodrammi e gli oratori coevi. All'inizio e alla fine del quadro storicamente netto, tracciato dal disco, a prescindere dal concetto tabù di « evoluzione » nell'arte, si incontrano due artisti, che fanno epoca, C. Monteverdi e A. Scarlatti, nei quali si concentrano e si riesprimono le infinite altre voci che pullulano nel secolo e più della vocalità barocca con atteggiamenti di volta in volta diversi, eppur complementari, trascoloranti dalla voluttuosa malinconia del « melico » Caccini, al calore di « affetti » di Luigi Rossi, dai cangianti psicologismi di Sigismondo d'India agli scaltri vezzi di Benedetto Marcello, dettati da intenzioni più sottilmente intellettualistiche.

Riusciranno mai queste musiche a penetrare nel vivo gusto del pubblico, in parte auspicabilmente sostituendosi all'assolutismo dello « strumentalismo » imperante? Chi, all'infuori della cerchia ristretta dei musicofili o musicologi etichettati, riuscirà per primo ad imparare la lezione altissima di intensa verità poetica, che si effonde da queste tutt'altro che morte cose?

Il nostro augurio a questo disco, messaggero rivelatore di bellezza e fortunatamente immune da atteggiamenti gravemente didascalici, è sincero e spassionato, e valgono a corroborarlo i pregi tecnici dell'incisione; la lodevole esecuzione da parte del Duo vocale Fanny Colorni - Mignon Lollini, del clavicembalista Gianfranco Spinelli e soprattutto del soprano Luciana Pio Fumagalli, cantatrice di squisite risorse, pienamente e convincentemente calata in un « genere », che le è senz'altro congeniale; le magistrali note illustrative di Federico Mompellio.

FRANCESCO BUSSI

SONATE di Chopin, Debussy, Liszt, Scarlatti, Schubert.

Pianista Carlo Zecchi.

Cetra, 1 disco LP da 25 cm., LPV 45015.

Il disco, molto probabilmente, è un riversamento di una o più vecchie incisioni e sarà senza dubbio ben accolto, presso quel pubblico che ama il fatto musicale di un amore non molto impegnato.

La prova della fondatezza di questa nostra generica svalutazione è data principalmente dall'estrema eterogeneità dei brani che sono stati allineati nelle due facciate dell'incisione, da Chopin (*Ninna Nanna - Berceuse; Mazurca in si min., op. 33, n. 4; Mazurca in do diesis min., op. 30, n. 4; Gran Valzer op. 42*); a Schubert (*Momento Musicale in la bem. magg., op. 94, n. 6*); da

Scarlatti (*Minuetto*) a Liszt (*La Caccia; Arpeggio*); a Debussy (*Pesci d'oro, da « Immagini »*). Il tutto interpretato da Zecchi con signorile padronanza della tastiera, ma anche con una certa avvertibile noncuranza, dato il carattere, appunto un poco salottiero, di questo recital. Tecnicamente l'incisione è buona, senza essere proprio perfetta, nitida anche se con qualche squilibrio di peso fonico.

Da segnare il fatto che, nonostante il titolo che troneggia sulla copertina, il disco non reca nemmeno una *Sonata* degli autori elencati.

A. C. AMBESI

Asterischi

Ad alcuni scrittori francesi era stato chiesto di voler elencare le dieci parole da essi ritenute le più belle. Ecco le risposte di Maurois, Mauriac, Valéry:

Maurois	Mauriac	Valéry
silenzio	infanzia	puro
ordine	sonno	giorno
beltà	alba	oro
melanconia	sangue	lago
fascino	torpore	picco
sorriso	uragano	solo
tenero	Annunciazione	onda
fragile	cenere	foglia
onesto	polvere	umidità
amichevole	gioia	flutto

(V./ Il lavoro intellettuale di Guitton)

• • • • •

« Non ammetto idea tanto complessa da non potersi esprimere pienamente »
(B. Croce. *Avviso alle penne contorsionistiche*).

• • • • •

Diceva bene Léon Joubert: la *coquetterie* è il desiderio di piacere senza bisogno d'amare.

• • • • •

Canzoni canzoni e canzoni. Lo Stivale è tutto un delirio di « festivali », Palestrina e Frescobaldi — questi due sconosciuti — cedono il passo a Modugno e Carosone, celebrità mondiali.

Scriva il nostro omonimo: a mano che la musica *seria* si rannicchia in un cerchio sempre più serrato di tecnici; a mano che — secondo il principio di degradazione dell'energia — va appianandosi e conformandosi, ossia invecchiando, sempre più i profani invocano il genere cantabile, venga esso dalla città dei fiori o da quella dei vasi non propriamente etruschi.

Così non era, quando sbocciavano i *Lieder* schubertiani, le *Romanze* e tanto meno quando i motivi d'opera si levavano in volo dagli spartiti come di primavera le allodole dai prati: allora bastava, per i più tonti, qualche « biondina in gondoleta ».

• • • • •

Qualcuno pensa che Manzoni abbia fatto studi sull'isola di Giava. Ridiamo? *El noster Lisander* chiamava Isola di Giava lo studiolo dove si ritirava a seguire i casi dei suoi personaggi di fantasia.

Giavenád in milanese vuol dire corbellerie, fatuità, scherzi, notizie sballate. E non è neanche da credere che la parola si riferisca alla lontana isola (allora più che mai misteriosa) quanto ad un'altra voce poco parlamentare, eufemisticamente rivoltata.

• • • • •
Giacché il vivace critico figurativo R.R. ha sentenziato che « i musicisti sono incolti come zolle abbandonate » prendiamoci il gusto, noi zolle, di informare la folleggiante penna che *Cupio dissolvi* (etc.) non sono parole di Tertulliano ma di San Paolo eremita; e che non fu Carducci ma Concetto Marchesi che scrisse « *L'originalità non è sempre evidente come papaveri rossi fra il grano verde* ». Va bene?

• • • • •
Con astronomica puntualità, ogni lustro nel cielo delle mie letture appariva « la bella morte del Duca di Clarence », ma in che cosa quella bella morte fosse consistita non ero mai riuscito a saperlo sino a dieci minuti fa.

Scoperto traditore dal fratello Edoardo IV Re d'Inghilterra, il Duca, dunque, di Clarence vien condannato a morte con il privilegio di scegliersi il supplizio. —: « Al canto del *sacculum porcellis plenum*, dice il suppliziante, voglio morire annegato in una botte di malvasia ». Formidabile bevitore qual era, egli, sceso nella botte si bevve tanta di quella malvasia che subito emerse dalla cintoia in su, novello Farinata degli Uberti.

La storia qui non dice se al canto del *sacculum porcellis plenum* il Duca abbia addirittura prosciugata la botte. C'è chi dice che il Duca sia stato decapitato e chi dice che i due fratelli finirono coll'abbracciarsi nell'allegria polifonica del « cacciando per gustar » di Zaccaria, dove si legge che il profumo dei fiori danza nell'aria della sera con l'odore di « gamberi e pesce fresco ».

PIETRO MONTANI

Concorsi

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia — sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Ministero degli Affari Esteri, del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma « Ripartizione Antichità e Belle Arti » — bandisce un Concorso Internazionale di Composizione e un Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra per concerti sinfonici.

Il primo concorso, per una composizione orchestrale in forma sinfonica con premio unico indivisibile di L. 2.000.000 (al quale si aggiungerà la esecuzione del lavoro vincente nelle manifestazioni dell'Accademia), si svolgerà entro il 1960 e verrà giudicato da una giuria internazionale. La composizione, inedita e mai eseguita, di una durata dai 15 ai 25 minuti circa, potrà essere destinata alla sola orchestra, quanto ad orchestra e coro, oppure a orchestra coro e solisti di canto. Le composizioni, anonime, dovranno pervenire alla sede dell'Accademia non oltre il 31 dicembre 1959.

Al secondo concorso, che si svolgerà nel mese di maggio 1959, possono partecipare coloro che alla data del 1° maggio 1959 non abbiano superato il 40° anno di età. Sono esclusi i vincitori del primo premio dei precedenti concorsi. Le domande di iscrizione dovranno pervenire alla Segreteria dell'Accademia di Santa Cecilia non oltre il 31 dicembre 1958; saranno corredate fra l'altro di documenti che attestino un'attività direttoriale basata su una adeguata preparazione musicale, la sufficienza dei quali sarà insindacabilmente giudicata dall'Accademia stessa, che, scaduto il termine di

presentazione delle domande, nominerà una commissione tecnica per l'esame dei titoli presentati a sostegno di ciascuna domanda, commissione che deciderà inappellabilmente sull'ammissione. Giudicherà il concorso — dotato di un 1° premio di L. 2.000.000 (e l'invito a dirigere un concerto della serie di abbonamento 1959-60 dell'Accademia) e di un 2° premio di L. 1.000.000 — una commissione internazionale presieduta dal Presidente dell'Accademia. Per le modalità di entrambi i concorsi rivolgersi alla Segreteria della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Via Vittoria, 6 Roma.

Dal 15 al 29 giugno 1959 si effettuerà a Parigi il Concorso Internazionale Marguerite Long-Jacques Thibaud, aperto ai pianisti e violinisti di ogni Nazione nati tra il 1° gennaio 1927 e il 1° gennaio 1944. L'ammontare dei premi e le norme del concorso verranno indicati in un opuscolo di prossima pubblicazione a cura della Segreteria della manifestazione, alla quale ci si può rivolgere per ulteriori informazioni: Secrétariat Général du Concours — 46, rue Molitor — Paris (16°).

La Radio della Germania occidentale ha indetto il VII concorso internazionale di musica per canto, pianoforte, clavicembalo, fagotto, tromba, violino e duo di violoncello e pianoforte. Detto concorso avrà luogo a Monaco di Baviera dal 5 al 16 settembre. Sono ammessi concorrenti di tutte le nazionalità che al 15 settembre abbiano compiuto i 18 anni (per i cantanti 20) e non superino i 30. Per il canto, pianoforte,

clavicembalo, violino e duo di violoncello e pianoforte sono in palio un premio di 2500 e uno di 1500 marchi per ciascuna categoria. Il concorso si svolge per prove eliminatorie e due concerti finali. Membri della giuria sono Dallapiccola, Fricsay, Hartmann, Koch, Liebermann, Maler, Markevitch, Messiaen, Müller-Kray, Orff, Paumgartner, Reutter, Sacher e Solti. Termine ultimo per l'iscrizione al concorso è il 1° luglio p.v. Per ciascuna categoria il candidato dovrà presentare dei pezzi d'obbligo e una serie di pezzi scelti entro gruppi stabiliti nel bando.

Avrà luogo nel prossimo mese di ottobre il 5° Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso, aperto ai giovani di ambo i sessi di nazionalità italiana che abbiano

compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 30° alla data del 30 settembre 1958. Il Concorso, dotato di premi per un totale di L. 700.000, si articola in due prove eliminatorie e in una prova finale. Un direttore di Conservatorio Statale presiederà la commissione giudicatrice, formata da noti musicisti. Le domande di iscrizione vanno presentate entro il 20 settembre all'Enal, Dopolavoro Provinciale di Treviso, Piazza Ancillotto n. 8. Per informazioni rivolgersi all'Enal di Treviso, ai Dopolavoro Provinciali d'Italia, oppure agli istituti musicali o alle Sezioni del Sindacato Musicisti Italiani.

Guido Valcarengi

Direttore responsabile

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 Luglio 1958

PIANOFORTE			
129669 ER. 2597	FUGA SCHUMANN	Sonata (1957) <i>Fantasia in do, op. 17 (Montani)</i>	700 600
CANTO E PIANOFORTE			
129703	SCARLATTI D.	Canzona « A chi nacque infelice » Revisione ed elaborazione di L. Bianchi	500
129764	—	Canzona « Ah! sei troppo infelice » Revisione ed elaborazione di L. Bianchi	500
VIOLINO E PIANOFORTE			
129298	VIVALDI	Concerto in mi, per violino archi e cembalo, F. I. n. 7 (Ephrikian). Trascrizione di A. Ephrikian	500
129381	—	Concerto in re min., per violino, archi e cembalo, F. I. n. 28 (Malpiero). Trascrizione di A. Ephrikian	400
VIOLONCELLO E PIANOFORTE			
ER. 2461	BOCCHEINI	6 Sonate (Piatto - Crepax) (nuova edizione)	1300
129356	VIVALDI	Concerto in do min., per violoncello, archi e cembalo, F. III n. 1 (Ephrikian) Trascrizione di A. Ephrikian	400
FLAUTO E PIANOFORTE			
129205	VIVALDI	Concerto in sol, per flauto, archi e cembalo, F. VI n. 8 (Malpiero) Trascrizione di A. Ephrikian	400
OBOE E PIANOFORTE			
129299	VIVALDI	Concerto in re min., per oboe, archi e cembalo, F. VII n. 1 (Ephrikian) Trascrizione di Ephrikian	400
122959	—	Concerto in fa, per oboe, archi e cembalo, F. VII n. 2 (Ephrikian) Trascrizione di A. Ephrikian	400
FAGOTTO E PIANOFORTE			
129258	VIVALDI	Concerto in la min., per fagotto, archi e cembalo (F. VIII n. 2 (Ephrikian) Trascrizione di A. Ephrikian)	400
CHITARRA			
129746	FARRAUTO	Impressioni tirolesi, Mazurca	150
129747	—	Malinconia, Barcarola	150
129687	MILIARESSIS	2 Danze greche, 1. Danza Zalongo - 2. Danza di Kalamata. Armonizzate e trascritte	150
PARTITURE IN 8°			
129604	MORTARI	Arioso e toccata (La Strage degli innocenti), per orchestra	1200
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	MALPIERO	VENERE PRIGIONIERA. Commedia musicale in 2 atti, 1 intermezzo e 5 quadri, (formato 49) (in brochure)	3000 5000
	VERDI	I MASSADIERI (in brochure)	5000
LIBRETTI			
	SALIERI	ARLECCHINATA. Intermezzo comico in 1 atto. Revisione ed elaborazione di C. Brero	200
	BRERO	NOVELLA. Opera da camera in 1 atto e 3 quadri (tratta da una novella del Decamerone)	200

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
 dal 1° Agosto al 30 Settembre 1958

PIANOFORTE		
E.R. 2601	CHOPIN	Notturmo in do diesis min. (opus extra) (ediz. secondo l'originale) (Montani) 150
E.R. 2614	—	Studio in sol bem., op. 10 n. 5 (Brugnoli-Montani) 150
E.R. 2615	—	id. in fa bem., op. 25 n. 1 (Brugnoli-Montani) 150
E.R. 2616	—	id. in fa min., op. 25 n. 2 (Brugnoli-Montani) 150
E.R. 2617	—	id. in sol bem., op. 25 n. 9 (Brugnoli-Montani) 150
E.R. 2603	ČEKRYN	Toccata, op. 92 (B. Cesi) 250
129470	LEIGHTON	Fantasia contrappuntistica (Homage to Bach) 400
129662	MANENTI	Toccata 400
129727	MANIÑO	5 Pezzi facili 250
129726	MARGOLA	3ª Sonata (1957) 400
129645	PURCELL	Suite (Revisione e trascrizione dal virginale al pianoforte di E. Gubitosi) 250
129646	—	Toccata (Revisione e trascrizione dal virginale al pianoforte di E. Gubitosi) 250
2 PIANOFORTI		
129804	POZZOLI	Allegro di concerto, per pianoforte e orchestra. Riduzione 750
CANTO E PIANOFORTE		
129825	LUALDI	In Festivitate Sanctae Trinitatis. Oratorio, per soli, 2 cori e orchestra. Riduzione per canto e organo, di G. Giuliani 4000
120175	SCHINELLI	Canzoniere dei fanciulli, Vol. 5ª: Brani d'opere teatrali 4000
118015	SAVASTA	Con gli angeli (da «3 Liriche») 300
129568	TESTI	Stabat Mater, per soprano, coro e strumenti. Riduzione 2000
129786	VERETTI	L'Allegria: 7 Poesie di G. Ungaretti 500
ORGANO		
E.R. 2608	ALBINONI-GIAZZOTTO	Adagio in sol min., per archi e cembalo. Riduzione per organo solo 200
CONTRABBASSO		
E.R. 2479	DOTTESINI	Metodo. Revisione e adattamento per strumenti a 4 corde di I. Caimmi 1500
CLARINETTO E PIANOFORTE		
118258	SETTAUCCIOLI	Sonata in mi bem., op. 31 900
FAGOTTO E PIANOFORTE		
122712	WOLF-FERRARI	Suite - concertino in fa, op. 16. Riduzione per fg. e pf. di U. Selazzi 600
CHITARRA		
129748	FARRAUTO	Rintocchi di campane. Studio 150
129748	—	Tema variato 200
PARTITURE IN 8ª		
124003	MONTANI	Concertino in mi, per pianoforte e orchestra d'archi 2000
PARTITURE D'ORCHESTRA (opere liriche complete)		
PR. 117	PUCCINI	Turandot (nuova edizione riveduta e corretta) (rillegata in tela e oro) 15000
SPARTITI PER CANTO E PIANO		
—	DONIZETTI	Anna Bolena (in brochure) 6000
—	—	Rita (R. ted.) (rillegata in tela e oro) 5000
—	—	id. (in brochure) 4000
—	PUCCINI	Le Villi (in brochure) 2000

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**

presenta su dischi microseleco

le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Mollo
 direttore VOTTO

2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
 direttore VOTTO

3 dischi 33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
 direttore SERAFIN

2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
 direttore KARAJAN

3 dischi 33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
 direttore SERAFIN

3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
 direttore VOTTO

3 dischi 33QCX 10263/65



DISCHI PHILIPS



G. ROSSINI

MOSÉ - Melodramma Sacro in quattro atti

Mosè	- NICOLA ROSSI LEMENI (basso)
Elisero	- AGOSTINO LAZZARI (tenore)
Faraone	- GIUSEPPE TADDEI (baritono)
Aménofi	- MARIO FILIPPESCHI (tenore)
Aufide	- PIERO DE PALMA (tenore)
Osiride	- PLINIO CLABASSI (basso)
Maria	- LUCIA DANIELI (mezzo-soprano)
Anaide	- CATERINA MANCINI (soprano)
Sinalde	- BRUNA RIZZOLI (soprano)

Coro e Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli diretti da TULLIO SERAFIN

A 00395/95 L

G. PUCCINI

TOSCA - Opera completa in tre atti

Flora Tosca	- ANTONIETTA STELLA (soprano)
Mario Cavaradossi	- GIANNI POGGI (tenore)
Scarpia	- GIUSEPPE TADDEI (baritono)
Cesare Angelotti	- FERRUCCIO MAZZOLI (basso)
Spoletta	- LEO PUDIS (baritono)
Il sacrestano	- PIERO DE PALMA (tenore)
Sciarrone	- ANTONIO SACCHETTI (basso)
Un pastore	- GIOVANNI BIANCHINI (voce bianca)

Coro e Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli diretti da TULLIO SERAFIN

A 00463/64 L

MELODICON S.p.A. - via Turati 8 - Milano

VOX

Distributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

TARTINI

Sei Concerti per violino e orchestra d'archi, op. 2

violino: Renato Bigoli - Complesso «I Musici Virtuosi di Milano»,
direttore: Dean Eckertsen (Ediz. lusso 3 dischi) DL 173

CHOPIN

Cameos

(Variazioni su un'aria tedesca - Lento con grande espressione in do diesis minore - Tarantella in la min., op. 43 - Rondò in mi bem. magg., op. 16 - Preludio in la bem. magg., op. Posth. - Preludio in do diesis min., op. 45 - Barcarola in fa diesis magg., op. 60 - Variazioni brillanti, op. 12 - Bolero, op. 19)
al piano: George Banahni PL 10.370

TELEMANN HAENDEL

Tafelmusik, Suite 3ª Musica delle acque

violini: Reinhold Barchet e Susanne Lautenbacher,
oboe: Freidrich Milde, Orchestra da camera della Radio di Baden-Baden,
direttore: Orlando Zucca PL 10.650

MENDELSSOHN

Concerto per due pianoforti in la bem. magg. Concerto per due pianoforti in mi magg.

al piano: Orazio Frugoni e Annarosa Taddei
Orchestra sinfonica di Vienna, dir. Rudolf Moralt PL 10.540

VIVALDI

Quattro Concerti per fagotto (ediz. Tintori)

fagotto: Virginia Bianchi - Gli Accademici di Milano
direttore: Piero Santi PL 10.740

VIVALDI

Cinque Concerti per oboe (ediz. Tintori)

oboe: Alberto Carolli - Gli Accademici di Milano
direttore: Piero Santi PL 10.720

I CANTI AMBROSIANI

Jerusalem - Benedictus es - Evangelica Lectio - Laus Angelorum
Magna - Jam Surgit Hora Tertia - Deus Creator Omnium -
Lux Alma Christe Mentium - Inviolata - IIII Patrifamilias -
Praeconium - Te Laudamus Domine - Halleluja - Tono di Ora-
zione - Praefactio-Sanctus - Resurrexit - Accedite et Edite -
Usque in Vita mea - De Profundis - Sallenzio dell'Assunta
Coro della Polifonica Ambrosiana di Milano, diretto da Monsignor
Giuseppe Biella PL 10.010

INGRESSO AVANTI
www.dg.com



**Deutsche
Grammophon
Gesellschaft**



Ferenc Fricsay

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonia N. 29 in la magg. K 201
Sinfonia N. 41 in do magg. K 551
Orchestra Sinfonica RIAS di Berlino
Direttore: Ferenc Fricsay
33 - 18296 LPM

BELA BARTOK
Concerto per orchestra (1943)
Orchestra Sinfonica di Radio Berlino
Direttore: Ferenc Fricsay
33 - 18377 LPM



Lorin Maazel

IGOR STRAWINSKY
L'uccello di fuoco (Suite dal balletto)
Il canto dell'usignolo (Poema sinfonico)
Orchestra Sinfonica di Radio Berlino
Direttore: Lorin Maazel
33 - 18498 LPM

Questi brani sono stati incisi dalla
**DEUTSCHE GRAMMOPHON
GESELLSCHAFT m.b.H.**
anche su disco **STEREOFONICO**
33 - 138006 SLPM

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI - MILANO

VIA FABIO FILZI, 29 - TELEFONO 69.92

DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H. - HAMBURG
per le marche: D. G. G. - ARCHIV - POLYDOR e CORAL

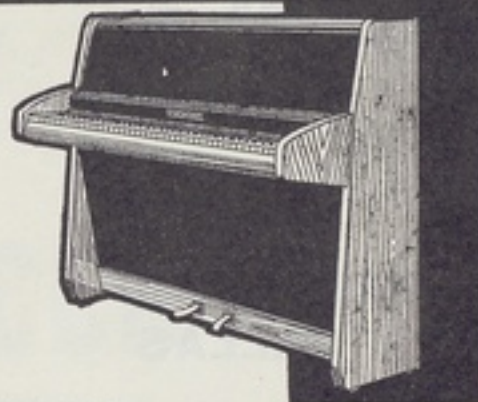
BOLOGNA V. Riva Reno 66 T. 79.621	CATANIA L. Palisello 2/5 T. 16.461	FIRENZE P. Stazione 1 T. 23.761	GENOVA V. D'Annunzio 1 T. 64.061
NAPOLI Riv. di Chiaia 270 T. 39.15.73	PADOVA V. Verdi 6 T. 38.761	ROMA V. L. di Savoia 21 T. 37.29.51	TORINO V. S. Teresa 3 T. 49.072
			TRIESTE V. Trento 15 T. 38.942

RAPPRESENTANZA GENERALE PER L'ITALIA DELLA

**UFFICIO VENDITA CON
ESPOSIZIONE
E DEPOSITO:**
MILANO
Piazza Duca d'Aosta, 9
Telefono 66.67.63

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale



**PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI**

**SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE**

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA

J. S. BACH Piccolo Magnificat

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paecagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Seedrjn di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI TRECATE « Missa Domine Angelorum »

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura L. 1200
Parti del coro ognuna L. 150

Di prossima pubblicazione:

Adriano BANCHIERI: La pazzia senile

Alberto FAVARA: Scritti sulla musica popolare Siciliana

Il catalogo dischi Ricordi inizia con

MEDEA

di L. Cherubini
nell'ineguagliabile
interpretazione di

**MARIA
MENECHINI
CALLAS**



Orchestra e Coro del
TEATRO ALLA SCALA

Direttore e concertatore
TULLIO SERAFIN

Altri interpreti:

Miriam Pirazzini, Renata Scotto, Mirto Picchi,
Giuseppe Modesti, Lydia Marimpietri,
Elvira Galassi, Alfredo Giacomotti

Chiedete in tutti i negozi il catalogo dei dischi Ricordi

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA *ffrr* 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 9 - novembre 1958

G. RICORDI & C. s. p. a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 31
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Ruggiero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 321
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 180
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 4
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Dartier's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmír Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1390
COLUMBIA Bogotà. Humberto Coni: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 3
EGITTO Guayaquil. J. D. Feruá Guzman: Apartado, 856
EQUATORE Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FINLANDIA Tokio. Dr. Giuliana Siranigoi. Nikkatsu Internat. Bigd. n. 516-1-1
GIAPPONE Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llímóna y Boceta: Deputación, 225
SPAGNA Madrid. Vidal Llímóna y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angenstelenstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioseca: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 9 - novembre 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.

Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°

Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.267

Sommario:

- 538 Lineamenti dell'Espressionismo di H. H. Stuckenschmidt
- 545 Nella Fanciulla del West protagonista è l'orchestra? di Gianandrea Gavazzeni
- 553 Spunti e appunti:
Il concetto di musica moderna (V. Terenzio) - Per il primo centenario della nascita di V. Ferroni (O. C.)
- 558 L'autunno musicale in Italia: Milano, Venezia, Bergamo, Perugia, Siena, Empoli, Empoli, Vercelli, Musica applicata
- 575 Arabesques di G. Confalonieri
- 578 Notizie in breve
- 580 Edizioni musicali: Presentazioni di musiche di Fuga, Gargiulo, Galliard, Bianchi, Martin, Webern
- 585 Dischi: Presentazioni di musiche incise di Cherubini, Brahms, Wagner, Mozart, L'Arte organistica del Rinascimento, Casella, Respighi, Mozart
- Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nell'ottobre e novembre 1958
- 595 Asterischi di Pietro Montani

Lineamenti dell'Espressionismo

Il termine *Espressionismo* fu coniato nelle arti figurative all'inizio del sec. XX in contrapposizione a quello di *Impressionismo*. I suoi esponenti postulano un'arte che sia pura espressione dell'anima, radicalmente distinta dalle « impressionistiche » vibrazioni sensibili.

A partire dal 1905 sono considerati come precursori i pittori tedeschi della cerchia del *Brücke* di Dresda; alla loro attività si riallaccia il gruppo *Blaue Reiter* (Monaco, 1911) che mette in evidenza legami con la musica moderna e precisamente con Scriabin, Schönberg e con gli allievi di quest'ultimo Berg e Webern. Analogamente nel 1910 a Berlino appare per la prima volta *Der Sturm* che dà impulso oltre che alla pittura moderna anche alla lirica espressionistica. L'espressionismo nelle arti figurative muta i rapporti dell'artista di fronte all'oggetto, non più rappresentato in modo naturalistico, ma essenzialmente idealizzato, con una tendenza tuttavia nettamente opposta al concetto convenzionale di bellezza. Nella letteratura l'espressionismo è l'arte della dissociazione intesa da un punto di vista sia grammaticale che concettuale. Il linguaggio viene limitato all'essenziale; articoli e aggettivi passano in secondo piano rispetto a sostantivi e verbi.

L'effetto di ogni arte e letteratura espressionistica è rivoluzionario, rivolto contro le leggi vigenti, antiborghese e antiformalistico, nonostante tenda talora in maniera spiccata e uniforme alla formazione di uno stile nuovo. Anche se esso ebbe inizio anteriormente al 1910, il primo momento di splendore va però situato intorno al 1914; dopo la prima guerra mondiale l'espressionismo diventa, soprattutto in Germania e Austria, il simbolo di un mondo trasformato e in via di ulteriore evoluzione. Effettivamente gli artisti espressionisti assumono di fronte alla realtà un atteggiamento nuovo nel quale sono più o meno riconoscibili analogie con la nuova fisica di Einstein e di Planck. Il più importante gruppo berlinese del dopoguerra, del quale fanno parte pittori, scultori, architetti, scrittori e compositori, si chiama *Novembergruppe* perché prende nome da quel mese di novembre che vide mutare le basi degli Stati dell'Europa centrale e le monarchie trasformarsi in repubbliche.

Come la pittura e la poesia, a partire dal 1908 anche la musica rivela analoghi caratteri di un mutamento spirituale stilistico e tecnico. Anche qui il rapporto dell'artista col mondo oggettivo, cioè con la natura, appare cambiato. Lo stesso ripudio della bellezza convenzionale detta le leggi estetiche; si afferma la stessa dissociazione e la

stessa riduzione all'essenziale. Questo vale così per le opere sinfoniche e i pezzi per pianoforte di Scriabin come per tutte le composizioni di Schönberg e della sua scuola, ed anche per alcuni lavori sperimentali di Bartók (*Bagatelle*, 1908) e di Ferruccio Busoni (*Sonatina seconda*). La definizione psicologica di espressionismo (come del resto quella di impressionismo) è più difficile e più problematica nella musica che nelle altre arti, poiché questa viene considerata in sé e per sé come arte espressiva. Dal 1918 il termine *Espressionismo* viene riferito spesso alla musica moderna. Si esprimono in tal senso Heinz Tiessen in una conferenza tenuta a Königsberg nel luglio 1918, e pubblicata nel 1920 nella rivista *Melos*; James Simon nei *Musikblätter des Anbruch* (Vienna, 1920); Roderich von Mojsisovic nella *Schweizerische Musikzeitung* e molti altri. Tiessen, che fu egli stesso un importante compositore di musica espressionistica, definisce tipica per tale movimento la tendenza a « raggiungere il fine spirituale sentimentale per la strada più breve, a passar sopra a tutto quanto serve soltanto alla levigatura formale e concertante anziché a rafforzare l'espressione ». Fin dal 1912 Anton von Webern constatava il significato di espressione, di « espressivo » nella musica di Schönberg: « L'atteggiamento di Schönberg nei confronti dell'arte ha radice esclusivamente nel suo bisogno di espressione ». Paul A. Pisk nell'*Handbuch der Musikgeschichte* di Guido Adler (1924) definisce l'Espressionismo quale risultato di un « sentimento di forza che esplose in maniera elementare, partendo dalla melodia e trascurando l'armonia quale fattore subordinato (accordo casuale di diverse voci); ... punto di partenza per l'opera d'arte... l'emozione individuale. Poiché essa si produce un'unica volta, si rinuncia alla ripetizione convenzionale, alla sequenza e alla simmetria. A ogni tema segue immediatamente la elaborazione ». Nel 1948 Nicolas Slonimsky in *Music since 1900* parla di un'arte « utopistica, introspettiva, metafisica » esclusivamente « derivata da precedenti spirituali intimi » e definisce l'Espressionismo come un tipico prodotto dell'anima tedesca. Nel *Harvard Dictionary of Music*, 1947, Willi Apel lo definisce come termine distintivo per certi lineamenti radicali della musica moderna, particolarmente austriaca e tedesca, molto usato nel secondo decennio del sec. XX, come « espressione dell'io profondo, dell'io subcosciente nel senso psicanalitico della parola ».

Per tutti i compositori di indirizzo espressionista rappresenta un evento decisivo la liquidazione della tonalità. Tanto Schönberg quanto Scriabin impiegano come importanti fermenti gli accordi per quarte da quattro a sei suoni. Essi compaiono nel *Pelléas et Mélisande* (1903) di Schönberg e cominciano a dominare nella *Kammersymphonie op. 9* (1906). Fin dalle prime opere di libera atonalità (*Stephan Georgelieder op. 15*, *Klavierstücke op. 11 e 19*) tali accordi sostituiscono ampiamente le triadi che vengono evitate. Nel 1909 Scriabin costruisce il suo *Prométhée*, e più tardi alcune delle sue composizioni per pianoforte, sull'« accordo mistico » una torre di 5 quarte: DO - FA# - SI - MI - LA - RE. L'abbandono della tonalità, del « principio naturale »,

nella musica, corrisponde all'abbandono del mondo oggettivo nella pittura espressionista. Poiché con la tonalità cadono anche le funzioni e le tensioni cadenzali degli accordi, nell'armonia domina la più completa promiscuità; ogni accordo si può legare a qualsiasi altro, le dissonanze non sono risolte, ma sostituite con altre. Gli effetti di tensione e distensione vengono trasferiti dalla sfera armonica a quella melodica. Sono evitate le triadi e le armonie diatoniche ad eccezione dell'accordo di quinta e degli accordi diatonici di quarte (p.es. DO, FA, SI). Le ottave sono tabù; nel collegamento degli accordi sono preferite serie complementari in modo che nessuna nota venga ripetuta. I suoni degli accordi mostrano un'affinità magnetica con i loro vicini cromatici, tanto verso l'alto che verso il basso. Ogni suono è « suono conduttore » (*Leitton*) ma completamente al di fuori del rapporto tonale; compaiono spesso inoltre alcuni suoni avvicinati cromaticamente (« grappoli »). Di fronte a questa preferenza per i più piccoli passaggi sta paradossalmente quella per i salti d'intervallo giganteschi. Da un punto di vista psicologico essa fa l'effetto di una violenta esplosione fuori dal campo magnetico dei semitoni contigui: questa tendenza ad esplodere è un carattere stilistico distintivo della musica espressionista (analogamente avviene nella letteratura; « la figura grammaticale è l'immagine di un'esplosione » dichiara H. E. Jacob in un'analisi della lirica moderna).

Nello sviluppo dello stile espressionista la melodia guadagna continuamente d'importanza. La sua foggia si allontana sempre più dal tema dei compositori classici, e dall'aria e dal Lied dei Romantici. La melodia non è più la linea cantabile, o consona alla costruzione di sonate o di fughe, ma un'immagine, che segue i movimenti dell'anima come un sismografo le più lontane scosse della terra. La psicografia lavora con lenti di proiezione: essa proietta sul telone un'immagine ingrandita. Il suo stato normale è l'esagerazione, la « over-expression ». Le linee melodiche si spiegano dai registri più acuti ai più gravi, dal pianissimo più soave all'urlante fortissimo, dal tempo lento e sognante alle accelerazioni furibonde. Soltanto raramente si arriva alla pace lirica come nei *Lieder op. 3 o 4* di Webern. Le melodie hanno qualcosa di astratto, di quintessenziato, di espressione compressa. Esse esistono per se stesse, indipendentemente dalle armonie di accompagnamento, collegate spesso polifonicamente con altre linee. Il loro carattere è quello delle curve febbrili, i loro intervalli sono la quarta, il tritono, la settima e la nona, e inoltre i semitoni. Sequenze e ripetizioni sono raramente presenti: quanto è stato detto una volta non deve riapparire. Talora però anche questo principio viene interrotto in modo drastico quando compaiono ostinati senza fine, come il passo della celesta nel secondo dei *5 Pezzi per orchestra op. 16* di Schönberg. Lo stile mostra un'ansia estrema, mai pacificazione; sembra anzi proporsi come fine estetico di trasmettere quell'inquietudine etica che è il suo motivo spirituale. Nel *Wozzeck* di Alban Berg tale estetica, che già Schönberg in *Erwartung* aveva trasmesso all'opera, è sviluppata su una larga base. I finali degli atti del *Wozzeck* sboccano nell'inde-

terminato, nell'eternità, rendono perpetua l'angoscia della creatura tormentata, delusa, rea del sangue. Alla straordinaria tensione spirituale, all'acme del momento emozionale segue una crescente razionalizzazione. Dalla melodia soltanto intuitiva, carica di effetti, avversa a ogni movente spirituale, nasce una « serie » che trasforma in legge il tabù della ripetizione: tutti e dodici i toni dell'ottava, ma ciascuno non più di una volta. Così viene formulata da Joseph Matthias Hauer come da Arnold Schönberg la legge fondamentale della dodecafonia.

Quanto al ritmo la musica espressionista è irrazionale e asimmetrica; la stanghetta è rifiutata, gli accenti cadono in punti inaspettati. La completa indipendenza delle linee nel tessuto polifonico si ripercuote anche sulla ritmica che trascorre in parecchi strati e si struttura quasi per se stessa. Da un punto di vista formale regna la più assoluta libertà; se compare una tematica, essa è allo stadio di permanente variazione e di sviluppo. La tendenza alla sintesi, all'esclusione del men che essenziale porta all'estrema brevità delle forme; oltre a Schönberg (*Klavierstücke op. 19*; alcuni numeri del *Pierrot lunaire*), Berg (*Klarinettenstücke*), Webern e Bartok (*Bagatelle*) coltivano questa forma aforistica.

Poiché la struttura della musica espressionista è prevalentemente polifonica, la strumentazione si prefigge la massima plasticità. La scrittura « lineare » è ostile all'ideale della fusione, ma richiede l'opposto, ossia il maggior contrasto timbrico possibile. Per questo gli strumenti sono impiegati di preferenza in funzione solistica, spesso nei registri estremi, in posizioni e toni sorprendenti. Gli archi eseguono pizzicati, suoni flautati, col legno, sulla tastiera, sul ponticello, spesso anche divisi in accordi. Nei fiati compaiono suoni frullati, effetti di sordina, talvolta glissandi. Celesta, xilofono, e, dopo il 1920, anche strumenti di jazz come saxofono e vibrafono, contribuiscono al processo di individuazione dell'orchestra espressionista e del complesso da camera. Schönberg nel suo trattato *Harmonielehre* (1911) parla di « melodie di timbri » (*Klangfarbenmelodien*); il terzo dei suoi *Orchesterstücke op. 16* costruisce un accordo in una cangiante visione strumentale, donde risulta effettivamente un nuovo tipo di movimento musicale. A questo esperimento si riallacciano Berg e Webern e, dopo il 1945, Pierre Boulez, Luigi Nono e altri compositori.

La riduzione all'essenziale conduce dalla grande orchestra a piccoli complessi; sintomatica è la partitura del *Pierrot lunaire* per soli 5 strumenti: flauto (e ottavino), clarinetto (e clarinetto basso), pianoforte, violino (e viola) e violoncello. Sei anni dopo, Stravinski scriveva la sua *Histoire du soldat* per clarinetto, fagotto, cornetta, trombone, violino, violoncello e percussioni. La liberazione dalla tonalità pone alla base del fenomeno sonoro il temperamento; Hauer, dando seguito a questa tendenza in maniera radicale, adopera preferibilmente strumenti a tastiera: pianoforte, celesta e armonium. Nella musica vocale il desiderio di essere caratteristici conduce a un con-

tinuo cambiamento di registro; in Schönberg e in Berg e più tardi in W. Vogel (*Wagadu, Thyl Claes*) la voce recitante, nella esatta definizione del ritmo e della melodia vocale, compare in forma solistica (*Pierrot lunaire*) e corale (*Die glückliche Hand*) accanto alla voce cantata.

Quanto alla tecnica, ogni musica espressionistica sta sotto il segno della rivolta contro le convenzioni. L'esigenza di mezzi espressivi nuovi, originali, conduce alla detronizzazione dell'armonia, delle forme e del periodare tradizionali; si pretende invece nel modo più assoluto un pensiero contrappuntistico lineare. Poiché vengono a cadere le tensioni tonali e non si concede alcun posto neppure al concetto modale, derivato dai modi chiesastici, acquistano primaria importanza le arsi e le tesi della melodia, il suo riacciarsi al moto contrario e al ritmo complementare. Per contro, nel primo stadio di sviluppo della musica espressionistica sono trascurate le forme imitative, il canone e la fuga; esse riappaiono soltanto più tardi. Fra i tentativi per arricchire il materiale sonoro di nuovi mezzi vi è quello, postulato da Busoni già nel 1906 (*Versuch einer neuen Aesthetik der Tonkunst*), di introdurre terzi e sesti di tono, e così pure l'impiego, ad opera di A. Hába, di quarti di tono (*Die Mutter*, Quartetto per archi). Alcuni compositori espressionisti attribuiscono al rumore gli stessi diritti del suono; intorno al 1920 il *Bruitismus*, nato nel 1913 ad opera del futurismo italiano (Luigi Russolo) acquista forma d'arte in E. Varèse.

Sotto l'aspetto estetico e psicologico l'Espressionismo sta sotto il segno dello spavento, dell'angoscia, del sogno, della catastrofe, della malattia, delle passioni eccessive. Idillio e piacere sono ripudiati, gli stati d'animo soggettivi generalizzati, descritti invece i minimi riflessi spirituali. Gli argomenti delle opere espressioniste, dal monodramma di Schönberg *Erwartung* al *Wozzeck* di Berg fino a *Mörder, Hoffnung der Frauen* di Hindemith e a *Orpheus und Eurydike* di E. Krenek (entrambi da drammi di O. Kokoschka) sono rappresentazioni dei lati tenebrosi della vita.

Storicamente si distinguono tre fasi della musica espressionista: la prima, dal 1908 alla guerra mondiale del 1914-18, è rappresentata soprattutto da Scriabin, Schönberg, Berg, Webern e Busoni. La seconda, dal 1918 fino al 1933 circa, durante la quale trovano diffusione le idee stilistiche dell'Espressionismo, ha come esponenti in Russia Samuel Feinberg, Lew Knipper, Dimitri Sciostakovic (con le opere *Die Nase* e *Lady Macbeth von Mzensk*); in Austria gli allievi di Schönberg compreso Hans Eisler; in Cecoslovacchia A. Hába; in Germania Heinz Tiessen, Kurt Weill, Wladimir Vogel e Stefan Wolpe; nel Nordamerica Roger Sessions, Carl Ruggles, Henry Cowell; in Inghilterra l'olandese Bernard van Dieren e il persiano Kaikhorsu Sorabji; in Olanda Daniel Ruyneman. La terza fase comincia dopo il 1945 e si orienta soprattutto verso Schönberg e Webern.

La dodecafonia, che significa adozione di un metodo e di leggi nell'ambito della libera musica espressionistica, contiene inevitabili lineamenti di restaurazione. A una configurazione mossa dal sentimento e dalla volontà di espressione, essa contrappone metodi di creazione puramente razionali. Tuttavia anche qui, e soprattutto nella scuola di Schönberg, permangono alcuni caratteri stilistici tipici. Su tali mezzi espressionistici, melodismo dissociato, polimetria, asimmetria del periodare, contrappunto dissonante, armonia multitonale, si riinnesta il neo-espressionismo dopo il 1945, che diventa un movimento internazionale al quale partecipano l'Italia, la Francia, l'Inghilterra, il Nordamerica e l'Europa centrale. Da un punto di vista stilistico e storico, esso si presenta quale reazione ai movimenti neo-classici e neo-arcaici degli anni intorno al 1920. Fra i suoi araldi oltre a Schönberg e a Webern, è prima di tutti Olivier Messiaen che l'arricchisce tecnicamente con nuovi mezzi ed elementi musicali provenienti dall'Asia Orientale. Le sue composizioni abbondano di tratti espressionistici. Luigi Dallapiccola ha sviluppato in Italia uno stile che annette elementi espressionistici a una dodecafonia d'ordine individuale, l'impiego della quale è notevole in forme drammatiche (*Il Prigioniero*) o nel genere della cantata (*Canti di prigionia*). Dalla scuola di Messiaen procede Pierre Boulez che da lui deriva il principio isoritmico. Bruno Maderna, Luciano Berio e Luigi Nono in Italia battono strade analoghe; essi hanno in comune con Boulez e col tedesco Karlheinz Stockhausen la tendenza a rendere con serie ordinate tutte le dimensioni della musica (altezza dei suoni, durata, dinamica, timbro, ecc.). Lo stile in cui questi procedimenti tecnici vengono adoperati, è espressionistico. Al termine di questa via della « totale predeterminazione » (Krenek) sta la musica elettronica. Mentre l'Espressionismo musicale della prima fase appare profondamente grave, di umore cupo, depresso, pessimista, dopo la prima guerra mondiale esso assume tratti più sereni. Il passaggio avviene col *Pierrot lunaire* di Schönberg dove le immagini grottesche, paradossali, dandystiche dei versi di Albert Giraud, tradotti in tedesco da O. E. Hartleben, si riflettono nei lineamenti parodistici della partitura. Di qui irradiano influssi su un compositore così diametralmente opposto come Igor Stravinski, che adotta mezzi schönbergiani non soltanto nelle *Trois poésies de la lyrique japonaise*, ma anche nella *Histoire du soldat*. Il gusto del grottesco, del sarcasmo, della parodia e dell'antilirismo gautico acquista un largo spazio nella musica mitteleuropea dal 1920 al 1930. Anche Hindemith vi porta il proprio contributo con la musica da camera e per pianoforte, così come Krenek con le sue opere-jazz. Qui l'Espressionismo tedesco si incontra con alcuni fenomeni analoghi nei paesi latini e precisamente con Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero e con Darius Milhaud e Arthur Honegger. Il Jazz stesso, che desta un così vivace interesse nei compositori di quest'epoca fra le due guerre, porta tratti espressionistici, soprattutto nella libertà della polifonia e nella individuazione dei colori timbrici. Nella musica neoespressionistica posteriore al 1945, l'e-

mento parodistico e grottesco cede di nuovo il passo alla serietà e ai lineamenti depressivi che avevano dominato nella prima fase. Lo sviluppo spirituale di tutto il movimento conduce a poco a poco da una positivista libertà di pensiero con caratteri socialistici e psicologici a un approfondimento religioso. Esso è evidente tanto in Schönberg fin dal 1925 (libretto per l'opera *Moses und Aron* iniziata nel 1930) come in Anton von Webern e in Hindemith (*Marienleben*). Nella musica neoespressionista dopo il 1945 temi religiosi sono presenti soprattutto in Krenek e in Stockhausen. W. Vogel nel 1955 con la *Arpiade* ha continuato con grande successo sulla strada dello stile grottesco espressionista. I tedeschi H. W. Henze e Giselher Klebe hanno adoperato elementi espressionisti nell'opera dopo il 1945.

H. H. STUCKENSCHMIDT

A cento anni dalla nascita di Giacomo Puccini

Nella Fanciulla del West protagonista è l'orchestra?

Anche nella rinnovata critica pucciniana il giudizio su la *Fanciulla del West* si mantiene controverso. Forse ebbe sempre una influenza, magari indiretta, la diffusa opinione americana. E' noto infatti che dopo i due primi successi, a New-York e a Boston nel 1910, l'opera non entrò mai nel numero delle predilette presso i pubblici del Nuovo Mondo. Ma nelle fortune pucciniane, come nell'operazione critica, il moto sembra non volersi mai arrestare. Presso il pubblico e presso gli studiosi. Un indizio di continuo divenire, per Puccini, in aperta fase « revisionistica », va riconosciuto nella diversa valutazione della stessa opera. Che vuol dire la capacità inarrestabile di suscitare posizioni critiche opposte o dialetticamente agitate. Un esempio lo offre ora *Suor Angelica*. Claudio Sartori, nel recente volume *Puccini* (1), discutibile in talune parti, ma vivamente stimolante, zeppo di intelligenza critica e capace di aprire utilissimi dibattiti, la pone al culmine del *Trittico*, a scapito del *Tabarro* e dello *Schicchi*. Un articolo di alcuni mesi fa su *Music and Musicians*, in occasione di una rappresentazione londinese, negava all'opera stessa raggiungimento compiuto, relegandola a una zona operisticamente oleografica e ammanierata. Smosse oramai le acque, dopo l'altezzoso disinteresse passato, ancora resistente in una sfera di stretto confessionalismo idealistico; siamo così adesso ben lontani da nuove cristallizzazioni e da formalismi e formulismi circoscritti. Tutto si muove. Per fortuna dei nostri attuali interessi e della vitalità stimolatrice pucciniana.

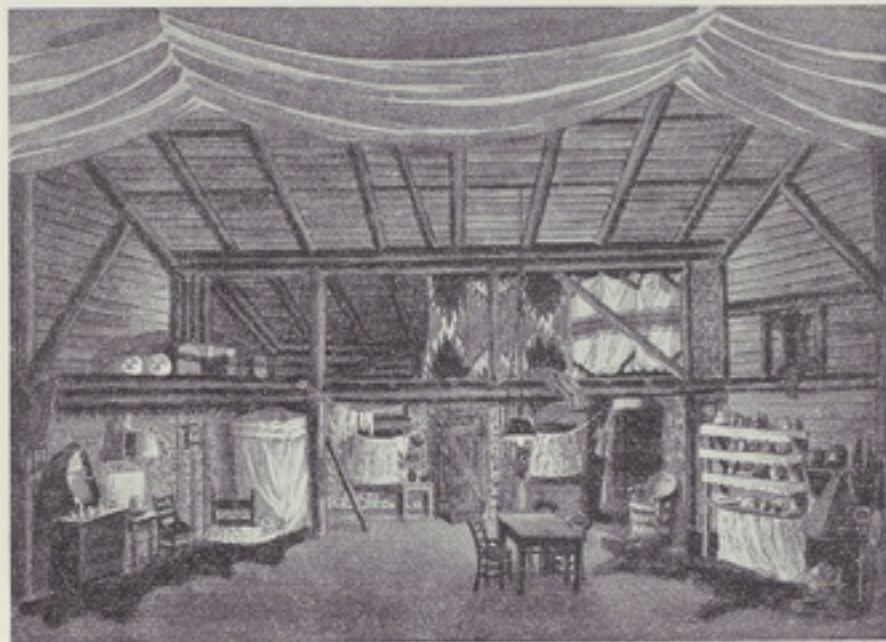
Così sembra vada mutando la scarsa simpatia americana per la *Fanciulla*: per merito di un'esecuzione guidata da Dimitri Mitropoulos, e con Mario del Monaco, al Metropolitan newyorkese e al Lyric Opera di Chicago, che riuscì ad imporre agli ascoltatori e alla critica un interesse nuovo. Qualcosa di simile era avvenuto in Italia, quando dopo un periodo non fiorente per l'opera in parola, Victor de Sabata, l'8 febbraio 1930, la diresse alla Scala in una interpretazione di tale vivezza e prestigio da non essere ancora oggi dimenticata. Che questa partitura abbia incitato tanto studio e provocato esecuzioni di simile qualità in due grandi direttori in un certo senso affini nel temperamento, indica qualcosa circa l'individuazione critica.

(1) Ed. Nuova Accademia, Milano, 1938.

Direi che giova a fissare un punto chiave nel valore e nel carattere, cioè l'orchestra. Ed è un punto sul quale tornerò in seguito. Prima occorre considerare le ragioni che motivarono più o meno consciamente lo scarso apprezzamento anglosassone ed europeo in genere. Perché questo serve a seguire la curva critica anche riguardo ai recenti studi italiani.

Fu detto, allora, e poi ripetuto lungo la catena delle ripercussioni, che l'opera non piaceva agli americani in quanto si trovavano in un ambiente drammatico riprodotto luoghi, tipi, costumi a loro ben noti, secondo mezzi e modi esteriori, orecchiati con superficiale falsità. Qualcosa come se i nostri avi e bisavoli avessero conosciuto un dramma garibaldino composto da un abile autore di San Francisco. Con il cinema, la vita pioniera del West ebbe la sua vera letteratura. E per la stessa ragione parve non valesse la pena che un'opera musicale, tentasse la rappresentazione — o ambisse all'imitazione, in senso aristotelico — di quanto il film riproduceva con efficacissima esattezza e con avvincente verità effettistica. Non soltanto in America ma anche da noi accadeva che i tipi, le caratterizzazioni, i dati ambientali, il linguaggio della *Fanciulla*, venissero dati per goffi e ridicoli, o nel miglior caso superflui, dopo ciò che l'epoca *western* aveva fatto conoscere. Insomma, John Ford batteva Puccini ai punti. E mentre *Ombre rosse* toccava il massimo di una « poetica », Minnie e lo Sceriffo Rance erano relegati fra i « documentari » operistici di una fase facilona e furbastra. Accadde anche in tempi vicini, sentir commenti ironici, di spettatori più o meno giovani, musicisti e no, intorno ai gesti scenici cui s'abbandonavano i falsi cercatori d'oro, i falsi Ramerrez, i falsi Sceriffi: le manacciate sulle spalle, i modi come i gran cappelli venivan tolti, le camminate a gambe larghe e a passi goffamente pesanti; la sella di Johnson, i gridi, le bestemmie, gli sputi; il sigaro, il cilindro, i pollici infilati nel panciotto a quadri di cui s'ornava la retorica di Rance; la gonna rossa, le scarpette, la disinvoltura « pistolera » di Minnie. Tutte tare imputabili a una gesticolazione registica attardatasi sugli schemi in uso quando l'opera apparve, e quindi ancorata all'ingenuo manierismo, alla spontanea retorica adeguata ad ambientazioni per allora nuove sulla scena operistica. Del resto, è consigliabile andar sempre piano circa l'ironia sulle retoriche. La stessa « poetica *western* » che faceva apparire ironizzabili i minatori usciti da Belasco-Civinini-Puccini, avrebbe poi procreato la sua retorica. Proprio la retorica *western*, giunta oggi alla parodia e alla caricatura. E arriverà forse il giorno in cui persino da parte americana si dirà magari che l'autentica poesia del mondo *western* toccò a Puccini intuirlo ed esprimerla con l'imponderabile musicale... La misura della reversibilità è infinita. Credi si sia dipanata per intero, e ti si allunga di nuovo sotto gli occhi...

Che gli americani non abbian riconosciuto i loro padri in Sonora, in Joe, in Bello, in Harry, non è solamente elemento cronachistico



La Fanciulla del West, atto I - Scena dal bozzetto originale del pittore Henry Russel (Boston, 1911)

passato. Entra nella ragione critica quale provocazione di antitesi. Riguarda cioè la temperatura-ambiente, essenziale all'opera pucciniana per il suo determinarsi. Ed è appunto il fattore ambientale a trascendere la stretta veristica. Nessun giapponese riconoscerebbe il Giappone in *Butterfly*; nessun buontempono *fin-de-siècle* parigino avrebbe sentito parentela con Marcello o con Schaunard. Puccini raccoglie con apparente scrupolo temi o ritmi giapponesi, americani, cinesi.

Sono, in ogni modo, poche e scarse materie pseudoetnofoniche usabili quali incitamenti iniziali nella sua esclusiva invenzione ambientale. *Butterfly* potrebbe spogliare il kimono, al secondo atto e vestire tale e quale come la sua rivale Kate. Ciò nonostante essa vive in un ambiente poeticamente esatto: quello che le ha inventato il compositore. (Ed è un punto, questo, da discutere col Sartori; anche circa la *Tosca*: per ciò ch'egli non riconosce nella potente ambientazione barocco-romana del primo atto). Se Puccini restasse al verismo tipo Charpentier — che ha pure un forte accento zoliano e che negli « interni » è autentico e felice —, sarebbe adottabile la misura restrittiva nel considerare l'ambientazione musicale di *Fanciulla*. Misura che spinse qualcuno a dedurne la mancata riuscita operistica. E da aver comunque presente, onde imbrigliare irragionati entusiasmi in chi sarebbe incline ad abbandonarvisi! Eppure, al di là del

documento, oltre il descrittivismo — che evidentemente non è tra gli scopi ultimi del musicista nel trattare i soggetti, e questo in ispecie —, il clima attuato in *Fanciulla* risulta anch'esso singolare. Non potrebbe trasferirsi ad altro. Poste le premesse nella particolare orchestra da usare, nel materiale armonico, esso si configura in quelle dimensioni. E la parabola operistica viene attuata escludendo ogni genericità, più o meno alti ne risultino i valori drammatici; prediletta o meno che sia questa, fra le opere pucciniane. Scelta la premessa « storica », raccolti alcuni materiali sonori (certo melodizzare indio, qualche figura ritmica pre-jazzistica), il dramma potrebbe anche svolgersi fra i cavatori apuani, a pochi passi da Torre del Lago. Sempre dunque in un paesaggio terrestre e in un paesaggio-anima inventato puccinianamente.

Ora vediamo in quale posizione Puccini si mette stavolta circa i mezzi da usare, gli elementi da sensibilizzare, nel punto cui è giunta la sua evoluzione tecnica e la sua idea dell'opera. Nel caso specifico vi fu chi accennò a una svolta rinnovatrice; altri ad un tentativo realistico rinvigorito nella novità contenutistica; altri ancora vide insieme al prestigio tecnico-orchestrato, stanchezza e stasi spirituale. Ma in Puccini la vita spirituale non è categoria astratta, estraniabile dalla ricerca tecnica e dal movimento operistico. Appunto la sua vita spirituale — « l'operazione mentale » — viene calata soltanto nell'idea teatrale, nell'atto « fabbrile » della musica e dell'opera. Fuori di lì non può e non deve avere altra ragione, e non interessa che l'abbia. Ricerca e tormento tecnico implicano in maniera indissolubile ricerca e tormento nell'idea operistica, nell'indagine umana, e dunque nel complessivo organismo morale. Mobilità lessicale significa mobilità nei contenuti e quindi impossibilità alla stasi nella forma unitaria dove l'opera si compie.

La nervosa e puntigliosa insoddisfazione per tanti soggetti progettati e abbandonati non è soltanto osservabile nel bisogno di fare l'opera a successo sicuro. Ambizione al successo e alla validità vitale presso il pubblico, sono motivi connaturati al teatro e ai legami sociali che gli danno condizione. Anche gli esempi più avanzati del teatro moderno (del teatro d'ogni tempo), quando nati da autentiche motivazioni culturali e morali, coinvolgono l'aspirazione al successo. Soltanto l'operista velleitario o sprovvisto di senso realistico nei confronti dell'arte e della società non detiene alcun diritto al riguardo.

Proprio per *Fanciulla del West* il complessivo movimento pucciniano si vale di un elemento preminente: l'orchestra. Persino i più severi giudici hanno sempre concordemente ammesso all'orchestra della *Fanciulla* eccezionale valore. Ho notato prima che la predilezione di due grandi direttori per questa partitura era da indicare quale segno caratteristico.



La *Fanciulla del West*, atto I - Bozzetto di Nicola Benois - Roma, T. dell'Opera - Stagione lirica 1948-49.

Serve, qui, citare il Sartori: « Insomma anche per lui [Puccini] è venuto il momento del tragico contrasto fra azione drammatica e musica, quello che in gioventù aveva evitato semplicemente ignorandolo. *La Fanciulla del West* con la sua splendente, magica e iridescente partitura, e con il suo risibile libretto ne è l'esempio più evidente. Per studiare i veri meriti, bisognerà studiare l'evoluzione tecnica, puramente tecnica, dell'arte della strumentazione in Puccini. E' un punto di vista dal quale non si è ancora guardato alla produzione del maestro, ma è ancora l'unico problema che riteniamo insoluto nei suoi confronti e che additiamo agli studiosi... ecc. » (1).

E' proprio questo punto di vista, la partitura, che solo offre la chiave alla valutazione operistica, più o meno in alto venga collocata la *Fanciulla* nella produzione del suo autore. Ed è sempre per la stessa ragione strumentale che a mio parere, nel complessivo andamento, non va proposto alcun tragico contrasto fra libretto e partitura. Mentre, sull'avvio del Sartori, l'evoluzione strumentale studiata in rapporto ai precedenti pucciniani potrà forse condurre a concludere che nella *Fanciulla* protagonista è l'orchestra. Così, come già notato più sopra, evoluzione e movimento strumentale vorranno dire, senza distinzioni, evoluzione e movimento dell'idea-opera e delle sue attuazioni.

(1) Pag. 290 del volume citato.

Ogni materia linguistica va in tal modo posta sotto lo stesso segno (Un trasferimento dai «livelli linguistici» in uso nella filologia letteraria - Auerbach, ecc. ecc., puntando al comune denominatore orchestrale?). I riscatti, le legittimazioni, per la musica e per la condotta drammatica, sono tutti riconoscibili nella invenzione e nel prestigio dell'orchestra.

Anche la materia armonica segue la stessa sorte. Suscitò curiosità, interesse, a suo tempo, l'insistenza su un'armonica a «toni interi». Armonica usata con frequenza compiaciuta nella *Fanciulla*. L'origine è nota. Lo studio sulla musica a lui contemporanea portò Puccini a una feconda assimilazione, nel caso specifico. Di un tema, non costituito su «toni interi», largamente usato nell'opera, la radice fu in pubblico dominio al primo apparire. Eppure l'insistenza armonica prende volta a volta la sua luce, la sua vita espressiva, appunto nell'invenzione orchestrale, nella maestria somma per cui gli accordi, le sequenze, o i movimenti in contrappunto, vengono disposti e disegnati. Mai come qui, in Puccini, le «disposizioni» dei «fiati» — legni e ottoni — sono state sapienti e giocate con attenzione ininterrotta. L'arte del «raddoppio» mai è stata usata con tanta abilità, con calcolo più convincente. Calcolo di peso, di spessori, attraverso i quali toccare il colore inventivo di un luogo drammatico, di un attimo incisivo o trascolorante nell'esigenza psicologica. Apro a caso la partitura (pagg. 149-150), alle parole di Nick: «Quest'uomo sa la traccia di Ramerrez», nella scena del meticcio Castro: un cumulo di «raddoppi», *pianissimo*, fra i legni, gli ottoni, gli archi.

Un caso solo; ma tutta la partitura rivela la stessa arte, nel fatto singolo del «raddoppio» strumentale. Arte del «raddoppio» e dunque arte delle «mescolanze». Proprio le mescolanze timbriche danno sempre il giusto timbro alla scena, al momento. E significativa di una compiutezza di maestria orchestrale, è la loro chiarezza. Ogni intervento non ha ombra, nè sbavature. Fusione e, insieme, percezione netta. Dove a valere è appunto la perfezione nei «registri», nelle disposizioni armoniche, e dove nulla viene segnato che non sia necessario. A tal proposito resta deprecabile che Puccini, per rendere l'opera più agevole, abbia acconsentito a ridurre l'organico della partitura, nell'edizione recante i «legni» a due, con relativi aggiustamenti. I 3 flauti e l'ottavino, i 3 oboi e il corno inglese, i 3 clarinetti e il clarone, i 3 fagotti e il controfagotto, sono essenziali alla dimensione sonora nella quale l'opera è nata. Basterebbe la prima pagina a dichiararlo: la salita in arpeggio di tutti i legni; la forza dei 3 oboi, dei 3 clarinetti che s'aggrappano all'accordo *mi-sol diesis-do*. E lungo tutta l'opera, sempre, gli interventi a 3 degli oboi, dei clarinetti, dei fagotti, sono irriducibili, a costo di snaturare il suono complessivo e di alterare il tono vitale dell'opera. Si ascolti, ancora, cosa significa «raddoppio» e «disposizione» nel tratto: «Guarda! Il monte è tutto bianco...» (pag. 240, 241). Effetto fonico stupendo, per il quale la scena tocca la sua punta poetica. E l'invenzione «dinamica», ancora



La Fanciulla del West, atto I - Bozzetto di Kurt Behrend - Palermo, T. Massimo, Stagione lirica 1953.

li, si osservi, alla prima misura di pag. 242, alla parola: «Ascolta! Forse è un bandito! Forse è Ramerrez!», i quattro *crescendi* e *diminuendi* del rullato timpanistico e del suono lungo dei contrabassi (un'arcata per ogni «minima» legata, nella misura in 4/2); sul «tenuto» degli altri (e Puccini, a piè di pagina, raccomanda: «cresc. solo i Bassi e i Timpani») a metà misura il tema di Ramerrez, alle 3 trombe e al 1° trombone con sordina, taglientissimo. Esempi di un'arte somma. A proposito dei 3 fagotti: l'inizio del III atto, sull'ostinato dei «bassi», per sei misure, il disegno dei fagotti appunto, cui rispondono i 3 corni in sordina. Un caso dove valore armonico e valore orchestrale sono indivisibili. Nascono e vivono insieme, nell'organismo espressivo che dà inizio a una struttura singolarissima di atto operistico. Ancora si consideri, nell'intera opera, la scrittura dei clarinetti. Quel loro far blocco, far volume, con l'insistenza efficacissima nel registro acuto, quando occorra violenza e stridenza. Per un valore di «registro», la scena dell'inseguimento e della presa di Johnson acquista un suo suono inconfondibile; stante l'accortezza magistrale che pone i «legni» un'ottava al di sopra degli archi. Un musicista meno sensibile, meno intelligente li avrebbe messi all'unisono, illudendosi aggiungere qualcosa, come tante volte constatiamo, col solo risultato di sporcare i timbri, di sfaldare i contorni ai volumi. Ho scelto alcune prove, ad apertura casuale. Prove che testimoniano, in assenza di una scelta preordinata, come la vita orchestrale, nella *Fanciulla*, abbia tenuta costante, sempre sullo stesso metro. Le proporzioni di questo scritto non consentono altra esemplificazione. Gli

assaggi indicano l'eventuale orientamento per uno studio documentato integralmente.

C'è ancora un cenno, da segnare: ci fu prima la sottolineatura alla identità fra invenzione orchestrale e struttura operistica. Lo studio sulla *Fanciulla* deve tener conto che il primo e il terzo atto rappresentano nel teatro pucciniano strutture nuove, tentativi in zone da Puccini non ancora sperimentate. Si tratterà di misurarne l'efficienza, la forza; i punti deboli, le flessioni inventive. Comunque il fatto strutturale andrà sempre guardato e soppesato in rapporto al suono dell'orchestra, alla fantasia che lo ravviva. Così per i personaggi. La loro posizione è tutta diversa dalle precedenti, in *Butterfly*, in *Tosca*, in *Bohème*. Qui è sub *conditione* ambientale. E sempre qui, la condizione fondamentale è l'orchestra. Per l'ambiente e dunque per tutto che dentro vi si muove.

Anche la *Fanciulla del West*, infine, attende la sua prova filologica. Il neo-sperimentalismo letterario consente qualunque operazione. Si esercita su un testo di romanzo come su un tratto proustiano o su un capitolo di Carlo Emilio Gadda. Occorre trasferirlo in campo musicale. La straordinaria perizia di un Vlad, sperimentata su Berg ed Hindemith, su Petracchi, Dallapiccola, Stravinski, avrebbe un compito avvincente. Un metodo valido per Stravinski — anche per l'ultimo — deve esserlo ugualmente per Puccini. Nessun pregiudizio può renderlo inoperante.

GIANANDREA GAVAZZENI

Spunti e appunti

Il concetto di musica moderna

Si può dire che il termine « moderno » cominciò ad avere un uso piuttosto consapevole nell'età rinascimentale, in cui valse a significare quella freschezza di risorse e di possibilità onde si andava nutrendo la vita pratica e quella intellettuale. L'esperienza umanistica, affermandosi da un lato come aspirazione a un rinnovamento totale dell'uomo attraverso il culto delle *humanæ litteræ* e sul piano di un costante legame tra presente e passato, aveva d'altra parte riconosciuto un progressivo incremento della civiltà umana; la scoperta del valore formativo delle buone arti dell'età classica aveva a poco a poco portato alla orgogliosa consapevolezza di una superiore maturità spirituale, di una maggiore ricchezza di interessi di cui i moderni si dimostravano dotati in relazione agli antichi. Questa affermazione era del resto la logica conseguenza di quel processo di emancipazione spirituale che aveva dato inizio al Rinascimento; l'ammirazione della civiltà antica non escludeva l'opportunità di sostenere la maggiore originalità e complessità di quella moderna.

Tale atteggiamento si accentuò notevolmente, fino ad assumere talvolta forme di una vera e propria opposizione alla civiltà del passato, nell'età barocca, in cui prevalse uno spirito di ricerca sottile non solo nella scienza, ma anche nell'arte. Caratteristica della spiritualità barocca fu infatti l'aspirazione a superare in bravura e in ricercatezza l'arte e la letteratura dei secoli precedenti, attraverso un'esperta coscienza stilistica, mediante l'adozione di nuovi stilemi, fondati su figurazioni ingegnose e su acutezze metaforiche. Neanche allora mancarono i *misoneisti*, i *laudatores temporis acti*; e ai musicisti è fin troppo noto il caso di Giovanni Maria Artusi il quale, tra il 1600 e il 1603, pubblicò un'opera polemica, intitolata *L'Artusi*, ovvero delle imperfezioni della musica moderna e fatta con l'intento di combattere le nuove tendenze armoniche di Claudio Monteverdi. Il quale, rispondendo al suo detrattore, osservava che il campo dell'armonia era abbastanza vasto perché non si dovesse vedere la possibilità di una « moderna pratica » differente da quella già codificata, ma non meno legittima di questa in quanto capace di attuare la « perfezione della melodia », appagando il senso e la ragione.

L'opposizione tra antico e nuovo fu, nell'età romantica, al centro delle lunghe polemiche, a cui presero parte il Monti, il Foscolo, il Manzoni, il Leopardi, il De Sanctis e tanti altri, e che durarono circa un cinquantennio, assumendo di volta in volta toni sarcastici

o ironici, stizzosi o astiosi e finanche violenti. Nel dicembre 1818, un periodico milanese, l'Accattabrighe, pubblicava contro i romantici un epigramma anonimo che suona così:

Si sa che perir deve il classicismo,
come perì la veneta repubblica,
e si sa ancora che il romanticismo,
di cui la fama le gran lodi pubblica,
e vita e gloria avrà, come appunto
il gran repubblicon di San Marino.

Veramente la repubblica di San Marino è oggi più viva che mai, ma è pur vero che ai nostri giorni il Romanticismo è in sospetto più di quanto non lo fosse il classicismo al tempo dei romantici. Conseguenza infatti di una polemica anti-romantica è quella aperta ribellione al passato, quella avversione iconoclasta alla tradizione che contraddistingue tanta parte della cultura contemporanea. E non sarebbe difficile trarre sin d'ora le conseguenze logiche di questo processo che si verifica e si ripete da più secoli con una certa monotona uniformità, dimostrando che il concetto di modernità, nel suo significato cronologico, ha un valore relativo, epperò non si può considerare una categoria estetica. Tanto più che nella nostra epoca si sono viste coesistere forme arditamente innovatrici accanto a forme legate al più ovvio tradizionalismo; e abbiamo visto anche come i compositori più arrischiati si siano trovati a un certo momento in una fase di stabilizzazione o di involuzione, abbiano cioè sentito l'esigenza di un ritorno all'ordine, il bisogno di una cautela con cui implicitamente rinnegavano gli atteggiamenti rivoluzionari delle loro esperienze iniziali.

In generale il concetto di modernità è legato al pregiudizio di una progressività qualitativa dell'arte fondata sulla evoluzione della tecnica. E proprio su questo fondamento è apparsa giustificata l'opinione di quei critici e teorici che, come il Leibowitz, il Westphal e lo Stuckenschmidt, hanno creduto di poter stabilire l'inizio di una autentica musica moderna in coincidenza con una svolta radicale nella storia del gusto estetico e con un radicale rivolgimento della tecnica. Ma si tratta di tesi troppo arbitrarie e gratuite perchè si possano considerare come base di una seria indagine. Perchè la tecnica non può essere condizione esclusiva ed essenziale dell'opera d'arte; l'esigenza della razionalità estetica non può essere esagerata fino al punto di trasformare l'arte in scienza. D'altra parte la razionalizzazione totale dell'arte implica il predominio di uno spirito collettivistico e influisce notevolmente sulla persistenza delle scuole, conducendo fatalmente al manierismo più vieto e opprimente. L'esperienza di questi ultimi decenni trascorsi ci ha persuaso che sempre il radicalismo tecnico degenera nel settarismo o nel didascalismo; e in tali casi non si potrebbe ragionevolmente dimostrare una relazione tra le metamorfosi del gusto e il progresso della qualità artistica. Senza dubbio l'idea di un progressivo superamento attuato dalle nuove poetiche nei confronti di quelle precedenti è uno dei tanti luoghi comuni della nostra « cultura », e tradisce il residuo di una mentalità positivista

che ancora perdura in noi e a cui inconsapevolmente ci adattiamo in più di una occasione.

Potrebbe parere più persuasiva la soluzione che il Pannain e il Della Corte propongono nella loro Storia della Musica (1), considerando il termine « moderno » come indice di una nuova sensibilità, e precisamente del nuovo spirito della vita contemporanea, uno spirito « fuorviato da una radicale agitazione e dalla perenne insoddisfazione di una latente autocritica ». Ma questa non è la sola possibile caratterizzazione della civiltà contemporanea, la quale è una realtà troppo drammatica e complessa perchè si possa restringere nell'ambito di una formula. Occorre, se non altro, tener conto di certe disposizioni romantiche perduranti e tuttora valide nel nostro tempo per accorgersi che la nozione di musica moderna, fuori del suo significato cronologico, è quanto mai sfuggente e imprecisa.

Del resto, il rapporto arte-civiltà non deve essere inteso nel senso di una identificazione dei due termini; perchè in tal caso si ridurrebbe la poesia a strumento o fattore sociale, proponendole dei fini estrinseci che costituirebbero la negazione della sua autonomia e quindi della sua intima essenza. « L'arte — ha detto il Croce — è personalità, la quale è bensì in relazione con l'ambiente sociale, ma tra i modi di questa relazione c'è anche il contrasto e l'opposizione ».

La critica stilistica si serve del termine « moderno » sia per distinguere delle forme d'arte legate a determinate realizzazioni tecniche, sia per designare quel non so che di inedito e di suggestivo che avvertiamo alla prima in certi stilemi, i quali ci sorprendono appunto per la novità della loro costruzione linguistica rispetto alle forme tradizionali. Ma spesso la qualifica di modernità vuole essere sinonimo di originalità poetica, mentre in realtà ha un significato molto variabile e approssimativo, in quanto si riferisce a qualcosa di potenziale rispetto all'arte, e se si tiene conto del carattere modistico di molte innovazioni formali e della molteplicità delle tendenze manifestatesi nel quadro della musica contemporanea. L'equivoco ha fatto sì che non pochi compositori fossero esaltati eccessivamente, e quindi a sproposito; infatti non c'è voluto molto per vedere quale velo illusorio, quali fragili impalcature fossero certe scoperte lessicali, certe estrosità tecniche, con cui si tentava di dare forma a un materiale grezzo o di camuffare pretesti futili e occasionali.

Sarebbe dunque una pretesa assurda quella di considerare l'idea di modernità una categoria estetica; perciò l'uso di questo termine è legittimo in senso cronologico, quando si voglia determinare il colore del tempo, il segno di un generale orientamento del gusto. Ma il concetto di « moderno » non può ritenersi un criterio indicativo assoluto, un punto di riferimento indispensabile per valutare la produzione artistica di un'epoca.

VINCENZO TERENCE

(1) Il concetto di musica moderna, vol. III, pag. 1690.

**Per il primo centenario
della nascita
di Vincenzo Ferroni**

In occasione del secondo Convegno Nazionale per intellettuali e scrittori della Lucania che avrà luogo prossimamente a Potenza, Vincenzo Ferroni verrà celebrato degnamente dal suo conterraneo maestro Otello Calbi (insegnante al Conservatorio di S. Pietro a Majella) e dal maestro Guido Farina (direttore del Liceo Musicale F. Vittadini di Pavia). Ciò è molto significativo se si tiene presente che Guido Farina, allievo del Ferroni a Milano, dirige il Civico Istituto Musicale intitolato al compianto e illustre musicista Franco Vittadini, altro allievo del Ferroni.

Con questa breve citazione è evidente la dottrina di Vincenzo Ferroni, anzitutto maestro di composizione al Conservatorio di musica di Milano e poi autore di musiche operistiche, sinfoniche e da camera. Ma la classe del Ferroni conta innumerevoli allievi che divennero illustri musicisti in Italia e all'estero. Per fare qualche nome occorre almeno citare Ezio Carabella, autore di musica operistica, sinfonica e per film, Gianandrea Gavazzeni, direttore d'orchestra e compositore, Felice Lattuada, autore di alcune opere liriche e di una vasta produzione sinfonica, Luigi Menegazzoli, operista veronese, Ettore Panizza, noto direttore d'orchestra in Italia e in America, e i compianti Adolfo Bossi, Gustave Charpentier, Ascanio Cicogna, Italo Montemezzi, Riccardo Pick-Mangia-

galli, Ettore Pozzoli e Virgilio Ranzato.

Vincenzo Ferroni nacque a Tramutola il 19 febbraio 1858 e morì a Milano l'11 gennaio 1934. Frequentò il Conservatorio di Parigi, allievo di J. Massenet e insegnò composizione al Conservatorio di Milano dal 1888 al 1929, successore di Amilcare Ponchielli. Fu anche, per qualche tempo, direttore dello stesso Conservatorio. Compose per il teatro e per le sale da concerto. A Milano, a Parigi, a Bruxelles, conquistò premi e riconoscimenti per alcune sue opere. Al teatro Costanzi di Roma, ai teatri milanesi Lirico, Carcano e Alhambra furono battezzate le sue opere Rudello, Al Monte di Viggiano, Ettore Fieramosca, Il Carbonaro ed Enea sul Tebro.

Un ritratto di Marco Vinicio Recupito, apparso su Artisti e Musicisti moderni del 1932 dice: « La casa del Maestro rispecchia subito quella modestia sobria che fu ed è una delle più caratteristiche doti del suo animo buono e vibrante. Non fronzoli peccaneschi adunque, nè sfarzi stracciadini, ma una solenne, modesta austerità alimentata da quella severa disciplina d'arte ch'egli seppe imporsi, rispecchiante la serena e pur bonaria figura di apostolo fervido dell'insegnamento che, per ben quarantun'anni, sempre con lo stesso slancio, sempre con la stessa passione, seppe spargere, a piene mani, tra i suoi innumerevoli discepoli, i tesori della sua tecnica impareggiabile ».

La Lucania musicale conta, dunque, un musicista di razza che può stare vicino a Francesco Stabile di Potenza, a Giovanni

Maria Trabacci di Montepeloso (oggi Irsina), ad Emanuele Gianurco di Avigliano ed al più grande di tutti: Egidio Romualdo Duni di Matera. Il recente dizionario di Otello Calbi ne indica altri viventi, nè è meno completo l'opuscolo di Giuseppe Solimene: Lucania d'oggi. Grazie, dunque, all'organizza-

zione della rivista Lucania d'oggi, e per essa al suo direttore prof. Gerardo Raffaele Zitarosa, grazie all'Amministrazione Provinciale e all'Ente Provinciale per il Turismo di Potenza, Vincenzo Ferroni sarà celebrato degnamente alla presenza di autorità della politica e della cultura.

O. C.

L'autunno musicale in Italia

Milano

La stagione sinfonica alla Scala

La serata inaugurale della Stagione d'autunno al Teatro alla Scala (22 settembre) è stata consacrata alla monumentale *Missa solemnis* di Beethoven, da tempo assente dai programmi delle istituzioni concertistiche milanesi. Affidata alla direzione di George Szell, che ha espresso intensamente il clima di misticismo e di fede onde è pervasa, la partitura ha fruito dell'interpretazione attenta e convincente dei solisti di canto Lois Marshall, Christa Ludwig, Nicolai Gedda e Kim Borg. Preciso il coro istruito da Norberto Mola.

Quindi, a un concerto dedicato interamente a note musiche francesi (di Franck, Fauré, Ravel e Berlioz) e diretto con mano esperta da Paul Paray, ha fatto seguito una serata quasi integralmente riservata alla letteratura strumentale contemporanea; comprendeva infatti, dopo il bellissimo *Concerto in do maggiore* F. XII n. 14 di Vivaldi, la celebre *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók, la *Tartiniana seconda*, divertimento per violino e orchestra di Dallapiccola (solista sensibile ed efficace Sandro Matarassi) e la *1ª Sinfonia* di Sciostakovic, composizione di carattere piuttosto eclettico, nondimeno tutta percorsa da accenti di una freschezza e di una spontaneità forse ignote alla posteriore produzione del musicista sovietico. Programma di compilazione alquanto inconsueta ed infor-

mato a criteri di indubbia originalità, che ha dato modo al giovane direttore Bruno Bartoletti, presentatosi per la prima volta sul podio scaligero, di palesare doti di musicalità invero ragguardevoli sposate a notevoli qualità di natura specificamente tecnica.

Per il quarto concerto della stagione Nino Sanzogno aveva scelto un programma per metà imperniato su famosissime opere dell'Ottocento romantico, il *Concerto in mi minore* per violino di Mendelssohn (per il quale si è giovato dell'insuperabile collaborazione di Nathan Milstein) e la « Patetica » di Ciaikovski, e per l'altra metà fondato su significative espressioni dell'arte contemporanea: i *Cinque pezzi sinfonici* dalla *Lulù* di Alban Berg (interpretati dal soprano Magda Lázló) e il *Notturno di canti e balli* di G. F. Malipiero, battezzato al penultimo Festival veneziano, ma che costituiva una novità per Milano: lavoro improntato a quei modi fantasiosamente rapsodici che rappresentano una delle costanti più singolari dell'arte malipieriana.

Il concerto successivo è stato sostenuto dal giovanissimo direttore americano Thomas Schippers — già noto alla Scala per avervi presentato nel 1955 la menottiana *Santa di Blecker Street* e diretto un concerto autunnale — un interprete di razza, assai comunicativo e padrone assoluto dell'orchestra. Accanto a lui è emerso un altro giovanissimo, il pianista milanese Maurizio Pollini che al suo esordio scaligero ha confermato i pregi di una natura musicale sensibilissima,

oltre a quelle capacità tecniche e interpretative di prim'ordine che già gli si riconoscevano. Egli ha primeggiato esemplarmente nella *Fantasia per pianoforte e strumenti a corda* di Ghedini, in prima esecuzione assoluta, e realizzato irresistibilmente il *Finale* della *7ª Sonata* di Prokofiev concesso quale bis.

La composizione di Ghedini è una nuova testimonianza della predilezione manifestata in questi ultimi tempi dal maestro piemontese per le compagini strumentali agili, per le strutture estremamente mobili. Di più, ne ribadisce la tendenza alla costruzione vagamente estrosa e libera che si affida principalmente ai moti improvvisi della fantasia, che non determinano peraltro un disorganico divagamento, che un superiore intuito formale regge e disciplina il complesso conferendogli un carattere unitario. Di natura prevalentemente cantabile, e non di rado attingente vertici di pura poesia, l'opera si articola in tre momenti che si snodano senza soluzione di continuità: un *Vivace* incorniciato da due *Adagi*.

Completavano il programma, fatto iniziare con la vivida *Sinfonia del rossiniano Assedio di Corinto*, la *2ª suite Bacco e Arianna* di Roussel e la *4ª Sinfonia in fa minore* di Ciaikovski.

F. B.

Venezia

Il XXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea

Anche il Festival musicale veneziano di quest'anno, il XXI della serie, ha presentato il difetto che già si era notato in qualche precedente edizione: quello di un gran numero di manifestazioni, suddivise in ben diciotto giorni di attività, che non trovano assolutamente rispondenza nella qualità ed anche

nel numero delle composizioni eseguite. Infatti si deve spesso ricorrere a musiche già note, non certo giustificate in un Festival che ha sempre puntato sulle novità assolute. Ora non va dimenticato che la vita musicale italiana è intensissima e che le musiche degli autori contemporanei vengono eseguite di continuo. Insistere su queste partiture, in sede di festival, è completamente inutile. Se perciò le novità scarseggiano, bene sarà restringere la mostra veneziana a una settimana, tanto più che nel settembre le manifestazioni musicali, in Italia e all'estero, abbondano.

Se diamo una scorsa al programma generale di quest'anno si noterà che i concerti veramente « giustificati » sono i seguenti: musiche di Hartmann, Krenz, Margola, Pinelli e Zaffred dirette dallo Skrowacewski; musiche di Copland, Jacobi, Szabò e Viozzi, presentate dal Quartetto con pianoforte Pro Arte; musiche di Igor Stravinski (*Threni*) alla Scuola grande di San Rocco; musiche di Dallapiccola, Ghedini, Malipiero, Petrassi e Pizzetti per i delegati del Premio Italia. Come si diceva, sarebbe bastata una sola settimana di attività. Tutto il resto appare pressoché superfluo, in quanto le musiche di Pizzetti erano a tutti note, il concerto di Gloria Davy non presentava una pagina in prima esecuzione, i « Piccoli » di Podrecca non risultavano affatto a loro agio nella bella sala della Fenice, mentre veneziani e fiamminghi dei secoli passati apparivano qualche cosa come una « imbottitura ». Per giunta va notato che, a causa del mancato « visto » da parte del governo italiano, i compositori e i complessi cecoslovacchi non hanno potuto attraversare il confine. Sono così andati perduti il concerto del complesso dei professori di Praga e gli spettacoli ballettistici del Teatro Nazionale della stessa città che aveva annunciato l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Burghauser,

lavoro tratto dalla commedia goldoniana.

A parte gli incidenti imprevedibili, che non si possono davvero addebitare alla direzione del Festival, ci sembra necessario riflettere sul passato e, specialmente, sull'avvenire. Non c'è sufficiente musica moderna nuovissima? Si restringa, come si diceva, il numero delle manifestazioni o si torni ad aggiungere al Festival quell'Autunno musicale che già altre volte si era tentato.

E passiamo ad esaminare qualche novità. Con la *Rapsodia per xilofono, celeste e archi*, il polacco Jan Krenz, facendosi forte dell'originale complesso di strumenti, cerca di dare corpo a un esteriore lirismo, tentando una speciale suggestione sonora; ma la semplicità delle idee non permette sostanziali affermazioni, e il pezzo passa senza raggiungere lo scopo. Qualche momento di lodevole chiarezza, però, lascia bene a sperare per un autore che conta soltanto trentadue anni. Carlo Pinelli, piemontese, ha presentato un *Piccolo concerto per orchestra vivace e bene architettato*, seppure non troppo originale. Musica scorrevole, con qualche eccessiva sosta nell'Andante centrale. Mario Zafred si è impegnato in un ampio *Concerto per violoncello e orchestra* che, così ci sembra, risulta più fuso e conseguente di altre sue precedenti partiture. Anche lo strumento solista è usato con bravura. I tre tempi si valgono di temi caratteristici, largamente sviluppati. La frase melodica è la vera suscitatrice del divenire musicale e il discorso, condotto sulla base tradizionale, è sempre chiaro e logico. Franco Margola è autore di un *Concerto per archi* nel quale abbiamo colto buoni impasti sonori e un'eccellente tecnica orchestrale che dà giusta vita a tutti gli archi. Tutt'altro che accettabile, invece, il *Concerto per viola, fidi e batteria con pianoforte obbligato* del tedesco Karl Amadeus Hartmann, il quale

insiste, ancora, su elementi dodecafonici largamente sfruttati da altri compositori che la critica e il pubblico ha già rinnegato da tempo. Musica che non serve a nulla e che dura, tutt'al più, una serata. Il maestro Stanislav Skrowacewski ha fatto tutto il possibile per presentare queste musiche nella loro pienezza espressiva. Non sempre ha raggiunto lo scopo, mentre ottima è risultata, sotto ogni aspetto, la partecipazione del violoncellista Amedeo Baldovino e del violista Pal Lucaks.

Per trovare un'altra novità interessante, dobbiamo spingerci fino al concerto diretto da Igor Stravinski comprendente, oltre alle ben note pagine in commemorazione del poeta Dylan Thomas e di Debussy, un canto natalizio di Bach, liberamente trascritto dallo stesso compositore russo e, finalmente, la composizione *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae* la cui esecuzione è stata dedicata alla memoria del maestro Alessandro Piovessan, il compianto direttore artistico del Festival musicale veneziano, al quale lo Stravinski riservò, più di una volta, alcune sue novità (*Carriera di un libertino* e *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*). Di questo lavoro si è ampiamente parlato e spesso si è giustamente rimproverato allo Stravinski di aver abbandonato la grande via del passato per dare la sua adesione alla dodecaфония proprio in un momento in cui questa sta attraversando una fase assai critica. A parte questo ci soffermeremo su altre considerazioni.

Non c'è dubbio che il compositore abbia voluto ridurre al minimo ogni effetto esteriore (la stessa cosa si verificò nel *Canticum sacrum*), tanto è vero che in tutta la partitura non esistono sonorità forzate o ritmi serrati, come accade in molte altre pagine stravinskiane. Anche la scelta dei versetti della *Vulgata* è stata fatta con il preciso desiderio di non

trovare momenti di eccessiva espansione. Lettere ebraiche e forme elegiache tendono alla costruzione di un clima tetto, che sa più di morte che di vita e che troverà la sua soluzione, anzi la sua elevazione soltanto nella parte finale, tutta intesa di accordi più semplici e chiari, fino a ripudiare la dodecaфония nell'accordo finale. A vedere nel suo insieme questa partitura, l'impressione generale è che Stravinski voglia, sì, captare qualche cosa che è già del passato, ma rivedendolo con nuovi sentimenti e con tecnica moderna. Desiderio nascosto dell'autore è forse quello di «recuperare» qualche canto, qualche accento, qualche timbro sperduto. Il desiderio non sempre si realizza, tanto è vero che più di una volta si pensa con nostalgia al più grande Stravinski. Tentativi più evidenti ed efficaci del rafforzamento del canto e dell'orchestra, si trovano nella seconda parte della «Elegia tertia», vale a dire nel «Sensus spei» e nella chiusa del «Solacium». Alla fine, come si accennava, si avverte una catarsi: l'animo del popolo di Israele si è placato, ma si è placato anche quello del compositore che riesce a realizzare in poche battute ciò che non è riuscito ad esternare in oltre trenta minuti di musica. Abbastanza buona, ma non ideale, la direzione dello stesso Stravinski che ha avuto a collaboratrice la bella e fusa orchestra di Amburgo.

La Radiotelevisione Italiana ha partecipato al Festival con l'orchestra e il coro di Torino, interpretando, come si è accennato, musiche nuovissime di Gian Francesco Malipiero (5° *Concerto* per pianoforte e orchestra), di Luigi Dallapiccola (*Concerto grosso per la notte di Natale dell'anno 1956*), di Goffredo Petrassi (*Quartetto per archi*, 1958), di Giorgio Federico Ghedini (*Sonata da concerto per flauto e orchestra*) e di Ildebrando Pizzetti (*Cantata Vanitas vanitatum* dall'Ecclesiaste). Di questi cinque autori han-

no più interessato il Pizzetti, il Petrassi e il Ghedini, ma la critica ha fatto varie riserve.

I deliziosi Piccoli di Podrecca si sono limitati a presentare lavori già conosciuti come *La boîte à joujou* di Debussy, *Pierino e il lupo* di Prokofiev, *Geneviève de Brabant* di Erik Satie e *Ma mère l'oye* di Maurice Ravel. Si sarebbe preferito qualche cosa di nuovo o, meglio ancora, qualche cosa di commissionato dallo stesso Festival. Solo in tal caso avremmo giustificato l'ingresso al Festival delle «marionette» di Podrecca.

MARIO RINALDI

Le Vacanze musicali

La stagione delle Vacanze Musicali, svoltasi come di consueto al Conservatorio di Musica B. Marcello con largo concorso di giovani delle varie parti dell'orbe, ha avuto quest'anno — fermo restando il suo carattere generale di panorama della musica italiana dei vari secoli — una nota o un aspetto nuovo sempre dietro l'impulso dell'ideatore e organizzatore delle serie annuali delle Vacanze, il Direttore del Conservatorio M° Renato Fasano: nota costituita dall'inserimento di un Festival dedicato ad una figura particolarmente rappresentativa della storia della musica italiana: ed era naturale che il primo Festival fosse dedicato a un musicista veneziano, ed in particolare ad Antonio Vivaldi a cui, com'è ben noto, tanta parte dell'attività delle Vacanze Musicali veneziane è stata ed è votata. Dell'attività inventiva del Prete Rosso si son volute illustrare le varie branche — composizioni di genere strumentale, sacro, melodrammatico — attraverso una serie di concerti o lezioni-concerti, una mostra di documenti vivaldiani antichi e moderni e un convegno di studi vivaldiani. Nelle esecuzioni, una parte fondamentale è stata sostenuta, come di consueto, dal complesso I Virtuosi di Roma diretto dal Fasa-

no: esso ha eseguito integralmente la serie di Concerti delle opere III (*L'Estro armonico*) e VIII (*Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*). Inoltre un concerto vivaldiano è stato diretto da Pasquale Rispoli nella Chiesa dell'Ospedale della Pietà, ove il Vivaldi svolse per decenni la sua attività didattica fondamentale; l'orchestra era composta da elementi delle Vacanze musicali. La produzione di genere sacro del Vivaldi è stata illustrata dalla esecuzione di varie opere dirette per lo più dal Fasano: l'oratorio *Juditha triumphans*, realizzato scenicamente al Chiostro dei Cipressi dell'Isola di S. Giorgio con regia di Corrado Pavolini; il *Mottetto* in mi bemolle maggiore; e, nella serata di chiusura delle vacanze, che ha avuto luogo nella Chiesa di S. Stefano, lo *Stabat mater* per contralto, archi e organo, il *Credo* a 4 voci con archi e organo, il famoso *Gloria*. Di opere melodrammatiche è stata eseguita la *Fida ninfa*, diretta dal Rispoli; sulla scena elementi iscritti alle Vacanze musicali, con la preparazione artistica di Alberto Sciarretti.

La Mostra di documenti vivaldiani, preparata dal sottoscritto, è stata suddivisa in tre sezioni: una dedicata agli autografi e manoscritti musicali, un'altra alle edizioni originali di musiche e libretti d'opera e ai facsimili, specialmente di documenti d'archivio, il tutto raccolto da biblioteche e archivi d'Italia ed esteri; una terza intesa ad illustrare l'attività delle varie istituzioni vivaldiane sorte negli ultimi decenni, ossia l'Accademia Chigiana, l'Istituto Vivaldi in collaborazione con Casa Ricordi, il Collegium Musicum Italicum, la Fondazione Giorgio Cini; un angolo è stato pure riservato al Cerchio Vivaldi di Bruxelles e a pubblicazioni moderne varie. Inoltre nelle sale figuravano quadri e disegni illustrativi raccolti da Pinacoteche o Biblioteche di Venezia, Bologna, Roma.

Infine resta da dire del Convegno di studi vivaldiani, presieduto dal Fasano, con intervento di studiosi italiani e stranieri; vi sono stati discussi vari problemi, si sono avute relazioni particolari, di Walter Kolneder e di Mario Rinaldi (altri studiosi specialisti intervenuti: Rodolfo Gallo, Olga Bridge, Don Siro Cisilino); infine si sono gettate le basi per iniziative future.

Passando ora alle altre manifestazioni di questa stagione delle Vacanze musicali diremo anzitutto che esse sono state inquadrare nelle seguenti sezioni: a) esecuzioni di complessi di Accademie o Conservatori o altre istituzioni italiane e straniere; b) corsi di studio e di interpretazione; c) serate celebrative.

Tra le manifestazioni dei complessi, si è avuto un concerto dell'orchestra sinfonica Juilliard School of Music di New York diretta da Jean Morel, uno del Trio Mozarteum di Salisburgo e del Complesso degli strumenti a fiato del Conservatorio di Berlino, una serata teatrale (al Teatro del Ridotto) sostenuta da giovani del Conservatorio di musica di S. Cecilia in Roma con l'esecuzione di due opere da camera settecentesche ignote ai più, ossia *Arlecchinata* di Antonio Salieri e *La Locandiera* di Pietro Auletta.

I corsi di studio e d'interpretazione si sono svolti per le seguenti materie e a cura dei seguenti insegnanti o complessi: Quartetto d'archi, a cura del Quartetto italiano, in particolare con riferimento alla produzione quartettistica italiana del XVIII e XIX secolo; violino a cura di Remy Principe, con studio di opere di Corelli, Veracini, Nardini, Locatelli, Pugnani, Viotti e autori contemporanei; pianoforte, a cura di Gino Gorini, con studio di opere di Scarlatti, Clementi e autori contemporanei; canto a cura di Maria Carbone Rossini per il genere melodrammatico e di Paolo Mirko Bonomi per la musica vocale da ca-

mera, l'oratorio e le opere antiche; direzione di coro a cura di Sante Zanone, con studio di opere di Monteverdi, G. Gabrieli, Palestrina. Di nuova istituzione poi sono stati i corsi di musicologia che si sono succeduti di settimana in settimana a cura rispettivamente di Federico Mompellio su la musica vocale da camera nel Seicento italiano, Guglielmo Barblan sul Concerto strumentale in Italia nell'epoca barocca, lo scrivente su Melodramma italiano del Seicento, Andrea della Corte sull'opera del Settecento. Tutti questi corsi sono stati in generale integrati da lezioni-concerto dove talvolta naturalmente c'è voluta la collaborazione fra i docenti di musicologia e quelli delle materie di interpretazione.

In tema di commemorazione, v'è stata una serata dedicata a Puccini nel centenario della nascita e a Wolf-Ferrari nel decimo anniversario della morte, con l'esecuzione delle opere in un atto *Il Tabarro* e *Il Segreto di Susanna*; ha parlato Adriano Lualdi; direttore d'orchestra per entrambe le opere, Ernesto Barbini; per la prima, preparazione artistica e regia di Maria Carbone, per la seconda, preparazione artistica di Alberto Sciarretti, regia di Giulia Tess; esecutori vocali, giovani delle Vacanze musicali.

Rimane ancora da ricordare una lezione di Guido Guerrini sul tema *Raffronto fra l'Orfeo di Gluck e l'Orfeo di Bertoni*, illustrata con esempi da giovani del Conservatorio di Roma; due lezioni-concerto del duo Gorini-Lorenzi, la prima, preceduta da una conversazione di Massimo Mila, dedicata a Clementi e Casella, la seconda a Tagliapietra e Busoni; un concerto del Quartetto italiano per le Manifestazioni notturne di gala. Infine la serata di presentazione dei giovani iscritti alle Vacanze musicali, con programma fitto e multiforme ma sempre dedicato ad autori italiani.

FABIO FANO

Bergamo

Il Festival delle novità

La ventura di aprire la serie delle Novità assolute in programma per quest'anno, alla Stagione lirica autunnale del Donizetti, è toccata ad un'opera intenzionalmente comica: il *S. Giovanni decollato* del compositore catanese Alfredo Sangiorgi, il cui libretto è stato tratto, ad opera dello stesso, dalla famosa commedia di Nino Martoglio, rappresentata a Bergamo nel 1908, a pochi giorni di distanza dalla prima assoluta di Catania.

Con i tre atti del maestro Sangiorgi, le Novità al massimo teatro bergamasco hanno ormai superato il mezzo centinaio, confermando la validità di una istituzione che, nata nel 1937, compie i ventidue anni di vita, con quattordici stagioni effettive (senza contare l'anno d'esilio all'ex Teatro Regio di Parma).

Annunziato come "opera buffa popolare", il lavoro del Sangiorgi è apparso invece, anzitutto, come un errore di intuizione e di impostazione musicali. Riesce strano come questo musicista, che pure conta al proprio attivo una non trascurabile attività come compositore e come didatta, non abbia saputo cogliere e realizzare il punto di contatto, fra la commedia del Martoglio, e la veste musicale impostale. Così, il *S. Giovanni decollato*, tipica avventura siciliana, già creata dal suo autore con la ferma intenzione di allargare i confini di un teatro dialettale locale per proporlo su un piano nazionale, è deviato invece su elementi non chiaramente definiti, che hanno trasformato l'opera annunciata come buffa in una pesante composizione di faticosa maniera e di ristretta ispirazione ambientale. All'errore fondamentale di cui s'è detto, il compositore ha poi aggiunto quello di una forma stranamente inadatta, che non è certo valsa a far risuscitare l'interesse nell'ascol-

1^a rappr. assoluta**SAN GIOVANNI DECOLLATO.**

Opera buffa popolare in 3 atti dalla commedia omonima di Nino Martoglio

Elaboraz. e musica di **Alfredo Sangiorgi**

Personaggi e interpreti

Mastro Agostino	Paolo Pedani
Miciacio ciabattino	Maria Benedetti
Donna Lona sua moglie	Loretta Di Lelio
Don Ciccio studente	Franco Ricciardi
Massaro Calorio	Marcello Giorda
Massara Provvidenza	Maria T. Mandalari
Orazio Scavonetto	
detto Funcida	Enrico Campi
Zenna	Sofia Mezzetti
Concetta	Rossana Zerbini
Mara	Franca Moneta
Aita	Laura Zannini
Il Sindaco	Teodoro Rovetta
Il Segretario comunale	Giulio Scarinci
Beppe l'Orbo	Turi Pandolfi
Maruzza	Anna Maria Vallini
Massaro Orazio calzolaio	Virgilio Carbonari

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Franco ManninoRegia di **Andrea Camilleri**Scene di **Sigfrido Pfau**

tatore. Le voci, trattate in sottordine nei confronti di una tortuosa orchestra, o non hanno potuto far valere i propri diritti, o quando lo hanno fatto, sembra abbiano evitato di proposito un incontro di comune accordo con il libretto. Così, situazioni sceniche brillanti, sono state superate di piè pari dal musicista, che non ha saputo sfruttarne le ampie possibilità, o che, peggio, ha addossato loro una veste estranea ai rispettivi intendimenti. Un terz'atto, musicalmente più mosso, ha riscat-

tato almeno in parte le lungaggini del primo, e la minor ricchezza del secondo.

Concertata e diretta da un altro siciliano, il maestro Franco Mannino, l'opera ha avuto una esecuzione assolutamente pregevole, cui hanno concorso in diversa, ma egualmente lodevole, misura, allestimento, cantanti e messa in scena. Il giovane baritono Paolo Pedani (eccezione fatta per un male acquisito accento siciliano) è stato uno spassoso e brioso interprete della parte. Al suo

fianco, con gli altri cantanti (Enrico Campi, Loretta di Lelio, Franco Ricciardi) si è presentato anche un illustre attore di prosa: Marcello Giorda, che non ha avuto la propria parte limitata solo ai recitativi parlati (dei quali è troppo ricca l'opera) ma ha dovuto modulare, riuscendovi in maniera intonata, qualche verso. Scene e regia piacevoli e sapientemente corrette. A scena aperta ed al termine dei tre atti, una dozzina di chiamate, complessivamente, agli interpreti ed allo stesso autore, hanno sanzionato il successo dell'esecuzione e la cordiale accoglienza al lavoro.

Dopo una *Tosca*, realizzata con notevole larghezza di mezzi, che ha avuto nel concittadino maestro Adolfo Camozzo un appassionato ed acuto animatore, ed in Franco Corelli, Gigliola Frazzoni e Giangiacomo Guelfi, interpreti veramente d'eccezione (ai quali si è aggiunto, nella terza rappresentazione, in luogo del Corelli, il giovane tenore concittadino Luigi Carrara, con lodevolissimi risultati) è andata in scena l'attesa riesumazione donizettiana di *Maria Stuarda*: l'opera di obbligo di Donizetti che, com'è noto, sale ogni anno sulle scene del massimo teatro bergamasco, scelta fra le men note, o addirittura fra le dimenticate o mai rappresentate.

Per l'ancora recente accostamento con l'*Anna Bolena*, che l'aveva preceduta di soli due anni in una eccellente esecuzione, *Maria Stuarda* non ha mancato di rivelare subito i suoi punti deboli, che finiscono col comprendere quasi i due interi primi atti.

Revisionata dal maestro Armando Gatto, l'opera, con opportuni tagli, è rimasta pressochè intatta per le due scene dell'ultimo atto. E ciò, malgrado certe prolissità e certi ritornelli nella parte di Maria, è stato un bene, perchè ha potuto rivelare compiutamente un Donizetti della miglior marca. Non è necessario sapere dal catalogo delle sue più che

settanta opere, che a pochi mesi di distanza seguirà *Lucia*, per riconoscere nel terzo atto della *Stuarda* impressionanti anticipazioni di quella. Il Sestetto del second'atto, ma soprattutto tutta l'ultima scena del terzo, con quell'inno funebre ricco di un'accorata tristezza e di un sicuro presagio, sono apparsi brani di un alto valore musicale, arricchiti, come sono, da un'orchestra elaborata e densa di effetti strumentali. L'ultima invocazione della *Stuarda* è addirittura un abbozzo di quella che sarà la Romanza del tenore nel Finale della *Lucia*; gli stessi cori raggiungono i momenti del miglior Donizetti, consentendo largamente di proporre quest'opera per un rientro nel normale repertorio.

Diretta con grande espressività dal maestro Oliviero de Fabritiis, uno dei più quotati rappresentanti del repertorio ottocentesco, la *Stuarda* si è avvalsa dell'interpretazione del soprano Renata Heredia Capnist (nella parte di Elisabetta), di Dina Soreti (in sostituzione di Marina Cucchio, ammalatasi alla vigilia delle ultime prove) nella parte di *Stuarda*, e del tenore Nicola Tagger.

MARCELLO BALLINI

Perugia*La XIII Sagra musicale umbra*

Anche quest'anno, la Sagra musicale umbra è stata uno dei più interessanti Festival europei, sia per la scelta del programma, sia per eccellenza delle esecuzioni. Si è inaugurata intanto con una novità assoluta per l'Italia, ed anche rara nelle altre parti di Europa, fuori che in Spagna: cioè con un Autosacramental del sec. XVI di José de Valdivielso, il quale, insieme a Juan de Timoneda e Gil Vicente, anticipò di poco, con i suoi autos, quelli

più famosi e di maggior valore poetico di Lope de Vega e di Calderon de la Barca. Si intitolava *El hospital de los locos* (Ospedale dei pazzi), che fa parte dei *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas* pubblicate nel 1622. Esso è viva espressione di quel misticismo spagnolo, influenzato dal Rinascimento italiano, in cui il senso del divino è disposto al senso umano, l'idealismo puro si scalda di terreno sentimento, animato insomma dallo spirito poetico di una Santa Teresa e di un Giovanni della Croce e dello stesso Lodovico da Vittoria. La Sacra Rappresentazione ha avuto luogo nella Chiesa di S. Domenico, dove era stato eretto un palco in cui, a mezzo di un cancello circolare, era simboleggiato l'ospedale. Interpreti dei vari personaggi sono stati artisti ben qualificati del Teatro Nazionale di Madrid, guidati dal famoso regista Luis Escobar che impersonava anche la parte di Lucifero. La recitazione è stata accompagnata, a quando a quando, da esecuzioni di stupende pagine di Palestrina e di Vittoria da parte del Coro di S. Sebastiano diretto da Juan Gorostidi e da alcune musiche strumentali, alquanto ibride e niente affatto intonate all'ambiente, eseguite dalla Piccola Orchestra della Sagra Umbra, diretta da Fernando Moraleda.

Il Coro spagnolo suddetto ha poi offerto in Santa Giuliana un concerto dedicato a Vittoria, in una esecuzione veramente pregevole. Prima di notare le manifestazioni che assumevano un certo carattere di novità, vogliamo subito informare, che la negazione del permesso di entrata in Italia, determinato da semplici ragioni politiche e giunta all'ultimo momento, ha impedito ai complessi del Collegium Musicum Professorum Conservatorii Pragensis, del Coro della Accademia di canto di Moravia e dell'Orchestra Sinfonica Fock di Praga diretta da Vaclav Smetacek, di of-

frirci alcune opere di singolare interesse per l'Italia, come la « leggenda spirituale » *Amarus* di Janacek, il *Te Deum* e l'oratorio *Sancta Ludmila* di Dvorak, nonché la *Missa brevis* di Mozart e la *Nona* di Beethoven. La direzione artistica, impersonata specialmente dal Maestro Francesco Siciliani, ha tentato di riempire il vuoto di alcuni giorni della Sagra, ma non è riuscita, per ovvie ragioni, ad ottenere dai vari complessi europei, la possibilità di offrire delle manifestazioni di alto interesse come quelle perdute. Soltanto si è contentata di un concerto, presentato dall'Accademia del Mozarteum di Salisburgo, diretto da Wolfgang von Karajan, che, insieme a Hedy von Karajan e Oskar Peter, ha eseguito, su originali tre organi riuniti, due Corali di Bach e tre curiose opere di Mozart originalmente scritte per « orologi a organo », piccoli congegni meccanici, simili a *carillons*, con rullo caricato a molla o a trazione di pesi, dove le note venivano incise sopra un rullo ed il suono era emesso dalle canne. Si trattava della *Sonata K. 594* a carattere funebre perchè scritta per la morte del Feldmaresciallo Laudon, di un *Andante K. 611* e di una splendida *Fantasia K. 608* con un impianto severo, costituita cioè da una *Variatione in mezzo a due Fughe*. L'adattamento è sembrato un po' arbitrario e la esecuzione è stata, a ogni modo, assai modesta.

Certo che tra le novità apparse non è da omettere una specie di Mostra antologica di quell'Antonio Caldara, di cui, l'anno scorso, si conobbe, nella revisione di Vito Frazzi, l'oratorio *Il Re del dolore*, che impressionò assai il pubblico italiano e straniero. Questa volta sono stati scelti alcuni bellissimi brani della *Passione*, dell'oratorio *San Giuseppe*, e un intero *Te Deum* a otto voci con orchestra: opere che ci hanno mostrato un esempio singolare della sintesi, diciamo, europea di un periodo storico, in cui

agivano al Nord e al Sud, diversi linguaggi musicali, con chiare influenze sugli stessi grandi musicisti, pur consolidatisi in una loro personalità inconfondibile.

Caldara infatti risente o anticipa Bach, il quale, a sua volta, studia le opere dell'italiano, avendo, si sa, ricopiato di suo pugno il *Magnificat*: d'altro canto certe pagine, come l'aria per contralto dell'oratorio *Giuseppe* conservano con evidente compiacenza e con equilibrata efficacia i caratteri vocalistici delle scuole italiane. L'esecuzione è stata eccellente da parte del Coro del Maggio musicale fiorentino, diretto da Morosini, e degli artisti solisti, ottimi, Fedora Barbieri, Alvino Misciano, Carlo Cava, Giuliana Matteini, sotto la direzione appassionata del Maestro Mario Rossini.

Un vivo interesse ha suscitato, in una splendida esecuzione del Coro Our Lady's Choral Society di Dublino, sotto la autorevole e superba direzione di John Barbirolli e con artisti, uno migliore dell'altro, Krestin Meyer, Lois Marshal, David Gulliver e Marian Nowakowski, dell'oratorio di Edward Elgar, *Il sogno di Geronzio*, che, essendo apparso l'anno scorso soltanto alla Radio italiana, si presentava come la prima esecuzione pubblica in Italia. L'opera, pur essendo intesuta su vari stili ottocenteschi (Franck, Wagner), rappresenta un esempio tipico della prima rinascita moderna della musica inglese, dopo tanto tempo di stasi creativa.

Lo stesso complesso ha offerto altresì una esecuzione, rimasta memorabile, del *Messia* di Haendel, che ha guadagnato al coro, agli artisti, al direttore un successo popolare inaspettato.

Altro superbo insieme che ha colpito per la precisa, liricamente accesa interpretazione, è stato il Coro e l'Orchestra della Wiener Singakademie che, sotto la animata direzione di Lovro von Matacic, ha presentato, per la prima volta in Italia,

l'oratorio *Belsazar* di Haendel, opera che non è inferiore al *Messia* per la varietà di successione fra arie e cori, e per la vivace rappresentazione di scene paesistiche e d'ambiente (scena del banchetto). Lo stesso complesso ha dato anche una equilibrata e calda esecuzione della *Passione secondo S. Matteo* di Bach. Matacic, che va affermandosi sempre più anche in Italia, ha interpretato con grande impegno la *Messa per l'incoronazione* e il *Requiem* di Mozart. Invece il medesimo complesso, ma sotto la direzione di Hans Gillesberger, trasferitosi a Città di Castello, ha dedicato un concerto a musiche di Antonio Lotti, altro musicista veneziano che si cerca di rivalutare come si merita. Sono state eseguite opere a quattro voci a cappella (*Laudate Dominum*, *Beatus vir*, *Miserere*, *Magnificat*) e un *Dies irae* per voci e strumenti, singolare esempio di musica sacra « concertante », che ha interessato per l'apparizione di moduli tonali nuovi e di un uso personale del linguaggio cromatico.

Finalmente notiamo la nuova prestazione del Wiener Kammerchor, diretto dal medesimo Gillesberger, che, oltre ad un concerto di musiche polifoniche italiane a Perugia in S. Giuliana e di musiche italiane e straniere a Gubbio (Gallus, Scandello; impressionanti certe pagine di pura polifonia sacra di Bruckner), ha offerto la prima esecuzione in Italia della *Passione secondo S. Matteo* di Schütz, vera matrice di quelle bachiane, e una complessa ma liricamente calda *Messa* a otto voci con ottoni di Bruckner, autore che val la pena di conoscere meglio per apprezzarne i caratteri personali, che, di solito, si sono confusi con un vago wagnerismo.

Questo è lo svolgimento della XIII Sagra Musicale Umbra, che, pur attraverso circostanze avverse, è riuscita a mantenere il livello delle

sue migliori «tornate» passate e a competere dignitosamente con quelle delle altre nazioni europee.

ADELMO DAMERINI

Siena

LA XV Settimana musicale

Dal 14 al 20 settembre 1958 si è svolta a Siena la consueta Settimana Musicale Senese sotto gli auspici dell'Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi e la Direzione Artistica dell'Accademia Musicale Chigiana, dedicata, quest'anno, ai musicisti lombardi ed emiliani.

La novità di questa tornata è stata l'opera di Gaetano Donizetti *Il Furioso* all'isola di San Domingo composta dal grande lombardo intorno ai 35 anni, subito dopo *L'Elisir d'amore* sopra un testo di J. Ferretti riecheggiante un episodio del *Don Chisciotte* con motivi vagamente ariosteschi. Esso tratta di un pazzo d'amore, Gardenio, fuggito all'isola di San Domingo per sfogarvi fra i primitivi e le scogliere selvagge il suo dolore per essere stato abbandonato dalla moglie fedifraga, e lentamente rinsavito per l'intervento del fratello e della bella stessa, che lo raggiunge in mezzo ad una tempesta su una nave che fa oltretutto naufragio, e lo riprende fra le sue braccia, dopo avere fatto focosa ammenda dei suoi trascorsi. Come si vede, un soggetto assai vano, fantasioso più che fantastico, sciocco anche, ma non privo di un certo sale, inconsistente dal punto di vista di una vera umanità artistica. E qui sta, mi pare, il difetto di vitalità storica dell'opera. Che però fornì all'ancor giovane Donizetti — il quale certamente credeva moltissimo, se non ai personaggi, almeno alle situazioni — l'occasione di cantare a genio spiegato

tutta l'intensità, se non la serietà dell'umana passione amorosa; la sensualità, la follia, il sospiro della luce, le aspirazioni; e il tempestoso sommuoversi della natura attorno alla passione scatenata sulle rocce, a cui continuamente si contrappone la buffa saggezza di un moro, Kaidamà, servo infelice, per l'occasione, di Gardenio, e quella più pietosa e posata degli altri. I due amanti si cercano e non lo sanno, perché, mentre si odiano e si tradiscono, hanno bisogno l'uno dell'altro. I quadri di Cervantes e dell'Ariosto sono tutti all'erta in questa musica, che sgorga con melodie così incisive e senza fine fluenti, secondo la tradizione maggiore di Donizetti, che facilmente non si dimenticano. E' in virtù di quest'opera la quale, nonostante i difetti del libretto, è un lavoro in cui riluce il genio — fu rappresentata ai suoi tempi 70 volte con grande successo — che la Settimana Musicale Senese ha fatto spicco, quest'anno, nel mondo musicale. Il lavoro è stato presentato senza ritocco alcuno, così come fu pensato e cantato intero dal genio di Bergamo. E' stato apportato soltanto qualche taglio alla vicenda. L'esecuzione fu perfetta, per quanto è possibile attendersi da un'evocazione di questo genere. Ottima, sostenuta, vitale e molto sapiente la direzione di Franco Capuana, che seppe, fra l'altro, realizzare alla prima la giusta misura, con qualche opportuno taglio, del contenuto sonoro e teatrale dell'opera. Un impetuoso, efficace Gardenio fu Ugo Savarese, maestro assoluto della sua parte, anche se nella figura meno adatto a ricoprirla di qualche altro. Ottimo fratello del folle fu Nicola Filacuridi, e un basso molto efficace Alfredo Mariotti nella parte del negro. Una dolce, efficace Eleonora fu Gabriella Tucci, e un buon Bartolomeo Silvio Maionica. Nel complesso buoni tutti, compreso il coro, diretto con l'usata maestria da Andrea Morosini. Buone anche

la regia di Carlo Maestrini e le scene di Orlando di Collalto, se pure, forzatamente, un po' comuni.

Un'altra novità che ha fatto veramente spicco, e che è destinata senza dubbio a ulteriori fortune, è stata la rappresentazione offerta, nella cornice della Settimana, dall'Accademia Musicale Chigiana ad opera dei suoi stessi allievi, della prima europea dell'ultimo lavoro di Ruggero Leoncavallo *Edipo Re*, che fu rappresentato soltanto in America più volte dopo la prima del 1920 a Chicago a cura del celebre Titta Ruffo, il quale molto ne parla nelle sue memorie. Il testo di Forzano è già una riduzione melodrammatica degli spiriti classici greci. Tanto più Leoncavallo, che interpreta l'azione greca secondo gli spiriti del melodramma verista. Ma, nei limiti del suo stile e del suo assunto, si può ben dire che forse mai aveva trovato accenti così potenti come in questo suo ultimo lavoro; ove non c'è retorica, ma la serietà intera dell'uomo, che, componendo, si è messo dinanzi, con la sincerità di chi sta per abbandonarla, all'intera realtà tragica della vita.

Nell'esecuzione, nella quale ha primeggiato potente l'interpretazione del protagonista Lorenzo Testi per vigoria di canto e pregnanza di linguaggio scenico, si è sentita la forte mano di Gina Cigna, maestra del Corso di Scena Lirica dell'Accademia Chigiana; la quale ha saputo imprimere allo stesso movimento scenico la fosca drammaticità adeguata, mentre molta lode va data alla direzione appassionata, pienamente consapevole dei valori dell'opera, di Bruno Rigacci. La regia era di Giovacchino Forzano. L'orchestra, come per tutta la Settimana, ricavata da quella del Carlo Felice di Genova, e il coro, dell'Accademia chigiana, sono stati entrambi degni di ogni elogio.

Completava lo spettacolo una serie di danze, eseguite secondo il pla-

stico, immaginoso, romantico e fastoso stile dei Sakharoff, dagli allievi del corso di Danza Classica diretto da Clotilde e Alexander Sakharoff.

La Settimana ha poi avuto i suoi quattro Concerti sinfonici, eseguiti sia nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico, che nella Sala dei Concerti del Palazzo Chigi Saracini. Tra questi, un Concerto sinfonico diretto da Ennio Gerelli, volto a mettere soprattutto in luce il graduale passaggio verificatosi già nella musica italiana prima delle grandi scuole straniere dalla Sonata al Concerto e alla Sinfonia in Lombardia, con composizioni di Giovanni Legrenzi, P. Antonio Locatelli, Andrea Zani (per la Sonata e il Concerto) e Melchiorre Chiesa, G. Battista Sammartini (per la Sinfonia). Inutile dire che la parte più interessante è stata quella delle due Sinfonie del Sammartini. Al cembalo l'ottima Maria Italia Biagi. Solista di violino Franco Antonioni. Splendido il concerto di musiche vivaldiane, questa volta tutte inedite, che aveva in programma alcune Sinfonie d'opera, Mottetti e Cantate. Belle la cantata *Nisi Dominus* e il mottetto *Longe, mala*, ricchi della fastosità barocca e sempre vitalissima del grande veneziano: bellissima la sinfonia dell'opera *Il Giustino*, intensa, patetica, esuberante e drammatica. Anche qui ottima la direzione di Ennio Gerelli, e l'esecuzione del soprano Lilia Teresita Reyes, del mezzosoprano Claudia Schifani Carbi e del complesso d'archi di Genova.

Seguiva il venerdì 19 settembre un buon concerto di musica sacra, diretto da Bruno Rigacci, con buone esecuzioni di musiche di G. Bononcini, Perti, Pacchioni, e dello *Stabat Mater*, in particolare, di A. Maria Bononcini, che è composizione ariosa, viva, degna d'ogni attenzione nell'ambito della vocalità e strumentalità cara all'epoca in cui sorse. Degni di nota la soprano Rukmini

Sukmawati, il mezzosoprano Margaret Lensky, il tenore senese Ferrero Poggi, il basso James Loomis. Al cembalo e organo Eugenio Bagnoli; il Coro, era quello dei Madrigalisti dell'Accademia Musicale Chigiana.

La serata concertistica più radiosa e spiritualmente più intima è stata poi quella che ha chiuso la tornata; vale a dire il Concerto di musiche del rinascimento polifonico lombardo emiliano e del barocco polifonico lombardo, offerto dal Coro Ambrosiano diretto da Mons. Giuseppe Biella, con una esecuzione di una perfezione assoluta, retta da una direzione assolutamente essenziale, che conosce il limite supremo della misura. Fra le musiche di Gaffurio, Cara, Vecchi, Marenzio, Gastoldi, Grancini, quelle di quest'ultimo sono state addirittura una sorpresa nella loro religiosità barocca, mai eccessiva, retta da una austerità quasi granitica. Al centro del Concerto sono state offerte alcune interessanti Sonate e Capricci per violino, viola, violoncello e cembalo di G. B. Vitali.

Occorre aggiungere e non dimenticare che la Settimana fu aperta da una bellissima prolusione di Guglielmo Barblan nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico.

GIULIO COGNI

Empoli

Il Festival musicale Busoni

Dopo quasi un decennio di lunga gestazione e di accuratissima preparazione la Società Amici della Musica Ferruccio Busoni (un gruppo di simpatizzanti e attivi musicofili appartenenti a quella colta media borghese industriale tipica dell'operosa cittadina sulle rive dell'Arno) si è finalmente decisa al grande passo, istituendo il I Festival musicale dedicato al grande compositore e

pianista empolesse. Chi ben comincia è a metà dell'opera: e i nostri busoniani, nel loro intento di celebrare la figura e l'opera del loro illustre concittadino, hanno voluto far le cose in grande. Questa prima manifestazione in onore di Ferruccio Busoni — che, a quanto si dice, nei prossimi anni si trasformerà gradatamente in un vero e proprio piccolo Festival di musica contemporanea — non avrebbe potuto, infatti sortire riuscita migliore; e non solo, beninteso, per la serietà d'impegno degli organizzatori e per l'alto livello delle manifestazioni — inaugurate, come è noto, dal Presidente della Repubblica e da un buon numero di alte personalità della politica e della cultura italiane e straniere — ma soprattutto per la calda ed affettuosa partecipazione del pubblico empolesse e fiorentino (notiamo *en passant* che i grossi nomi della critica e della cultura musicale ufficiale del nostro paese hanno beatamente ignorato queste celebrazioni, mentre erano presenti eminenti studiosi stranieri... L'ingrato destino che toccò in vita a Ferruccio Busoni lo persegue, evidentemente, anche a 34 anni dalla sua morte). Dei cinque concerti compresi nella settimana di manifestazioni, tre erano dedicati all'opera di Busoni nei suoi aspetti strumentali, pianistici e in quello, personalissimo e tutto particolare, della trascrizione originalmente concepita e ripensata dell'opera bachiana. Il concerto inaugurale, tenuto dall'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Bruno Bartoletti comprendeva i due *Studi d'orchestra per il Doktor Faust* op. 51, la *Suite* op. 45a dall'opera *Die Brautwahl*, *Tanzwalzer* op. 53, la *Fantasia indiana* per pianoforte e orchestra op. 44 e il *Concerto* per violino e orchestra op. 35. Impossibile dilungarci su queste opere, tanto diverse come valore intrinseco e come portata storica e che vanno dalla dolcezza brahmsiana del Con-

certo per violino scritto da un Busoni ancora trentunenne all'aspra parodia espressionistica del *Tanzwalzer* ultima composizione orchestrale del maestro: le esecuzioni impeccabili dei solisti Pietro Scarpini e Joseph Szigeti e il gesto sicuro del giovane direttore d'orchestra hanno fatto di questa serata inaugurale uno spettacolo non facilmente dimenticabile. Seguivano due concerti dedicati alle composizioni busoniane per uno e due pianoforti. Nel primo alcune tra le più grandi trascrizioni da Bach (il *Preludio e Tripla fuga* in mi bemolle; il *Preludio* in re maggiore e le *Variazioni e fuga a canone* su di un tema dell'*Offerta musicale*) e alcune composizioni originali (tre *Sonatine* e un *Albumblätter*) sono state eseguite in una esemplare interpretazione di Pietro Scarpini; nel secondo il duo Gorini-Lorenzi si è cimentato egregiamente nella monumentale *Fantasia contrappuntistica*, nelle piacevolissime giovanili *Finnländische Volksweisen* op. 27 e in tre trascrizioni-elaborazioni da Bach e da Mozart. Il quarto concerto era dedicato a Ferruccio Busoni e alla sua scuola e nel corso di esso abbiamo potuto ascoltare, dall'Orchestra da Camera di Firenze diretta da Piero Adorno e ancora da Szigeti e Scarpini composizioni di W. Vogel, P. Jarnach, G. Guerrini e la *Sonata* per violino e pianoforte op. 36a di Busoni. A serata conclusiva del giovane Festival, un concerto alquanto ibrido con musiche di Liszt, Busoni (il *Divertimento* per flauto e orchestra op. 52), Sibelius, Glazunov e Wagner: l'intenzione di sottolineare certe affinità spirituali e stilistiche esistenti tra Busoni e alcuni suoi maestri, amici e contemporanei era evidente, anche se poi la scelta delle musiche in programma non è risultata, a tale scopo, molto determinante. Lodevole l'esecuzione dell'Orchestra Sinfonica di Trieste diretta da Francesco Mander. Le manifestazioni del I Festival Busoni,

aperte con una prolusione di Remo Giazotto, hanno compreso l'inaugurazione di un'interessante raccolta di cimeli e ricordi busoniani che dovrà presto trovar sede stabile nei locali della casa natale del musicista, adibita a museo.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

Vercelli

Il Concorso Viotti

L'annuale ritorno della musica a Vercelli coincide con l'edizione del Concorso Internazionale di Musica e di Danza, intitolato a Giovan Battista Viotti, celeberrimo musicista e violinista settecentesco, nonché vercellese. In questo tempo d'autunno arrivano nella pingue città piemontese i concorrenti con il loro bagaglio di speranze e di qualità atte a corroborare le speranze. Arrivano dai paesi più lontani, puntualmente e trovano che l'organizzazione del dottor Joseph Robbone funziona perfettamente, che le commissioni esaminatrici, presiedute da Giulio Confalonieri, sono già insediate al loro posto, pronte a passare in rassegna i candidati.

Quest'anno, per esempio, ne sono arrivati, complessivamente, circa duecentotrenta. Vale a dire, novantotto pianisti, novantasette cantanti lirici e una quarantina fra ballerine e ballerini che si presentavano come solisti o in complessi.

Anche la sezione di composizione offre un panorama imponente di ben oltre duecento plichi, giunti da vari paesi, con manoscritti di liriche, sinfonie, mottetti, messe, quartetti. Anche quest'anno, dunque il Concorso di Vercelli ha dimostrato di essere vitale e di adempiere ad una sua precisa funzione indicativa di valori e di qualità. Il suo nome ha, quindi, un prestigio che gli proviene dalla serietà con cui gli esami si svolgono e dalla competenza di chi

è chiamato a svolgere questo compito, alle volte difficile ed ingrato. I risultati riguardanti la sezione di canto sono stati questa volta piuttosto scarsi.

Nella sezione femminile non sono stati assegnati né il primo né il secondo premio, mentre il terzo, di L. 150.000, è stato suddiviso fra Athena Lampropoulos (USA), Dolores Perez Cayuela (Spagna) e Maria Bartolini di Reggio Emilia. Due medaglie d'oro sono state aggiudicate ad Ileana Mariglioli di Trieste e ad Adele Bonay di Budapest.

Anche il reparto maschile non ha avuto vincitori assoluti e, pertanto, il secondo premio è toccato al basso Bonaldo Giaiotti, di Udine. Anche qui si sono avute tre medaglie d'oro; una per Yoshynobu Kurybayashi, un basso giapponese, una per Luciano Saldari, tenore, di Ascoli Piceno, e la terza per Salvatore Gioia, anche lui tenore, di Enna.

I premi della sezione danze sono stati conferiti nel modo seguente: per i complessi, il primo premio è toccato al Balletto Italiano di Milano (L. 300.000), mentre il secondo è stato appannaggio del Complesso Petrova di Villeurbanne (Francia). Fra i concorrenti del gruppo « pas de deux » i migliori sono risultati Giuliana Baraschi e Paolo Bortoluzzi di Milano (L. 150.000). Tra i solisti ha, invece, primeggiato Amedeo Amodio, di Milano (L. 100.000), e al secondo posto si è piazzata Liuba Kolchakova di Sofia (Bulgaria).

Neppure la sezione di pianoforte ha avuto vincitori assoluti. Solo sette pianisti, dopo le prove eliminatorie, erano rimasti in lizza per la finale. Di questi, sei erano stranieri e uno solo italiano.

Altri novantun concorrenti erano stati eliminati precedentemente.

Per la prova finale, quindi, la giuria, presieduta dal M^e André François Marescotti, e sotto la sovrintendenza del M^e Giulio Confalonieri, ha ascoltato i sette candidati al massimo traguardo. Ma non ha ri-

tenuto di dover assegnare il primo premio assoluto di L. 200.000.

Ha invece assegnato i due secondi premi di L. 100.000 ciascuno, alla pianista francese Claude Bérard, parigina, per la sezione femminile e all'americano Ivan Davis, da Electra (Nuovo Messico), per la sezione maschile.

Lo spoglio e l'esame delle composizioni giunte ha duramente impegnati i commissari. Il presidente Giulio Confalonieri, e Mario Guarino, Giulio Gedda, Carlo Florindo Semini, Joseph Robbone, al termine del loro lavoro sono rimasti assai perplessi davanti alla uniformità dei risultati estetici, insiti nei lavori esaminati. Nella maggioranza dei casi, infatti, i linguaggi e le ricerche delle composizioni erano tali da rendere arduo il compito di scoprire i valori più genuini di una personalità artistica.

Perciò non sono stati assegnati né il primo né il secondo premio. Invece, il terzo, di L. 50.000, è toccato alle *Tre Canciones*, per canto e piano dell'argentino Pedro Saenz, di Buenos Aires, mentre una medaglia d'oro è toccata alle *Sei canzoni per voci e strumenti su antichi canti popolari armeni* di Gabriele Bianchi di Venezia.

Inoltre ha ritenuto degne di segnalazione le composizioni di Jean Daniel Calame, di Ginevra, di Angelo Corradini, di Milano, e di Edoardo Farina, anche lui di Milano.

v. c.

Musica applicata

Dal Festival cinematografico veneziano, con i premi e le segnalazioni della Giuria, sono venute anche alcune pregevoli colonne sonore. Roman Vlad, nella *Sfida*, ha, per esempio, risolto con intelligenza il problema che un film essenzialmente « documentario » come quello di Rosi, gli poneva. Nonostante l'am-

bientazione meridionale, le melanges popolari si scartavano da sole, appunto alla luce delle esigenze di un'immediata resa narrativa che non lasciava posto a divagazioni emotive, del genere banalmente folcloristico pur così diffuse nella nostra cinematografia, anche in quella più avvertita, e che del resto sono estranee allo stesso ben individuato gusto del Vlad. Questi ha, così, proceduto per binari paralleli: ossia da un lato, quando l'immagine l'autorizzava, il rinvio testuale alla produzione popolare è stato esplicito e indovinatissimo (si veda per esempio il « grido » dei venditori del mercato nella sequenza iniziale), mentre altrove l'azione ha avuto un contesto del tutto proprio, diretto cioè a metterne in rilievo il rapido incalzare, il nudo e cronistico svolgersi. Del resto il consumo musicale della *Sfida* è opportunamente scarso, cosicché quando la musica interviene, essa assume un senso preciso, una funzione di tensione ritmica del racconto, realizzata fra l'altro in quanto si tratta di una musica che abilmente sfrutta suggestioni e prese espressive della produzione colta contemporanea.

La quale riecheggia in un altro film uscito dal Festival, *Desiderio sotto gli olmi*, la pellicola di Delbert Mann interpretata da Sofia Loren. Però è interessante notare che qui Elmer Bernstein, un consumato musicista cinematografico come dimostra il fatto che ha firmato anche *I dieci comandamenti*, recupera Hindemith o Prokofiev a seconda dei casi, in funzione esclusivamente naturalistica; per cui alla fine il risultato è una sorta di Sibelius modernizzato, cioè di descrittivismo musicale chiamato a far da sfondo emozionale, da atmosfera e da immagine sonora, a uno schermo che svolge per conto suo i fatti. Cioè emerge la concezione da poema sinfonico molto diffusa nella musica cinematografica americana, a sostanziale differenza da

quella europea e italiana in particolare.

Anche qui si avvia dunque un discorso sui riflessi che le tradizioni colte hanno sulla scelta della musica applicata, quella del film in questo caso.

Alla televisione, un *Otello* verdiano per la regia di Enriquez, ha riproposto il problema della riduzione per il video dell'opera lirica. La questione è complessa, ma Enriquez sembra proprio renderla il più complicata possibile. L'abuso che egli compie nello sfruttamento del particolare, anche a prescindere dalla smaccata truculenza con cui spesso fa recitare davanti alla macchina da presa televisiva i suoi attori, fa sì che la continuità dell'azione e l'unità della scena ne risultino compromesse, come compromessa finisce con l'essere l'unità drammatica dell'opera. Nel melodramma, come si sa, la scena si definisce nella musica, che non ignora affatto l'uso dei primi piani, poniamo, ma che severamente li stabilisce e li indica; che insomma stabilisce perentoriamente da sé i rapporti drammatici. Ossia è la musica che prende posizione sul libretto, e tanto più il regista televisivo deve regolarsi su questo, passando attraverso quella, altrimenti succede quello che è successo nell'*Otello*, dove s'è avuta, per dirla in breve, una regia del testo di Boito, del quale Verdi conduceva per conto suo la versione operistica. In questa maniera, anche se si apprezza un certo virtuosismo registico, più che di melodramma sembra doversi parlare di musica di scena, per una scena, beninteso, dove i personaggi cantano invece di recitare.

E a proposito di musica di scena, c'era, nello spettacolo di Fo che l'estate scorsa ha tenuto per tre mesi cartellone al Piccolo Teatro, *Ladri, donne nude e manichini*, una « canzone milanese » di Fiorenzo Carpi che ha fatto presto a uscire dalla sala, per entrare nel gusto di un

pubblico più largo. Carpi è compositore capace di trasformare un'occasione scenica in un fatto musicale di più vaste risonanze, e del resto proprio qui stanno i suoi meriti di autore di alcune delle musiche meglio riuscite del teatro di prosa italiano. Nel caso della « canzone milanese », l'esito è stato così fortunato, da indurre la Ricordi a

inciderla in un disco, accanto ad alcuni songs dell'Opera da tre soldi e a una serie di « canzoni della malavita », per l'interpretazione di Ornella Vanoni. Attrice di prosa, la Vanoni si scoprì un certo giorno una vocazione vocale, che venne subito sfruttata in teatro, e poi alla radio, ed ora in disco.

LUIGI PESTALOZZA

Arabesques

William Byrd, licenziando alle stampe nel 1588 la sua raccolta di *Psalmes, Sonets, Songs of Sadnes and Pietie*, indirizzò « al lettore » alcuni pensieri sulla voce che meritano di esser ricordati ancor oggi. A parte il fatto che, quando asserisce « non esservi musica di strumenti comparabile alla musica prodotta dalla voce degli uomini », il vecchio maestro inglese precorre d'oltre due secoli la celebre dichiarazione di Schumann; resta importante ch'egli consideri « l'esercizio del canto » come « delizioso per la Natura ed ottimo per preservare la salute delle genti ». Dico questo importante perchè molti che cantano, adesso, sono un vero strazio della Natura e, in quanto a salute, sia la loro che quella degli ascoltatori la mettono in ben serio pericolo. A voler esser pignoli, si potrebbe anche osservare che un'altra affermazione

di Byrd (« l'esercizio del canto è un buonissimo rimedio contro i difetti di pronuncia e contro la balbuzie ») si trovi oggi smentita da molti tipi di musica ove, appunto, sembra che l'impaccio orale, già sofferto e poi guarito da Demostene, sia diventato un vero e proprio sistema melodico. Il sistema, in effetti, della melodia balbettante. Sui paragrafi introduttivi di William Byrd (ce ne sono otto, uno più curioso dell'altro) ci sarebbe da discutere un bel pezzo. A noi, però, interessa specialmente il primo che s'è citato. Infatti quell'idea di delizia connessa con l'idea della voce modulata, anzi quell'idea che la voce modulata sia delizioso ornamento e delizioso sentimento della Natura, ci prova una volta ancora che gli antichi (qualche mese addietro lo trovammo già parlando di Dante) non sapevano scompagnare dalla musica e da tut-

to ciò che si riferisce alla musica l'attributo di dolcezza, di delizia, di armonia et similia. A costo di ricadere nelle seccature di Catone il Censore, io continuo a chiedere di spiegarmi come mai sia avvenuta questa trasformazione del canto in urlo, in apostrofe, in invettiva, in guaito, e questa trasformazione del suono in fragore, in collisione, in esplosione, in boato. Sapete, quando chiedo è solo per vedere se non ci sia mezzo di vivere un po' più tranquilli.

Esiste veramente una lotta fra il pubblico che implora il bis, che mendica il bis, che si strugge per il bis, e il celebre esecutore che si fa pregare, che vien fuori e va dentro, che scrolla il capo, che allarga le braccia come a dire « non ce la faccio, dispensatemi », e che poi, tutto contento, si mette a suonare un pezzo di quindici minuti? Può darsi che

siano lotte finte. Noi abbiamo sospetto che gli *habitués* delle sale concertistiche conoscano i loro polli così bene da sapere in anticipo se il pianista A e il violinista B sono tipi da bis o tipi da resistere a qualunque supplica. D'altra parte non è ammissibile che un virtuoso venga in teatro con la ferma determinazione di non concedere bis, ma che poi, di fronte allo spettacolo di tanta gente distrutta, di tanta gente in pena, si lasci intenerire. Non si può neppure pensare che il detto virtuoso stabilisca entro se stesso un certo quantitativo di applausi o una certa durata di applausi e dica: «Se stanno al di qua, niente bis; se si spingono al di là, torno a suonare». Secondo il nostro modestissimo avviso deve trattarsi di una tacita intesa (altro che di una lotta) dove i due attori si divertono un mondo a simulare una difficoltà inesistente e dove il famoso solista concede generosamente a quelli delle gallerie il piacere di credere che il pezzo fuori programma se lo sono veramente guadagnato. Noi non abbiamo niente da ec-

cepire contro questi accordi. Noi siamo sempre per l'accordo e per la buona armonia. Poi, benché si sappia già come andranno le cose, anche noi godiamo nel dirci sottovoce: «Ci riusciranno? Non ci riusciranno? Chissà...».

Giorni addietro, con alcuni colleghi, stavo seduto davanti un tavolo di giuria per assolvere o condannare i partecipanti a un concorso pianistico. Dietro schermi di stoffa accuratamente distesi, mani ignote andavano evocando dal silenzio il «pezzo d'obbligo»: *Preludio e fuga in fa minore* dal II volume del *Clavicembalo ben temperato*. Sia pure oscillando fra lievi flessioni, il «tempo» dei due pezzi seguiva un certo paradigma; era, suppergiù, sempre quello. Tutto ad un tratto, al di là della tenda (erano già sfilati una ventina di competitori) il *Preludio* prese a incamminarsi con le movenze di un agile gavotta. Il canto sospirato e rotto da improvvisi accenti si eguagliò, docilmente, nel giro della danza, si rasserenò nel ritmo dei passi. Di tanta do-

lorosa concentrazione non era più rimasta che la malinconia convenzionale del *modo minore*. Noi Minossi ci guardammo in faccia, un poco stupiti e un poco seccati. Ma uno rammentò che Bach in fronte a quel *Preludio*, come in fronte a quasi tutti i componimenti del *Clavicembalo*, non aveva scritto un bel nulla: né *Andante*, né *Larghetto*, né *Allegretto*, né *Moderato*. Si poteva giurare che l'ignoto pianista o l'ignota pianista al di là del sipario avesse torto? Che Bach non avesse immaginato il *Preludio* in quel «tempo» inaspettato che ora vibrava, uscendo di dietro alla tela? Si poteva giurare che a duecentocinquanta anni di distanza, con tante cose mutate, con tante orme cancellate, noi possedessimo un superstita filo per riallacciarsi con sicurezza alle intenzioni di Bach, per risalire con certezza sulla cima dei suoi desideri? Dopo il primo attimo di sorpresa, quasi di sbigottimento, tutti ci sentimmo affascinati dall'idea che la musica, a differenza delle altre cose cono-

scibili, potesse essere, nel medesimo istante e nel medesimo posto, una verità multipla, una verità contrastante e tuttavia valevole. A me, poi, piacque ancora che tale idea ci balenasse in uno stato di assoluta ignoranza circa la persona che ce la stava rivelando; che essa sorgesse senza bisogno di incarnarsi in un uomo o in una donna. I tendaggi dei concorsi e l'anonimità dei concorrenti m'erano sempre parsi un'ostentazione di impiccioli scrupoli, un incorniciamento oleografico dell'onestà e della purezza. M'avevano sempre seccato. Ma quella volta mi colmarono di rispetto: come le nubi che nascondono gli angeli.

A proposito di Bach, sarà bene notare come, in quel libro generalmente antipatico e privo di carità che è il *Dizionario dell'omo salvatico*, volume primo di Giovanni Papini e Domenico Giulioti, si contenga una bellissima, profondissima e giustissima definizione del Cantore di Lipsia: «E' un eroe che vince, pur avendo le mani legate».

In realtà, l'opera di Giovanni Sebastiano è un continuo duello fra l'ossequio alla tradizione e lo spirito di avventura; fra la volontà di sottomettersi umilmente alle forme del passato e la febbre di scoprire in simili forme le premozioni dell'avvenire; un duello fra l'ansia di costruire e l'ansia di rompere. Ma la cosa più meravigliosa, anzi la più misteriosa è che questa lotta si svolga senza cattiverie, senza esibizionismi, senza manifestazioni pubblicitarie, e che i risultati più sensazionali si ottengano senza scosse, senza che noi ci accorgiamo di essere o di essere stati in una rivoluzione.

Alessandro Borodin, fra i grandi musicisti, fu uno dei più sereni e propensi all'ottimismo. Il suo amore per la musica era pari al suo amore per la chimica. Con assoluta giustizia dedicava un certo numero d'ore a travasare acidi, a comprimere gas e a scrivere note sulla carta rigata. Nella sua abitazione la distanza fra il gabinetto del chimico e lo studio del composito-

re era minima. Ma Borodin metteva un certo tempo a togliersi il camice bianco, a lavarsi le mani e a compiere quei venti o trenta passi di cammino. Diceva che, per licenziare lo scienziato e andare a chiamare l'artista ci voleva qualche minuto. Il male è che egli guadagnava da vivere soltanto con la chimica e con le sue lezioni all'Università di Pietroburgo. Così i suoi amici fedeli, quelli che credevano più nel genio del compositore che nel talento del chimico, si auguravano di vedere incrinarsi l'imparzialità di Alexander Porfirievic e la bilancia pendere dalla parte della musica. Borodin lo sapeva e aveva una maniera singolare di esprimerlo: «Generalmente, io non posso comporre se non quando mi sento troppo bene per andare a dar lezione a scuola. Così, quelli che ammirano in me il musicista sogliono rovesciare la frase comune e, invece di dirmi «Speriamo che tu sia in salute», dicono sempre «Speriamo che tu sia ammalato».

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Dopo il trionfale successo riportato nel marzo scorso al Teatro della Scala, l'Assassinio nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti ha varcato l'oceano e si è presentato al pubblico newyorkese del Carnegie Hall. Gli ascoltatori americani, ai quali era già ben noto il vigoroso dramma eliotiano, hanno lungamente applaudito la vicenda dell'arcivescovo Thomas Becket, che l'Illustre Maestro di Parma aveva rivissuto nella propria poetica e ridisteso nell'originale fervore drammatico e musicale della sua visione creatrice.

Dal canto suo, la critica ha concordemente rilevato la vocalità, intensa e duttile del lavoro; l'accorta maestria con la quale viene impiegata la voce umana, degna delle migliori tradizioni italiane; la coerenza nobile dello stile alla dignità dolorosa di questa « Tragedia musicale ».

Tra gli interpreti hanno primeggiato Nicola Rossi Lemeni, che aveva già presentato l'Assassinio al battesimo scaligero e che con la sua magnifica interpretazione ha raccolto larga messe di applausi e consensi. Tra gli altri cantanti si sono particolarmente distinti Martina Arroyo nella parte della Prima Corifea, e i signori Calvin Marsch, Michael Bondon e Morley Meredith, nelle parti rispettivamente del Secondo, Terzo e Quarto Tentatore. Vivi applausi hanno anche rimeritato la fatica del direttore, Laszlo Halasz.

* Il Premio Marzotto 1958 per la musica (L. 3.000.000) è stato vinto da Sandro Fuga con le quattro impressioni per orchestra e voce di lettore dal titolo *Ultime lettere da Stalingrado*. Per la prima esecuzione del lavoro è stata assegnata la somma di un milione di lire al Teatro alla Scala.

Ai maestri Franco D'Avalos e Silvio Omizzolo, autori rispettivamente di uno *Studio sinfonico* e di un *Concerto* per violoncello, archi e pianoforte, sono stati conferiti i due premi di selezione di L. 500.000 ciascuno.

* Accolta con vivo successo è andata in scena al Teatro la Gran Guardia di Livorno (28 settembre) l'opera in un prologo, tre atti e un epilogo *Arlecchino re* di Salvatore Orlando, già presentata in prima assoluta al bergamasco Teatro delle

Novità nel 1952. La partitura, che non esce sostanzialmente dai binari della tradizione operistica, ha confermato il sicuro istinto teatrale dell'autore e in particolare ha rivelato l'accesso lirismo della sua ispirazione.

Ottima l'esecuzione affidata al Maestro Argeo Quadri, egregiamente coadiuvato dai cantanti Floriana Cavalli, Antonio Annaloro e Adriana Lazzerini nei ruoli principali.

* Dopo il successo ottenuto nel 1957 col giro di concerti compiuto nell'America del Sud, il pianista Marcello Abbado ha effettuato una nuova tournée in Argentina, Perù, Colombia, Panamá e Costa Rica, tenendo numerosi recitals, partecipando come solista a concerti sinfonici in alcune capitali, e svolgendo la propria attività anche per Enti Televisivi e Radiofonici. A Bo-

gotà, in particolare, ha eseguito con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Colombia al Teatro Colón e con l'Orchestra della Televisione Concerti di Bach e di Mozart, e il Concerto misolidio di Respighi. Ha inoltre trasmesso alla Televisione i Quadri di un'esposizione di Musorgski con la simultanea visione dei disegni dell'Hartmann, che hanno ispirato la celebre opera musicale.

* Il concorso per titoli ed esami al posto di Direttore del Liceo Musicale di Piacenza, pareggiato ai Conservatori di Stato, è stato vinto da Marcello Abbado, insegnante di composizione nel Conservatorio di Bologna. Egli ha preso possesso del nuovo ufficio all'inizio del presente anno scolastico.

* Florent Schmitt, il decano dei musicisti francesi dopo la scomparsa di Charpentier, è deceduto nello scorso mese di agosto quasi novantenne. Nato a Blamont (Mosella)

nel 1870, allievo al Conservatorio parigino di Dubois, Massenet e Fauré, Prix de Rome nel 1900, fu compositore oltremodo abbondante se non sempre altamente ispirato. Tocò tutti i generi, dal teatrale al corale sacro e profano, dall'orchestrato al cameristico, rivelando una natura musicale vigorosa e intensa, volta alla pienezza dello stile, alla costruzione salda e classicamente misurata, attraverso un linguaggio di un lirismo assai fervido ma tuttavia sempre controllato, contraddistinto dalla politezza delle linee e dalla incisività dei ritmi. Diresse per un triennio il Conservatorio di Lione, fu critico musicale della *Revue de France* e di *Temps*, e membro dell'Institut.

* A cinquantasei anni di età si è spento a Roma il 2 ottobre il Maestro Simone Cuccia, direttore e compositore, che fu sovrintendente al Teatro Massimo di Palermo; presiedeva attualmente l'Istituto siciliano per lo spettacolo sacro.

Edizioni musicali

Presentazioni

Sandro Fuga. *Concertino* per tromba e archi. Milano, Ricordi, 1957; *Variazioni gioconde* per pianoforte. Milano, Ricordi, 1958.

In entrambe le composizioni — il *Concertino*, composto nel 1953, e le *Variazioni gioconde*, dettate quattro anni più tardi — risaltano i pregi di una scrittura estremamente chiara e di una costruzione quanto mai trasparente. Il compositore possiede un peculiare lirismo che si estrinseca in strutture limpide e organiche attraverso mezzi volutamente semplici e modi efficacemente schietti, alieni da mire di intento aridamente novatore, pur tuttavia seguenti una linea di garbata modernità. Predilige il Fuga una tematica affabile, comunicativa, e una armonistica fatta di parallelismi e di andamenti simmetrici, anche laddove l'adagiarsi su preordinati moduli armonici sembri precludere la via all'imprevisto, e un fruttuoso gioco di contrasti.

Per la appropriata condotta della parte solistica — stesa con lucida visione delle caratteristiche tecniche ed espressive dello strumento e con una sobrietà che esclude ogni atteggiamento meramente virtuosistico —, e per la sua precisa funzione

nell'economia sonora, il *Concertino* non tradisce la sua destinazione. Si articola in tre tempi di fresca discorsività, caratterizzati da atteggiamenti emozionali opportunamente antitetici: un *Allegretto vivace*, franco e spigliato, nonostante certa intenzionale uniformità ritmica, un *Andante lento* dagli accenti dolcemente espressivi, e una *Canzone* di innegabile efficacia dialogica. Ben trattate e di brillante effetto pianistico, le *Variazioni gioconde*, atteso l'assunto, implicito nel titolo, rifiutano ovviamente la capillare elaborazione, l'intimo approfondimento del nucleo generatore, imperniandosi sull'ornamentazione, sia ritmica che melodica, del presupposto tematico. Nel *modus operandi* e nella scelta delle figurazioni l'autore non si scosta sostanzialmente dai modi tradizionali, non mancando tuttavia di ravvivare il contesto sonoro con gustosità di tocchi armonici — pur sulla base di deliberate insistenze — e con varietà di formule ritmiche, dando vita a una pagina di sicuro rendimento fonico.

STO

Terenzio Gargiulo. *I° Sinfonia 1953* per orchestra. Milano, Ricordi, 1956.

Terenzio Gargiulo si manifesta attraverso questa composizione musicista di seri propositi, chiaro e moderato; non tende polemicamente all'inedito né si assoggetta pedisse-

quamente a moduli del passato: è evidente che la sua sensibilità musicale, per quanto moderna, disdegna i tormenti di cui recano traccia nelle complicità della scrittura rit-

mica, armonica e orchestrale non poche composizioni odierne. Sembra perseguire piuttosto un'ardua quanto problematica fusione di stili linguistici e atteggiamenti spirituali della tradizione con le acquisizioni della tecnica dodecafonica, che tratta nondimeno con estrema libertà. Di tale contaminatio si notano i segni particolarmente nei due tempi centrali e nella conclusione dell'ultimo tempo della quadripartita composizione, mentre il primo movimento — di natura essenzialmente tonale e caratterizzato dal conformismo della sintassi e dell'idioma armonico — si stacca

singolarmente dagli altri, lasciando quasi congetturare che sia stato concepito, rispetto ad essi, in epoca anteriore.

Contraddistinguono questa *Sinfonia* e trasparenza architettonica e facilità d'invenzione — la tematica, non propriamente originalissima, appare pur sempre decorosa —, oltre ad una discorsività aliena da ogni involuzione: si tratta quindi di lavoro schietto e onesto, dignitoso nel carattere e nell'estrinsecazione, nel quale è da vedersi massimamente un'ansia di intelligibilità e di agevole comunicabilità.

STO

Johann Ernst Galliard. *Sonata in do maggiore op. 1 n. 1 - Sonata in re minore op. 1 n. 2 - Sonata in mi minore op. 1 n. 3* per flauto dolce (o flauto traverso, od oboe, o violino) e basso continuo. Revisione di G. Scheck e H. Ruf. Loerrach-Baden, Deutscher Ricordi Verlag, 1956.

Anche per Johann Ernst Galliard, al pari di tanti altri musicisti dei secoli XVII e XVIII più o meno ingiustamente dimenticati ed oggi riscoperti grazie all'infaticabile zelo della moderna musicologia, è suonata l'ora della prova d'appello. Ditemo subito che il vecchio *Kapellmeister* franco-tedesco (nacque a Celle nel 1687 da genitori francesi, compì gli studi musicali ad Hannover, sotto la guida del Farinelli e dello Steffani e trascorse gran parte della sua vita a Londra, come maestro di cappella della regina Anna) con le sue tre Sonate dall'opera I recentemente riscoperte da Gustav Scheck ed Hugo Ruf e pubblicate in edizione moderna nella collana ricordiana «Florilegium Musicum» comprendente composizioni cameristiche del Sei-Settecento, ci sembra poter egregiamente sostenere il giudizio del moderno amatore di musica, ormai tanto smalzato in fatto di riesumazioni da saper bene distinguere l'opera artisticamente valida e a buon di-

ritto rivalutata da quella per la quale il tempo è stato il miglior giudice.

Scritte originalmente per il flauto dolce — l'arcadico strumento dei dilettanti settecenteschi — ma, secondo la nota estensibilità della destinazione strumentale di siffatto genere di composizioni, attualmente eseguibili anche col flauto moderno, o con l'oboe o col violino, le tre Sonate scelte dall'opera del Galliard presentano, nella acuta e tutt'altro che convenzionale sensibilità armonica che le governa, nella accurata elaborazione del basso continuo, spesso trattato contrapuntisticamente con la voce superiore come una vera e propria seconda parte e per l'affettuosa e personale vena melodica dei tempi lenti le caratteristiche dello stile di un musicista vissuto a diretto contatto con le molteplici esperienze della musica europea, prime fra le altre, quelle italiane e tedesche. I complessi problemi della trascrizione moderna e della realizzazione

del basso numerato, degli abbellimenti, ecc. sono stati affrontati e risolti dai revisori Scheck e Ruf con dottrina musicologica e modernità di vedute, che è poi dire, con sicura coscienza scientifica. Oltre alla realizzazione del « continuo » per clavicembalo o pianoforte, l'attua-

Gabriele Bianchi. Canzoni infantili per canto e pianoforte (Carillon - Il faro - La Canzoncina della scopa). A. Forlivesi e C. Editori, Firenze 1957.

La caratteristica che subito risalta a una lettura di queste tre brevi *Canzoni* è, non diremo un contrasto o un dualismo, ma piuttosto una congiunzione o un avvicinamento di due elementi che a sé, astrattamente presi, possono parere disparati; ossia da un lato un sentimento delicatamente infantile che si esprime in una scrittura vocale per più aspetti semplice e ingenua e in una tenue sobrietà di commento strumentale, dall'altro una tendenza a modernità di linguaggio musicale, ad arditezze o sinanco complicatezze armoniche e ritmiche, intervalli quasi sempre scabrosi nello strumento e di tonalità indefinita anche nella voce, misure continuamente cangianti e talora contrastanti tra voce e strumento; tutto questo però con una discrezione di gusto che sa evitare l'astruso e il cervelotico, estremi da cui la lunga esperienza del maestro autore e il suo serio spirito fanno buona guardia.

In quanto al carattere espressivo ed allo stile, se taluni elementi e aspetti possono far pensare a una lontana origine mussorgskiana, in particolare nella *Canzoncina della*

Frank Martin. Etudes per orchestra d'archi. Partitura. Zurigo. Universal, 1957.

Nonostante il titolo, forse eccessivamente modesto, la presente composizione datata del 1955-56 non va

le edizioni delle tre Sonate del Galliard reca, sotto la parte dello strumento solista, la stesura originale del basso numerato, in previsione dell'eventuale, facoltativa aggiunta di una viola o di un violoncello a integrazione della voce bassa.

G. C. B.

scopa, si tratta più che altro di tratti esteriori, mera affinità di incisi ritmici o disegni strumentali, che la vera sostanza espressiva è tipicamente popolareggiante all'italiana, anzi diremmo alla veneta; e se pensiamo poi ad una fonte generale di ispirazione poetica, anche per tramite dei testi in versi musicati — il primo dei quali reca a firma le iniziali G. B., quindi presumibilmente è dello stesso autore musicista, gli altri due son tratti da un racconto di U. Ghiron — siamo ricondotti ad una atmosfera pascoliana, come ci vien suggerito non solo dal titolo e contenuto generale della *Canzoncina della scopa* ma soprattutto dal sognante stupore di immagini diffuso un po' ovunque, dalle cadenze cullanti e cantilenanti. Dallo stesso maestro Bianchi abbiamo avuto la gentile confidenza che è sua intenzione fare di queste canzoni una trascrizione con un sobrio commento orchestrale; e siamo convinti che ciò gioverà all'effetto d'insieme e favorirà viepiù la fusione di quei due elementi diversi di cui abbiamo detto all'inizio.

FABIO FANO

intesa quale mera manifestazione di arido tecnicismo strumentale: lo scopo tecnico che essa persegue (ad

una *Ouverture* seguono quattro studi, rispettivamente: « pour l'enchaînement des traits », « pour le pizzicato », « pour l'expression et le Sostenuo », « pour le jeu fugué ») mai si rivela fine a se stesso, mai va disgiunto da un impulso schiettamente musicale: la stessa natura dell'autore, essenzialmente lirica e tutta volta al conseguimento dell'espressione più genuina offre sicure garanzie in proposito. E la musicalissima condotta dei brani maggiormente vincolati ad un fine tecnico — il primo studio, dalle figurazioni persistenti e in apparenza povero di vita ritmica, e il secondo esclusivamente affidato al timbro del pizzicato, — brani ove il musicista perviene con sobrietà di mezzi e sostanziale omogeneità di disegni e colori strumentali a risultati sonori affatto significanti, conferma tale asserzione.

Nella tendenza ad una conciliazione fra fattori liberamente seriali e dati armonici della tradizione, gli *Etudes* si riallacciano a precedenti esperienze linguistiche del compositore elvetico. Anche qui, infatti, il musicista mostra la propria attitudine ad usare di preferenza serie incomplete o, comunque, mediante ripetizioni di suoni, irregolari; a circoscrivere al solo spazio melodico l'impiego delle stesse, preferendo nella armonia il ricorso ad aggregazioni per lo più conformiste, sovente a

Anton Webern: Das Augenlicht op. 26, per coro misto e orchestra. Partitura tascabile. **Zweite Kantate** op. 31, per soprano, basso, coro misto e orchestra. Partitura tascabile. Vienna, Universal Edition, 1956.

Sono due opere molto importanti per la conoscenza dell'evoluzione weberniana. Entrambe rappresentano quella che vorremmo chiamare l'ultima maniera del musicista viennese, in cui la tendenza all'estrema frammentazione melodica e mobilità ritmica — caratteristica di molte opere precedenti — cede a un discorso più piano e disteso, a cui i

triadi; ad eludere in più punti, attraverso la polarizzazione tonale o ad una particolare disposizione dei suoni seriali, l'impressione della dodecafonia. Non è infrequente imbattersi in figurazioni d'intonazione seriale sovrapposte o sottoposte a simmetriche successioni di accordi perfetti, o addirittura accompagnate, nota contro nota, da questi. E, a proposito di triadi, non è forse senza significato che, tranne uno, tutti i tempi del lavoro concludano con un limpido accordo perfetto maggiore.

Un carattere particolare e ben delineato contraddistingue ogni movimento degli *Etudes*, indipendentemente dai presupposti di natura prettamente strumentale o didascalica alla cui creazione possono aver presieduto. Ma ci piace sottolineare soprattutto l'assoluta purezza espressiva del terzo studio, sobriamente giocato tra viole e violoncelli divisi, e la mirabile stesura contrapuntistica dei movimenti estremi, la *Ouverture* e il quarto studio, dove l'interesse polifonico — si pensi tra l'altro al fugato posto al centro dell'*Ouverture*, così trasparente pur nell'elaborata sua costruzione, e alle raffinatezze imitatorie dell'ultimo tempo, ciclicamente contesto di motivi del primo — non va dissociato né dalla nobiltà e ricchezza inventiva né dall'equilibrata proprietà delle architetture.

FA. BRU.

delicati rapporti timbrici ed armonici prestano una caratteristica inconfondibile. Il testo — in entrambe le opere di Hildegard Jone — sommessamente lirico e intimista, trova nelle rarefatte atmosfere strumentali weberniane e nella sapienza della condotta corale a quattro voci l'elemento più adatto ad esprimere la sua liricità pensosa. E soprattutto

nella *Castata* op. 31 (l'ultima opera di Webern) la musica e la parola giungono sovente a fondersi in una unità espressiva di grandissima efficacia.

In confronto all'*Augenlicht*, di condotta meno elaborata, è questo un lavoro di impegno ben maggiore, diviso in sei parti separate e alternativamente affidate al basso solo (prime due parti), al soprano e coro, al soprano solo, di nuovo al soprano con coro e infine al solo coro. Dopo le pagine distese e spaziate delle due prime arie del basso, ci troviamo nel terzo pezzo di fronte a una tale varietà dinamica e ritmica, a una dosatura strumentale così sapiente e così pregnante che ci rivelano un mondo espressivo del tutto nuovo, culminante in un vertice drammatico quale lo stesso Webern ben raramente nelle sue opere precedenti ha saputo raggiungere. L'arditezza dei procedimenti tecnici e di elaborazione del materiale seriale non conosce limiti. Dopo la concitata aria del soprano, la quinta parte si presenta come uno dei pezzi di

Webern costruiti con maggiore complessità, in cui sorprendente è la varietà e mutevolezza dei risultati espressivi ottenuta con i procedimenti tecnici più arditi. Di contro, il coro conclusivo è una pagina in sordina, in cui l'emozione delle parti precedenti vibra solo come un'eco attutita. Il coro, che è qui il protagonista, è trattato a canone (contemporaneamente per moto retto tra tenore e soprano e contrario tra contralto e basso), discretamente sorretto dagli strumenti dell'orchestra in una dinamica costante mantenuta tra il piano e il pianissimo (solo nella parte centrale si giunge per un istante al forte).

La profonda nobiltà e severità di sentimenti che si levano sia dall'*Augenlicht* che dalla *Seconda Cantata*, il grande magistero e la sconvolgente novità degli atteggiamenti espressivi impongono queste opere all'attenzione del musicista moderno ed assegnano loro un posto di primo piano tra le creazioni musicali più significative della prima metà del nostro secolo. GIM

Dischi

Presentazioni

Luigi Cherubini. *Medea* (tragedia in 3 atti). Maria Meneghini Callas, Miriam Pirazzini, Renata Scotto, Mirto Picchi, Giuseppe Modesti. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala diretti da Tullio Serafin.

Ricordi, 3 dischi LP da 30 cm., MRO 101/3

L'incisione della *Medea* è un documento della rinascita cherubiniana ai nostri giorni, del « grande ritorno » d'un Maestro che stava per essere dimenticato; ma è anche il documento d'una delle maggiori interpretazioni di Maria Meneghini Callas, quella che situò definitivamente questa artista nella costellazione dei cantanti lirici moderni: e la situò tra gli astri maggiori. L'aspetto di questa edizione grammofonica è quindi duplice: si tratta di una realizzazione di notevole valore artistico, ma si tratta anche d'una « prova » relativamente all'arte di Maria Callas, la cantatrice forse più discussa di questi ultimi anni. Le effimere e passionali impressioni dell'ascolto in teatro qui si cristallizzano in giudizi sereni e riposati da parte degli onesti e dei competenti, poiché le discussioni predette nacquero dall'intrusione nella mischia dei disonesti e, soprattutto, degli incompetenti. E' vero che viene qui a mancare un elemento importantissimo, ma non definitivo in sede strettamente musicale, quello del palcoscenico, dove, come è ben noto, Maria Callas è personaggio di estrema originalità e di grande evidenza drammatica. Ma, appunto per questo motivo, l'arte della cantatrice, spogliata d'ogni coefficiente, per così dire, visivo, si rivela in sede di sola musica, di solo canto. Ora il cantare della Callas non va esente, in sede strettamente vocale da talune imperfezioni, com'è ben noto: ma si tratta di imperfezioni di lieve momento se paragonate allo splendore d'una tecnica mirabile e soprattutto al colore della voce, quel colore che ha fatto di lei un personaggio vocale forse unico nella storia del teatro lirico moderno. E che dire poi del gusto di questa artista, della sua musicalità così sicura, del suo fraseggio così personale, del fuoco e della potenza drammatica della sua dizione?

Accanto alla Callas tutti gli altri interpreti appaiono assai impegnati, in particolar modo Renata Scotto nella parte di Glauce. E dunque vanno lodati la Pirazzini (Neris), il Picchi (Giasone), il Modesti (Creonte), la Marimpietri (prima ancella) il Giacomotti (capo delle guardie). Non minore lode merita, certo, Tullio Serafin che ha concertato e diretto l'opera alla testa dell'orchestra scaligera e del coro istruito dal Mola. Serafin è abituato a scavare in profondità quando dirige uno spartito: voci e strumenti sono, per lui, sullo stesso piano, e non è certo di quei direttori che si divertono a valorizzare lo strumentale contro il palcoscenico per darsi fama di raffinato; ma, quanto al suo strumentale, tutti sappiamo che è curato partendo da quella concezione unitaria del teatro musicale — musica e voci a parità di condizione e strettamente interdipendenti — che fa di lui uno dei più esperti e coscienziosi e intelligenti tra i nostri direttori d'orchestra.

E passiamo, ora, alla registrazione. Va detto, innanzi tutto, che, con questa « Medea » s'inaugura l'attività grammofonica d'una delle più famose Case editrici musicali del mondo, la Ricordi, della quale, in queste note, verremo segnalando altri dischi. L'interesse e l'attesa erano, perciò, grandi quando si seppe che Ricordi avrebbe dato l'avvio alla sua produzione di dischi con l'opera cherubiniana. Si può ben dire che interesse e attesa non sono andati delusi: prescindendo dal nome della protagonista, da quello del direttore, da quello della Scala — che sono più che sufficienti a fare onore a questa registrazione — va detto ch'essa è risultata, per taluni versi, eccellente in sede tecnica, in particolar modo nella « ripresa » delle voci che appaiono qui in tutta la loro smagliante evidenza. Incisione, perciò, memorabile sotto ogni punto di vista.

J. Brahms. I^a Sinfonia in do minore op. 68. Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5003

Questo disco, avverte l'Editore, è la riproduzione « d'un nastro realizzato dalla Westminster con la tecnica panortofonica; ciò significa che « il livello acustico di ciascun disco varia in modo che ne risultino le peculiari qualità tecniche ». Finezza da fisici e ingegneri che, per noi, sono turco. Quello che fa materia al nostro discorso è che la « panortofonia », se vogliamo stare al valore greco della complicata parola, cioè « un suono tutto buono », mi sembra qui assai ben realizzata. Ed è dir molto, perchè Brahms è uno di quegli autori che, in disco, sono sempre in pericolo per la complessità e l'ampiezza della loro scrittura strumentale. Come rendere, a volte, in una riproduzione grammofonica, quella sua vasta orchestra, in cui s'addensano e confluiscono tanti disegni, e che organizza l'uno contro l'altro tanti strumenti in fazioni, si direbbe, quasi ciclopiche? Ben venga dunque quella che vedo chiamata nella nota tecnica « la curva RIAA ». Quanto al valore artistico del disco, una volta che la fedeltà tecnica sia garantita, esso è fuori discussione perchè Scherchen è uno di quei direttori che sanno sempre imprimere un carattere di estrema correttezza e musicalità ad una partitura, per non parlare dei giorni in cui Scherchen è « in vena », che sono giorni d'oro. L'orchestra, a sua volta, è al di sopra d'ogni critica, specialmente nella realizzazione di musiche tedesche.

R. Wagner. Brani dalle opere *Walkiria*, *Tristano* e *Crepuscolo degli Dei*. Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Arthur Rodzinsky.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5006

Altro autore ben difficile da rendere propriamente in un disco e qui realizzato, in sede tecnica, con i medesimi accorgimenti sopra citati. Da notarsi il senso di spazio sonoro che colpisce subito l'ascoltatore fin dalle prime battute di questa registrazione (si veda, ad es., in quale curva spaziale, se vogliamo esprimerci così, s'inseriscono i primi colpi di timpano della celeberrima Marcia Funebre del *Crepuscolo*). Ottima registrazione, dunque anche per il modo con cui viene riprodotta la pastosità degli strumenti, pastosità che, evidentemente, — tanto per fare un bel giuoco di parole — dipende dai preziosi « impasti » curati dal Rodzinsky. E sappiamo che Rodzinsky è bravo in queste

cose. La sua è un'orchestra ottima, d'accordo, ma dominata, galvanizzata, trasfigurata dalla sua scattante, imperiosa bacchetta. Mi sembra che questa incisione wagneriana sia tra le buone comparse in questi ultimi tempi e che regga con onore il confronto con quelle, famosissime, che degli stessi brani sinfonici curò Arturo Toscanini e, dopo di lui, curarono, tanto per non far altri nomi, il Furtwaengler e il Karajan.

W. A. Mozart. Sinfonie K. 550 e 551 « Jupiter ». Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Erich Leinsdorf.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5004

Leinsdorf fu sostituito di Bruno Walter e di Toscanini al Festival di Salisburgo, agli inizi della sua carriera. Si è nutrito, dunque, di midolle di leone. E si vede. In questo disco direi che un saggio come quello da lui offertoci con la sua versione della stupenda e disperata *Sinfonia in sol minore* è sufficiente a raccomandarlo. Tanto quella in sol minore, quanto la *Jupiter* sono tra le Sinfonie più eseguite del Maestro salisburghese; eppure si riascoltano sempre volentieri quando a presentarle sia un artista qualificato. Qui c'è gusto sinfonico, bel fraseggio, spirito ritmico e timbrico ma soprattutto onestà d'interprete e scrupolo, si vorrebbe dire, di discepolo, se pensiamo al Mozart di Bruno Walter, che è il più bel Mozart che si possa sentire. La registrazione è assai buona.

GIAN GALEAZZO SEVERI

L'arte organistica nel Rinascimento e nell'età barocca

Cavazzoni. Inno Ave Maris stella; Gabrieli A. Ricercar del 12° tono; Luzzaschi. Toccata del 4° tono; G. Gabrieli. Canzone detta « La Spiritata »; Frescobaldi. Ricercare cromatico dopo il Credo - Toccata per l'Elevazione - Canzon quarti toni (dai « Fiori musicali ») - 5° Toccata (dal 2° libro); Zipoli. Canzone in sol minore.

Organista A. Esposito sull'organo Antegnati di Brescia (1581)

Carisch, 1 disco LP da 25 cm., MCA 28008 (« Antologia sonora della musica italiana », N. 7)

Particolare interesse storico, musicologico e didattico riveste questo microscolto della Carisch, facente parte dell'*Antologia sonora della musica italiana* ordinata e diretta da Riccardo Allorto. Esso riunisce infatti nove composizioni organistiche tutte appartenenti al primo periodo di affermazione della musica strumentale; pezzi di libera e pura fantasia che rivelano, pur nell'apparente ingenuità dell'espressione, una dolcezza di canto, una intensa luce di spiritualità, una profonda emotività tendente spesso all'abbandono mistico e all'estasi contemplativa.

La scelta di queste musiche, obbediente a rigorosi criteri storici ed estetici, è così oculata, il raffronto fra i vari compositori (tutti italiani e di tendenze diverse) è così intelligente, che un solo disco è sufficiente ad illustrare, sinteticamente ma compiutamente, lo sviluppo dell'arte organistica rinascimentale e barocca. Da Gerolamo Cavazzoni ad Andrea e Giovanni Gabrieli, da Luzzaschi a Frescobaldi e Zipoli, è facile seguire il trapasso dal tenue misticismo dell'albeggiante arte organistica — già svincolatasi dal contatto con la musica vocale, e però non del tutto emancipata dagli arti-

fici e dal meccanismo delle « coloriture » — alle affermazioni di uno stile più evoluto, più raffinato e cosciente che, alla diletiosità edonistica degli intrecci e delle articolazioni sonore, alterna momenti di poeticità raccolta e meditativa; ed è facile trarre conclusioni convincenti dall'accostamento tra l'interiorità schietta ma forte dell'Inno *Ave Maris stella* del Cavazzoni e l'estrosa libertà inventiva della Canzone detta « *La Spiritata* » di Giovanni Gabrieli (nella quale veramente « la tecnica si dissolve nell'arte »); tra la poeticità trasognante della *Toccata del 4° tono* di Luzzaschi e gli svolazzi figurativi della *Canzone in sol minore* di Zipoli. Così che, giunti alla personalità immensa del Frescobaldi (« angelo del supremo coro »), all'artista sommo destinato ad infondere nell'opera dei predecessori uno spirito nuovo, al genio che profuse fantasia, fervore, intimità, religiosità ardente e perfezione tecnica nei Ricercari, nelle Toccate e nelle Canzoni, sarà possibile all'ascoltatore distinguere le zone più luminose, gli aspetti più caratteristici e fondamentali del variopinto panorama sonoro predisposto in questa raccolta. Ma l'originalità di questo disco, ol-

Alfredo Casella. *La Giara*, suite sinfonica. Ottorino Respighi. *Pini di Roma*.

Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da Fernando Previtali. Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5278.

Indovinato accoppiamento *La Giara* di Casella e *Pini di Roma* di Respighi, due composizioni tanto diverse nella disposizione quanto simili nel fine per cui erano state ideate: la valorizzazione della musica strumentale italiana, che aveva perduto terreno di fronte a quella vocale, dominante ai primi del secolo XX con il movimento melodrammatico. Oltre a tale scopo artistico Casella e Respighi ebbero

tre che nella scelta delle musiche, è riposta altresì nel fatto che al conseguimento della più fedele riproduzione fonico-timbrica dell'arte organaria cinque-seicentesca concorre in modo essenziale l'esecuzione su uno strumento dell'epoca: l'organo costruito sul finire del Cinquecento da Graziadeo Antegnati per la chiesa di S. Giuseppe in Brescia. Strumento di eccezionale limpidezza ed espressività, di straordinaria morbidezza e dolcezza di toni, di trasparente e cristallina purezza nella fusione dei timbri e nel dispiego delle sonorità terse e lucenti. L'organista Alessandro Esposto ha saputo ricavarne effetti stupendi, rivelando in ogni pezzo eseguito, oltre ad una tecnica sicura e precisa, una felice attitudine alla ricerca di elette espressività.

L'incisione, estremamente limpida e penetrante, appare particolarmente curata nell'assicurare una riproduzione di assoluta fedeltà, ed aggiunge ai suoi pregi quello di avere eliminato, quasi totalmente, le risonanze e le riverberazioni sonore, inevitabili quando l'esecuzione avviene in un tempio.

Le musiche incise sono ottimamente illustrate da un rapido profilo storico-critico di Adelmo Damerini.

SALVATORE PINTACUDA

altre affinità, entrambi tennero posti importanti all'Accademia di Santa Cecilia e, caso singolare, i lavori che sono qui raccolti furono composti nello stesso anno (1924) e furono eseguiti alla distanza di un mese l'uno dall'altro. Di Casella è nota la sua tendenza al neo-classicismo e *La Giara* con la sua limpida linearità ne è un'evidente prova, ma più che una composizione cerebrale essa ha caratteristiche di bozzetto,

con la sua atmosfera rustica ed il folclore delle sue danze. Il torinese Casella è voluto così diventare siciliano e ci è riuscito egregiamente, aiutato dal coloristico lavoro di Pirandello. La *Suite sinfonica* qui trattata raccoglie la prima e l'ultima sezione del balletto, cioè la parte più notevole ai fini strumentali: nel Preludio già si respira l'atmosfera pastorale con gli a solo degli strumenti a fiato e col successivo impiego degli strumenti a corda. Ma l'attenzione del compositore si ferma particolarmente sulla gustosa macchietta di Zi' Dima, segnata da un improvviso grottesco passaggio. Nella prima parte della *Suite* è incluso un originale canto folcloristico in dialetto siciliano, che racconta di una fanciulla catturata dai pirati, mentre nella seconda parte sono raccolte le danze, quella di Nella, quella dei contadini e la conclusiva.

Wolfgang Amadeus Mozart. *Missa brevis in re maggiore K. 194*. Camerata accademica del Mozarteum di Salisburgo diretta da Bernhard Paumgartner. *Messa in do maggiore K. 317 « dell'Incoronazione »*. Orchestra Sinfonica di Vienna diretta da Rudolf Moralt. Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00375 L.

La *Messa in re maggiore* e la *Messa dell'incoronazione* raccolte in un microscolto della Philips fanno parte dell'edizione discografica completa dei lavori di Mozart, curata dal maestro Bernhard Paumgartner. La prima di esse fu scritta da Mozart all'età di 18 anni ed è datata 8 agosto 1774. Essa, come del resto le altre messe composte nel periodo salisburghese, è designata *Missa brevis*, in quanto come tiene a precisare lo stesso compositore in una lettera diretta a Padre Martini, « quando l'Arcivescovo celebra la Messa la durata di essa, anche se trattasi di Messa solenne, non può eccedere i tre quarti d'ora, ivi compresi il Kyrie, il Gloria, il Credo... Questo tipo di composizione richiede uno studio

L'esecuzione, affidata all'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia diretta da Fernando Previtali, è pregevole ed il disco è riuscito tecnicamente anche nella facciata dedicata ai *Pini di Roma*, dove mutano i caratteri riscontrati nelle *Fontane giacché* all'elemento pittorico è sostituito l'elemento psicologico. Sono quattro scene che hanno per sfondo i pini; ogni scena è occasione per rilevare delle caratteristiche proprie della capitale, offrendo a Respighi l'opportunità di trattare, secondo le sue preferenze, fra l'altro, il canto gregoriano, nell'episodio delle Catacombe. La materia dell'antichità è anche argomento per *I pini della via Appia*. La magnificenza dell'antica Roma è affidata all'organo, agli strumenti a percussione e ai piatti che contribuiscono al vigoroso spettacolo di potenza.

ANTONIO FICHERA

a parte... ». Ed infatti Mozart fu costretto ad adottare per la sua musica da chiesa uno stile conciso e terso, per soddisfare i gusti dei contemporanei e le usanze in voga alla corte arcivescovile. Naturalmente ciò non poteva non influire sulla espressione, non impedendo però tale limite la manifestazione di brillanti idee e la rivelazione della personalità artistica del giovanissimo autore che vi attua un fluido e grazioso bel canto, oltre all'impiego di numerosi abbellimenti e di vivaci figurazioni. Pur mancando la Messa di carattere decisamente liturgico, tuttavia per essere apprezzata nel giusto valore deve essere analizzata alla luce del costume musicale prevalente nel secolo XVIII, in base al

quale musica da chiesa ed opera avevano una considerevole affinità nella trattazione e nello svolgimento, senza antitesi tra fede religiosa e gioia di vivere.

In questa Messa di idee stilisticamente unitarie l'accompagnamento strumentale ha un ruolo modesto e la bellezza del lavoro sta nella parte vocale e nell'alternarsi del corale a episodi a solo in un meraviglioso equilibrio.

Nella Messa in do maggiore (*Del'incoronazione*), scritta alla distanza di cinque anni da quest'ultima è possibile riscontrare gli stessi elementi costitutivi, però già le idee sono ancora più personali e la espressione più matura. Anche qui lo spirituale ed il profano sono intimamente associati; non difetta però la convinzione religiosa, esposta con animata magnificenza e sontuoso

slancio mediante un ricco tessuto sinfonico, che sarà usato da Mozart per altri suoi lavori: nell'*Agnus* infatti appare una melodia rievocante il *Dove sono*, l'aria della Contessa nelle *Nozze di Figaro* che saranno composte alcuni anni più tardi.

Il titolo *Messa dell'incoronazione* potrebbe indurre a ritenere che essa fosse stata scritta in occasione dell'incoronazione di qualche personaggio reale, mentre fu chiamata così essendo stata composta da Mozart per celebrare l'incoronazione della miracolosa statua della Vergine nella chiesa di S. Maria a Plain, presso Salisburgo. La Messa è a quattro voci ed è eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Vienna diretta da Rudolf Moralt.

Le due esecuzioni sono notevoli sia dal punto di vista artistico che tecnico.

ANTONIO FICHERA

Elenco dei dischi microsollo pubblicati in Italia nell'ottobre e novembre 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Il Clavicembalo ben temperato - I. 1°.
W. Landowska, clavicembalista.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 1017

1° Concerto in re min. Pian. Richter e Orch. Fil. Boema dir. da V. Talich - 1° Concerto in la min. Viol. Hlavacek e Orch. Fil. Boema dir. da Z. Chalabala.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B39R 6020

Concerto italiano. Pian. Serkin.
Fontana 45 g. 1 disco da 17 cm. 496016 CE

Concerto per flauto diritto, violino e cembalo in la min. BWV 1044. J. Bopp, flauto diritto; R. Feliciani, violino; E. Muller, cembalo e Complesso Strumentale della Schola Cantorum Basiliensis dir. da A. Wenzinger.
Archiv 33 g. 1 disco da 25 cm. AP 13049

BEETHOVEN (van) Ludwig

Concerto n. 5 in mi bem. magg. op. 73 «Imperatore». Pian. Curzon e Orch. Fil. di Vienna dir. da H. Knappertsbusch.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2002 (disco stereofonico)

1° Sinfonia in do magg., op. 21 - 6° Sinfonia in fa magg. op. 68 («Pastorale»). Orch. Fil.-Sinf. di New York e di Filadelfia dir. da B. Walter.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09409 L

2° Sinfonia in re magg., op. 36 - 4° Sinfonia in si bem. magg., op. 66. Orch. Fil.-Sinf. di New York dir. da B. Walter.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09401 L

3° Sinfonia in mi bem. magg. op. 55 («Eroica»). Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09402 L

5° Sinfonia in do min., op. 67 - Egmont. Ouverture. Orch. de la Suisse Romande dir. da E. Ansermet.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2003 (disco stereofonico)

7° Sinfonia in la magg. op. 92 - 8° Sinfonia in fa magg. op. 93. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm. L. 09403 L

9° Sinfonia in re min., op. 125 («Corale») - 5° Sinfonia in do min. op. 67. Orch. Fil. Sinf. di New York dir. da B. Walter.
Philips 33 g. 2 dischi da 30 cm. L. 09404/5

Sonata n. 8 in do min., op. 13 («Patetica») - Sonata n. 20 in sol magg., op. 49 n. 2 - Sonata n. 1 in fa min., op. 2 n. 1 - Sonata n. 19 in sol min., op. 49 n. 1. Pian. W. Glazeking.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm.
QCX 10309

BIZET Georges

L'Arlésienne Suite n. 1 e n. 2 - Patrie, op. 19. Royal Phil. Orchestra dir. da Sir T. Beecham.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
QALP 10214

BOITO Arrigo

Mefistofele: «L'altra notte in fondo al mare...» (con Cilea, Adriana Lecocœur: «Ecco: respiro appena...» - «Io son l'umile ancella...» - «Poveri fiori...»). M. Meneghini Callas, s. e Orch. Phil. di Londra dir. da T. Serafin.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 177

BRAHMS Johannes Sebastian

1° Sinfonia in do min., op. 68. Orch. Phil. di Londra dir. da O. Klemperer.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm.
QCX 10310

Variazioni su un tema di Haydn - Danze ungheresi. The London Symph. Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50154

BRUCH Max

1° Concerto in sol min. (con Mendelssohn. 1° Concerto). Viol. Ricci e London Symph. Orch. dir. da P. Gamba.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2006 (disco stereofonico)

BRUCKNER Anton

5° Sinfonia in si bem. magg. (con Wagner. Parsifal: Preludio e Incantesimo del Venerdì santo). Orch. Sinf. della Radio Bavarese dir. da E. Jochum.

D.G.G. 33 g. 2 dischi da 30 cm. 138004/5 SLMP (dischi stereofonici)

CHOPIN Frederic

Andante spianato e grande Polacca in mi bem. op. 22. Pian. A. Rubinstein.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 2-6109

Polacca n. 7 in la bem. op. 61. Pian. A. Rubinstein.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1-6109

Studi: in mi magg., op. 10 n. 3; in sol bem. magg., op. 10 n. 5; in do min., op. 10 n. 12; in do diesis min., op. 10 n. 4. Pian. W. Maluczynski.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 178

CHAIKOVSKI Peter Il'ich

Ouverture 1812 op. 49 - Capriccio italiano op. 45 - Marcia slava op. 21. The London Symph. Orch. dir. da K. Alwyn.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2001 (disco stereofonico)

6° Sinfonia in si min., op. 74 («Patetica»). Orch. Fil. di Vienna dir. da J. Martinon.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2004 (disco stereofonico)

CILEA Francesco

Adriana Lecocœur: «Ecco: respiro appena...» - «Io son l'umile ancella...» - «Poveri fiori...» (con Boito, Mefistofele: «L'altra notte»). M. Meneghini Callas, s. e Orch. Phil. di Londra dir. da T. Serafin.
Columbia 45 g. 1 disco da 17 cm. SEBQ 177

DUKAS Paul

L'apprendista stregone (con Rossini. La bottega fantastica). The Israel Phil. Orch. dir. da G. Solti.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2007 (disco stereofonico)

L'apprendista stregone. Orch. Lamoureux di Parigi dir. da F. Fricsay.
D.G.G. 45 g. 1 disco da 17 cm. EPL 30281

DVORAK Anton

5° Sinfonia in mi min., op. 95 («Dal Nuovo mondo»). Orch. Fil. di Vienna dir. da R. Kubelik.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2005 (disco stereofonico)

Stabat Mater, op. 58. Orch. Fil. Boema e Coro dir. da V. Talich.
Supraphon 33 g. 2 dischi da 30 cm.
B30R 0092/93

Rapsodie: n. 1 in re magg.; n. 2 in sol min.; n. 3 in la bem. magg. - Scherzo capriccioso. Orch. Fil. Boema dir. da K. Sejna.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0098

HAENDEL Georg Friederich

Messia: « Alleluja-Amem ». Toronto Mendelssohn Choir e Orch. Sinf. di Toronto dir. da E. MacMillan.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1-2088

MENDELSSOHN Felix

1° Concerto in mi min. op. 64 (con Bruch).
1° Concerto in sol min., Viol. Ricci e London Symph. Orch. dir. da P. Gamba.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2096 (disco stereofonico)

MOZART Wolfgang Amadeus

Sinfonia n. 25 in re magg. K. 385 (« Haffner ») - Sinfonia n. 36 in do magg. (« Linz »).
Orch. Sinf. di Vienna dir. da H. Scherchen.
Supraphon 33 g. 1 disco da 30 cm.
B30R 0094

Divertimento n. 2 in re magg., K. 131 - Sinfonia n. 41 in do magg., K. 551 (« Jupiter »).
Royal Phil. Orchestra dir. da Sir T. Beecham.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
QALP 10215

MULE' Giuseppe

Largo (con Veracini, Largo). Orch. di archi, arpa, organo e pianof. dir. da G.M. Guarino.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm.
TPQ 2128

Largo per archi, organo, arpa e piano-forte (con Vitalini. Due momenti musicali per archi - Pastorale e scherzo).
Orch. San Gabriele dir. da A. Vitalini della Radio Vaticana.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-127

PEROSI Lorenzo

Adagio dal 3° Quartetto (con Vitalini-Annoli, Inno e San Gabriele). Orch. Sinf.

San Gabriele dir. da A. Vitalini della Radio Vaticana.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-128

PROKOFIEV Sergei

L'amore delle tre melarance; Suite - Scythian suite. The London Symph. Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50157

5° Sinfonia in si bem. magg., op. 100. Orch. Phil. di Londra dir. da T. Schippers.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm.
QCX 10311

PUCCHINI Giacomo

Suor Angelica (opera completa in un atto). Los Angeles, s.; Barbieri, ms.; Doro, ms.; Vozza, ms.; Marcangeli, s.; Marimpietri, s.; Chissari, s.; Bertona, s.; Huder, ms. e Orch. e Coro del Teatro dell'Opera di Roma dir. da T. Serafin.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
QALP 10213

RACMANINOV Sergei

4° Concerto in sol min., op. 40 (con Ravel. Concerto in sol magg.). Pian. Benedetti Michelangeli e Orch. Phil. dir. da E. Gracis.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
ASD 255 (disco stereofonico)

RAVEL Maurice

Concerto in sol magg. (con Racmaninov).
4° Concerto in sol min., op. 40). Pian. Benedetti Michelangeli e Orch. Phil. dir. da E. Gracis.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
ASD 255 (disco stereofonico)

ROSSINI Gioacchino

La bottega fantastica (con Dukas. L'apprendista stregone). The Israel Phil. Orch. dir. da G. Solti.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2097 (disco stereofonico)

La Gazza ladra: Sinfonia. Proff. d'Orch. del Teatro alla Scala dir. da G. Marinuzzi.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm.
TRQ 3003 (Ric. tecnica 1958)

SCHUBERT Franz

7° Sinfonia in do magg. Orch. Sinf. della

Radio Bavarese dir. da E. Jochum.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. 130001 SLMP (disco stereofonico)

Sonata in si bem. opera postuma (D. 960) Allegretto in do min. (D. 915). Pian. A. Schnabel.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm.
COLH. 33 (Ric. tecnica 1958)

SCHUMANN Robert

Concerto in la min. op. 54. Pian. Rubinstein e Orch. Sinf. della RCA Victor dir. da W. Steinberg.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 1050

2° Sinfonia in do magg., op. 61 - Ouverture, Scherzo e Finale in mi magg., op. 52. Israel Phil. Orch. dir. da P. Kletzki.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm.
QCX 10312

STRAUSS Riccardo

Così parlò Zarathustra. Poema sinf. op. 30. Viol. Schwalbè e Orch. Fil. di Berlino dir. da K. Boehm.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. 130001 SLPEM (disco stereofonico)

Don Giovanni, Poema sinfonico op. 20 - I Tiri burleschi di Till Eulenspiegel, Poema sinfonico op. 28. Cappella di Stato Sassone di Dresda dir. da K. Böhm.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 25 cm. LPE 17105

STRAVINSKI Igor

L'uccello di fuoco, suite dal balletto - Le Rossignol, Poema sinfonico. Orch. Sinf. della Radio di Berlino dir. da L. Maazel.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. 130006 SLPM (disco stereofonico)

VERACINI Francesco Maria

Largo - trascr. G. M. Guarino (con Mulè. Largo). Orch. di archi, arpa, organo e pianof. dir. da G.M. Guarino.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm.
TPQ 2128

VERDI Giuseppe

Aida: « Se quel guerrier io fossi » - « Celeste Aida ». Corelli, t. - « Qui Radames verrà » - « O cieli azzurri ». Curtis Verna, s. e Orch. Sinf. della Radiotele. Ital. dir. da A. Questa.
Cetra 45 g. 1 disco da 17 cm. EPO 0348

Sinfonie (La Forza del destino - Nabucco - I Vespri Siciliani - La Traviata: atto 1° e 3°). The London Symph. Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm.
MG 50156

VIVALDI Antonio

Quattro Concerti per fagotto. Fagotto V. Bianchi con il complesso Gli Accademici di Milano dir. da P. Santi.
Stereovox 33 g. 1 disco da 30 cm. ST-10.740 (disco stereofonico)

VITALINI Alberico

Due momenti musicali per archi - Pastorale (con Mulè. Largo). Orch. San Gabriele dir. da A. Vitalini della Radio Vaticana.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-127

VITALINI-ANNONI

Inno San Gabriele. Sinimberghi, t. e Orch. Sinf. San Gabriele dir. da A. Vitalini della Radio Vaticana (con Perosi. Adagio dal 3° Quartetto).
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-128

WAGNER Riccardo

Parsifal: Preludio e Incantesimo del Venerdì santo (con Bruckner. 5° Sinfonia in si bem. magg.). Orch. Sinf. della Radio Bavarese dir. da E. Jochum.
D.G.G. 33 g. 2 dischi da 30 cm. 130004/5 SLMP (disco stereofonico)

Viaggio di Sigfrido - Idillio di Sigfrido - Parsifal: Preludio - Tristano e Isotta: Preludio atto 3°. The Detroit Symph. Orch. dir. da P. Paray.
Mercury 33 g. 1 disco da 25 cm. MG 50107

AUTORI Diversi

Mannheim e Vienna
Lo stile galante e il « Biedermeier » - Georg Christoph Wagenseil. Concerto per violoncello, archi e basso continuo in la magg. - J. Haydn. Concerto per violoncello e orchestra in re magg. op. 101 (Edizione originale 1783). Violonc. Mainardi e Orch. da Camera di Monaco dir. da E. Mainardi.
Archiv 33 g. 1 disco da 30 cm. APM 14090
Ravel. Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré; Pièce en forme de Habanera - Milhaud. Ipanema - De Falla. Danza

spagnola della Vita breve - Szymanowski. Notturmo e Tarentella op. 28 n. 1 e 2 - Honneger. Sonata per viola e pianoforte - Krenek. Sonata per viola e pianoforte. Viol. Martzy, viola Mann, pianisti Newlin e Y. Menuhin. D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm. LPEM 10126

Perosi. «Credidi» salmo a 2 voci e organo - «Lauda Jerusalem» salmo a 2 voci e organo - «O cor Jesu» mottetto a 2 voci e organo - «Tantum ergo» inno a 4 voci sole - «O salutaris Hostia» inno a 4 voci sole - «Beati qui lugent» mottetto a 2 voci e organo - Donini. «Feix namque es» mottetto a 2 voci e organo - Pozzoli. «Venite ad me omnes» - Ramella. «Recordare, virgo Mater» mottetto a 2 voci e organo - Mapelli. «Sacerdotes domini» mottetto a 2 voci e organo - Ticinelli Fattori, s.; Sina Daris, c.; organista Spinelli e Cantori della Polifonica Ambrosiana dir. da Mons. G. Biella. Disco Pab Musica Sacra 33 g. 1 disco 25 cm. 003

CANTO GREGORIANO

A) Gli Uffici
Antiphonae finales B.M.V. 1) Antiphona: Alma Redemptoris Mater - Oratio: Gratiam tuam. 2) Antiphona: Ave Regina caelorum - Oratio: Concede, misericors Deus. 3) Antiphona: Regina Caeli laetare - Oratio: Deus, qui per resurrectionem. 4) Antiphona: Salve Regina - Oratio: Omnipotens sempiterna Deus. Coro dei Monaci Benedettini dell'Abbazia St. Martin, Beuron dir. da Pater Dr. M. Pfaff. Archiv 45 g. 1 disco da 17 cm. EPA 37168

SOCIETA' CORELLI

Geminiani. Andante - B. Marcello. Adagio - Porpora. Aria - Boccherini. Celebre Minuetto - Arcadelt. Ave Maria - Donizetti Andante e presto - Veracini. Lar-

go Stradella. Aria da chiesa - Durante. Preghiera - Cambini. Minuetto - Glazunov. Interludium in modo antico. Soc. Corelli (cello solista S. Zuccarini). RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 20004

RECITAL di Maria Curtis Verna

Verdi. Aida: «Ritorna vincitor...» - «O cieli azzurri...» - Un ballo in maschera: «Morro ma prima in grazia...» - «Ecco l'orrido campo...». Orch. Sinf. della Radiotel. Italiana dir. da A. Questa e M. Rudolf. Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV 45022

RECITAL di Tito Gobbi

Cilea. L'Arlesiana: «Come due tizzi ecceli...» - Leoncavallo. Zazà: «Buona Zazà del mio buon tempo...» - «Zazà, piccola zingara...» - Verdi. Don Carlos: «Per me giunto... - Io morro...» - rch. dir. da U. Berrettoni. Mozart. Le nozze di Figaro: «Non più andrai... - Aprite un po' quegli occhi...». Orch. Phil. dir. da J. Robertson. Puccini. La fanciulla del West: «Minnie dalla mia casa...». Orch. dir. da U. Berrettoni. Verdi. Un ballo in maschera: «Er tu che macchiavi... - O dolcezze perdute...» London Symph. Orch. dir. da W. Braithwaite. Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. OBLP 5036 (Itic. tecnica 1958)

RECITAL di Gianna Pederzini

Mozart. Le nozze di Figaro: «Voi lo sapete che cosa è amore». Alfano. Resurrezione: «Dio pietoso». Cilea. Arlesiana: «Esser madre è un inferno». Bizet. Carmen: «Andiam la mia sorte sappiam» - «Presso il bastion di Siviglia». Mascagni. Cavalleria rusticana: «Voi lo sapete o mamma» Orch. Sinf. della Radiotel. Ital. dir. da U. Tansini. Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV 45023

Asterischi

Le palpitanti volate dei puri del pedale

Leggendo questo titolo credevo trattarsi di giovani pianisti avversi a quella pedalizzazione sovrabbondante che piaceva mezzo secolo fa e che oggi non è più tollerata. Pensavo più precisamente a quei pianisti di scuola milanese che invitati dalla Casa Ricordi svolgeranno prossimamente nella omonima Sala un Panorama della letteratura pianistica da Haydn ai contemporanei d'ogni Paese. Pensavo ossia a Mario Buri, Bruno Canino, Adriana Casartelli, Antonietta Cassisa, Annalisa Fabbri, Gian Luigi Franz, Giuliana Marchi, Ottavio Minola, Augusto Parodi, Carlo Pestalozza, Giorgio Radicula, Gabriella Rossi, Franco Verganti. Invece nulla di tutto questo. Proseguendo nella lettura dell'editto sportivo inforato di termini musicali come battuta, ritmo accelerato, finale, terzetto, fuga, partita, coda etc. mi accorsi che si trattava di palpitanti battute di puri del pedale... della bicicletta.

A proposito di concorsi per artisti che non abbiano superato il quarantesimo anno di età ricorderemo che più di un pensatore (Giovanni Papini per esempio) ha lasciato scritto che l'età dei capolavori va dai quaranta ai cinquanta; quando, eccezionalmente, non anche dai settanta, ottanta, novanta: Verdi, Tiziano...).

Si racconta come avvenisse che la sentinella notturna Albrechtsberger, aspirante alla carriera direttoriale, riuscisse a legger nel buio della notte senza veruna lampadina (del resto severamente proibita) le più complicate partiture del *Magister Barbarus*. Lo straordinario fatto dipendeva dal grande uso che faceva l'Albrechtsberger di carote le quali contenevano la vitamina A (antixerofthalmica) favorisce, come non tutti sanno, la «visione notturna». Diremo un'altra volta come Manzoni e Verdi, l'uno leggendo lo scartafaccio dell'anonimo, l'altro la tavola pitagorica, avrebbero evitato due sbagli qualora arricchendosi di vitamina antixerofthalmica fossero riusciti a superare il fioco raggio d'incerto lume o lucerna o bugia quali allora usavansi tanto a Milano che alle Roncole. Diremo intanto che a Manzoni sfuggì come la famiglia del sarto (quello dei *Promessi*) se nel Cap. XXIV era composta di due femmette e di un ragazzo, non poteva poi nel Cap. XXIX essere composta di due ragazzi e una femmetta.

A Verdi invece, sempre a causa della carenza della suddetta vitamina A, non risultò dalla tavola pitagorica che sette per otto fanno cinquantasei, finché sul margine degli interessantissimi schizzi per il *Rigoletto* mise in colonna sette volte l'otto, fece la somma e per soprammercato la sbagliò. Chi non ci crede vada a Sant'Agata a controllare.

Leggenda inaspettata:

« Se Chopin è più d'ogni altro autore eseguito a ritmo deformato è soprattutto perchè egli stesso non sempre seppe assegnare ai suoi temi la giusta battuta » (?).

Alla Festa di arte contemporanea del Gorno-Badakscian, tant'ero saturo di novità che, ai concerti Kalipson, sempre paurosamente deserti, ho preferito il cine dei documentari: *La vita segreta del pellicano*; *Lo sterminatore* (commentato dalla *Danza macabra* di Saint-Saëns). Dopo il pellicano e la danza macabra sterminatrice è seguita *La certezza del caso*. Interessantissimo: « Se si gettano in un sacco tutte le lettere tipografiche occorrenti per stampare la *Divina commedia* e poi a una a una si estraggono accostandole, per quanto difficile a realizzarsi, il caso che si arrivi a ricomporre esattamente la *Commedia* è assolutamente certo ».

Le prove tipografiche erano commentate da *Sonate* di Scarlatti e da *Toccate moderne* portate a velocità pazzesca. Divertentissimo. Ritornato in patria ritrovo un giornale di lassù che dice la medesima cosa di un gazzetta di quaggiù « Le feste d'arte moderna avevano ragion d'essere quando la modernità era una sfida, un pericolo, un sesto grado alpinistico. Ma ora che la modernità è una porta spalancata a tutti, tali feste non interessano più che agli autori e alle loro famigliole ».

La nuova canzonettistica conosce certi staccatissimo che sono addirittura punture di spillo di vespa. Si tratta di una importazione franco-americana. Non più il legato limaccioso, abbindolante, oleoso, a matassa di zucchero filato come nel *floréal* (*Son fili d'oro*; *Guarda il mare quant'è bello*; etc.) ma punturine di vespe, tafanelli, mosche cavalline. Nel « blu dipinto di blu » bravissimo è stato alla televisione Rossi Lemeni che con acuto senso caricaturale ha spruzzato dalle labbra i due blu con la rapidità di chi risputi un pezzettino di turacciolo nel bere una coppa di rosatello « Nel blu ' dipinto di blu ».

PIETRO MONTANI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Ottobre 1958

			Lire
PIANOFORTE			
E.R. 2618	DAQUIN	<i>Le Coucou, Rondò</i> (Cesl-Marciano)	150
CANTO E PIANOFORTE			
124600	LANARO	Canzoni popolari del Vicentino. Raccolte, trascritte ed armonizzate per oto. e pf. (con coro ad lib.)	1500
129554	SCARLATTI A.	4 <i>Cantate</i> (inedite) a cura di G. Tintori	1200
QUINTETTO			
113072	CORELLI	<i>Sarabanda, giga e badinerie, per quintetto d'archi</i> . Partitura in 8°	600
113073	—	<i>Id.</i> - Parti staccate (complete)	600
OBOE			
E.R. 2046	PRESTINI	12 <i>Studi di carattere moderno e sul cromatismo armonico</i>	800
2 CHITARRE			
129750	FARRAUTO	<i>Morenita do Brazil</i> . Samba brasileira	200
129751	—	<i>Sentimento</i> . Tango	150
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	MALIPIERO	<i>Il Capitán Sparento</i> (in brochure)	1200

G. RICORDI & CO., NEW YORK

presents a cross-section of the recent compositions of

GAIL KUBIK

Works for Symphony Orchestra

- OVERTURE from «A Mirror for the Sky» (min. sc.) in preparation
- SYMPHONY CONCERTANTE, with Viola & Trumpet Soli (min. sc.) . . \$ 4.00
- SYMPHONY NO. 2 in F (min. sc.) . . in preparation
- SYMPHONY NO. 3 in Eb. (min. sc.) . in preparation

Works for Chorus and Orchestra

- FIRST CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$ 1.50
- SECOND CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) \$ 1.50
- AUDUBON'S CREED from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$.30
- MY LORD'S FOREFENDED PLACE from «Second Choral Suite» (piano-vocal score) \$.30

(Orchestral materials for the above available on rental)

Works for Chorus

- AMERICAN FOLK-SONG SKETCHES
- Adam In De Garden Pinnin' Leaves (SATB, a cappella) in preparation
- I Ride An Old Paint (SATB, a cappella) in preparation
- John Henry (TTBB with piano) . . . \$.30
- Lolly Too-Dum (SATB with piano) . . \$.30
- When I was But A Maiden (SATB, a cappella) in preparation
- MONOTONY SONG (TTBB with piano) \$.40

G. RICORDI & CO.
Paseo de la Reforma, 481
Mexico, D. F.

G. RICORDI & CO.
16 West 61st St.
New York 23, N. Y.

G. RICORDI & CO., LTD.
389 Victoria St.
Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in COLUMBIA

presenta su dischi microsoleo

le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Mollo
direttore VOTTO
2 dischi 33QCX 10272/3

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN
3 dischi 33QCX 10291/93

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33QCX 10211/12

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO
3 dischi 33QCX 10263/65



il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r
Milano Via Berchet 2
Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli Galleria Umberto I 88
Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)
Roma Via Cesare Battisti 120

PHILIPS



DISCHI STEREOFONICI

- 835 000 AY BRAHMS - Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da
EDUARD VAN BEINUM
- 835 001 AY DEBUSSY - La mer - Trois nocturnes (con il Coro femmi-
nile del "Collegium Musicum Amstelodamense")
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da
EDUARD VAN BEINUM
- 835 002 AY VIVALDI - Concerto in do magg. per violino e archi "Il
sospetto"
Concerto in re magg. per violino e archi "L'inquietudine"
Concerto in mi magg. per violino e archi "L'amoroso"
Concerto in mi magg. per violino e archi "Il riposo"
I MUSICI
MONUMENTA ITALICAE MUSICAE
- 835 003 AY SIBELIUS - Finlandia, poema sinfonico - Valse triste
DEBUSSY - Berceuse héroïque - Marche écossaise
GRIEG - Melodie elegiache op. 34: Ferite al cuore - Pri-
mavera
CIAIKOVSKI - Lo Schiaccianoci op. 71 a: Valzer dei fiori
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da
EDUARD VAN BEINUM
- 835 500 AY CIAIKOVSKI - Sinfonia n. 6 in si min. op. 74 "Patetica"
Orchestra Filarmonica di New York diretta da
DIMITRI MITROPOULOS
- 835 502 AY PROKOFIEFF - Sinfonia n. 5 in si maggiore op. 100
Orchestra di Filadelfia diretta da
EUGENE ORMANDY

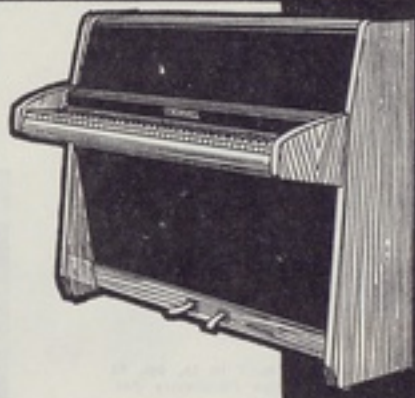
i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

VOXDistributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

- BARTOK** **Concerto per orchestra**
Cantata profana
tenore: **Murray Dickie** - baritono: **Edmond Hurshell**
Orchestra sinfonica di Bamberg; orchestra sinfonica di Vienna;
Coro da camera di Vienna
direttore: **Heinrich Hollreiser**
direttore del coro: **Hans Gillesberger** **PL 10480**
- BOCCHERINI** **Concerto in si bemolle magg.**
HAYDN **Concerto per cello in re magg.**
VIVALDI **Concerto per cello in mi minore**
cello: **Gaspar Cassadó**
Orchestra sinfonica di Bamberg
direttore: **Yonel Perlea** **PL 10790**
- LISZT** **Totentanz**
Malediction
Mephisto Waltz n. 1
Die traurige gondel
Czardas macabre
piano: **Alfred Brendel**
orchestra sinfonica di Vienna
direttore: **Michael Gielen** **PL 11030**
- VIVALDI** **4 Concerti per fagotto**
fagotto: **Virginio Bianchi**
con il complesso «Gli Accademici di Milano»
direttore: **Piero Santi** **PL 10740**
- MOZART** **Piano concerto n. 19 in fa magg. K 459**
Piano concerto n. 20 in re minore K 466
piano: **Ingrid Haebler**
orchestra sinfonica di Vienna
direttore: **Karl Mollers** **PL 11010**
- CHOPIN** **Etudes, opus 10 & opus 25**
piano: **Gulomar Novaes** **PL 10930**
- CHOPIN** **Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra, op. 21**
SCHUMANN **Concerto per pianoforte e orchestra, op. 54**
al piano: **Maria Tipo**, Orchestra Sinfonica di Bamberg
direttore: **Jonel Perlea** **PL 10320**
- SCHOENBERG** **Notte trasfigurata (Verklaerte Nacht), op. 4**
Sinfonia da camera (Kammersymphonie), op. 9
Orchestra del Suedwestfunk di Baden-Baden
direttore: **Jascha Horenstein** **30 PL 10460**

SCHIMMEL**BRAUNSCHWEIG**

Germania Occidentale

**PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI**SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA**J. S. BACH** *Piccolo Magnificat*

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paccagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Seedrjn di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI *TRECATE «Missa Domine Angelorum»*

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura **L. 1200**
Parti del coro ognuna **L. 150***Di prossima pubblicazione:***Adriano BANCHIERI:** *La pazzia senile***Alberto FAVARA:** *Scritti sulla musica popolare Siciliana*

dischi **RICORDI**



NOVEMBRE 1958



MRC 5007
BEETHOVEN - Sinfonia n. 7 in la, op. 92
Hermann Scherchen dirige l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna.



MRC 5011
LISZT - Rapsodie Ungheresi (dal n. 1 al n. 8)
Pianista Edith Farnadi.



MRC 5010
FRANCK - Sinfonia in re minore
Le Chasseur maudit
Artur Rodzinski dirige l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna.



MRC 5016
CIAIKOVSKI - Sinfonia n. 6 in si minore,
op. 74 - Patetica -
Artur Rodzinski dirige l'Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra.



MRC 5009
DVORAK - Sinfonia n. 5 in mi minore,
op. 95 - Dal Nuovo Mondo -
Artur Rodzinski dirige l'Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra.

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA *ffrr* 

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GIULIETTA SIMIONATO
FRIEDRICH GULDA
GIANANDREA GAVAZZENI
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848-874.048

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno I n. 10-dicembre 1958

G. RICORDI & C. s.p.a. / Milano

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio produzione dischi: piazza S. Erasmo, 3
Ufficio vendite: viale Campania, 42

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
corso Vittorio Emanuele, 34
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 83
PALERMO via Cavour, 52
ROMA via Cesare Battisti, 120

SOCIETÀ COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299
COLUMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 262
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guaysquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bigd. n. 510-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonía Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno I - n. 10 - dicembre 1958

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2669 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.267

Sommario:

- 598 Compositori inglesi d'oggi di Arthur Jacobs
602 Il caso Hindemith di Wilhelm Furtwaengler
607 Spunti e appunti:
Lettera e spirito (A. Toni)
610 La vita musicale in Italia: Milano, Napoli, Bergamo, Bologna,
Como, Torino, Musica applicata
625 La vita musicale all'estero: Inghilterra, Germania occ., Donaue-
schingen, Svizzera, Jugoslavia
633 Arabesques di Giulio Confalonieri
638 Notizie in breve
644 Edizioni musicali:
Presentazioni di Composizioni pianistiche di autori italiani
contemporanei e di recenti composizioni di Donatoni, Nono
e Silesu
646 Libri di interesse musicale:
Lecture: Toscanini visto da un critico di A. Della Corte;
La Musique expressive di I. Supicic e Musique et sexualité
di V. Haward e I. Auras
Presentazioni. Libri di Gavazzeni, Lualdi, Gamberini e del
Symposium su Bruckner
653 Dischi:
Elenco dei dischi microscolpo pubblicati in Italia nel no-
vembre e dicembre 1958
657 Asterischi di Pietro Montani
659 Concorsi

Compositori inglesi d'oggi

Gli inglesi amano raccontare, facendosi burla di se stessi, che *The Times* uscì un giorno con questo titolo: «Nebbia sulla Manica - Il continente è isolato». Ed è una verità, nella musica come in tutte le altre cose, che l'Inghilterra sia alquanto accentrata in se stessa.

Nelle composizioni scritte fino al 1945, i musicisti inglesi sono stati influenzati più da Elgar (1857-1934) che da Strauss, più da Delius (1862-1934) che da Debussy. Elgar e Delius, che rappresentano rispettivamente lo stile sinfonico tardo-romantico e una forma di impressionismo descrittivo, possono veramente essere considerati due dei tre fondatori della moderna musica inglese. Il terzo, morto pochi mesi or sono, è Vaughan Williams (n. 1872), che diede il primo contributo storico personale legando la sua produzione musicale alla scoperta del folclore popolare inglese e unendosi a una corrente che raggiunse il massimo vigore intorno al 1900. Anche più tardi la sua musica ha sempre rivelato molte tracce delle primitive simpatie per il canto popolare, e per lui come per tutta una schiera di compositori minori le melodie modali e i ritmi del canto popolare hanno rappresentato un'emancipazione dalla stantia tradizione del XIX secolo, più o meno allo stesso modo che la riscoperta del canto gregoriano ha costituito in Italia una specie di liberazione per un musicista come Pizzetti.

Ma mentre Pizzetti e i compositori italiani della generazione successiva operano tuttora in un clima dominato dall'opera e dalle stagioni teatrali, i compositori inglesi lavorano in un mondo in cui l'opera rappresenta solo gli interessi di piccole minoranze. Fuori di Londra l'Inghilterra non ha teatri d'opera stabili, e gli altri centri sono felici di poter ospitare sì e no per due settimane all'anno una compagnia d'opera in tournée. La musica sinfonica è invece molto più popolare: la sola Londra conta cinque orchestre sinfoniche stabili, e altre cinque ce ne sono nel resto della nazione, ivi compresa la Scozia. Il compositore desideroso di raggiungere il pubblico più largo degli amatori di musica pensa prima di tutto all'orchestra sinfonica, e in secondo luogo all'oratorio e ai suoi equivalenti profani, i quali però non hanno più la posizione di predominio che avevano nella vita musicale inglese fino a cinquant'anni fa. Segue poi a gran distanza la musica da camera, solistica e vocale. Conviene aggiungere infine che il mezzo più lucrativo se non il più ricco di possibilità è quello della musica da film, con cui praticamente tutti i compositori hanno di quando in quando a che fare. Anche la musica per balletto ha occupato recentemente molti musicisti inglesi.

Vaughan Williams ha avuto di conseguenza un successo assai maggiore con le sue nove Sinfonie che con le sue quattro Opere. Egli è «anti-moderno» nel senso che la sua musica resta tonale o solo occasionalmente bitonale, ed è formalmente costruita con temi chiaramente riconoscibili; tuttavia il carattere di questa musica, con i suoi violenti cozzi di accordi e le melodie volutamente sgraziate, è nettamente moderno. Una delle prime opere di Williams, la *Fantasia su un tema di Tallis* (1910) per quartetto d'archi e doppia orchestra d'archi, la sua composizione più nota fuori d'Inghilterra, non prelude certo alle asperità della musica scritta più tardi da questo compositore.

Le fortune di Arnold Bax (1883-1953) hanno avuto un forte tracollo dopo la sua morte, e l'unico compositore della vecchia generazione che ancora detiene un solido posto nei programmi odierni è John Ireland (n. 1879), la cui musica va dal romanticismo del *Concerto* per pianoforte e orchestra al linguaggio acre e pungente dell'ouverture *Satyricon* (dall'omonimo romanzo di Petronio).

Tutti i compositori che abbiamo qui ricordato si sono formati prima che in Europa scoppiasse la rivoluzione musicale del XX secolo, rappresentata da musicisti come Stravinski, Schönberg e Bartók. Tutti gli altri invece ne presero conoscenza, anche se vi reagirono. Questi «reazionari» (usiamo il termine senza spregio) sono per esempio Arthur Bliss (n. 1891) e William Walton (n. 1902), che oggi potrebbero essere definiti neo-romantici. Bisogna peraltro tener presente che sia nel *Concerto* per violino e orchestra (scritto per Heifetz nel 1939) sia nella *Sonata* per violino e pianoforte (scritta per Menuhin e Kentner nel 1949), Walton ha introdotto una serie di dodici note, anche se non l'ha usata secondo i canoni della prassi dodecafonica.

Mentre Vaughan Williams è il compositore più notevole della vecchia generazione, Walton appartiene alla generazione maturata intorno al 1920. *Facade*, originariamente una composizione satirica da camera in cui venivano declamati metricamente sopra un accompagnamento strumentale versi di Edith Sitwell, diede origine a un balletto di grande successo e a due Suites per orchestra. Il *Concerto* per viola e orchestra, eseguito per la prima volta da Hindemith, e la I° *Sinfonia* di Walton restano pietre miliari della musica inglese, e lo stesso dicasi per il *Belshazzar's Feast*, che è la più importante opera corale inglese dopo quelle di Elgar. Tutte queste sono composizioni scritte prima della seconda guerra mondiale; l'ultima musica di Walton, compresa l'opera *Troilo e Cressida*, denota minore originalità creativa.

Ricorderemo qui brevemente ancora cinque musicisti della generazione di Walton. Alan Bush (n. 1900) è l'unico compositore inglese iscritto al partito comunista, e il credo marxista spiega i «programmi» di alcune sue composizioni, e spiega pure perché due sue opere su temi storici inglesi, *Wat Tyler* e *Men of Blackmoor* siano state rappresentate nella Germania orientale ma non in Inghilterra. Il Quartetto intitolato *Dialettico* (1929) è un lavoro notevole. Le com-

posizioni orchestrali di Edmund Rubbra (n. 1901) sono debitrice allo stile contrappuntistico del XVI secolo, e sono state accolte con considerazione al loro primo apparire; ma tra le sue sette Sinfonie, nessuna di esse si è stabilita definitivamente nei programmi sinfonici. Arthur Benjamin, nato in Australia nel 1893, scrive musica di più facile comunicativa popolare; dopo l'ammirevole opera in un atto *Prima donna* e la pregevole versione operistica del *Racconto delle due città* di C. Dickens, egli ha buoni titoli per essere considerato il Menotti inglese. Alan Rawsthorne (n. 1905) è influenzato da Hindemith nell'intento contrappuntistico ma non nello stile elusivo e talvolta stravagante; tra le sue cose migliori si contano due *Concerti* per pianoforte e orchestra (1939 e 1951). Lennox Berkeley (n. 1903) è stato allievo di Nadia Boulanger, e la sua produzione va dall'opera comica a uno *Stabat mater* per sei voci soliste e orchestra da camera, senza peraltro che egli sia riuscito a imporsi stabilmente al pubblico.

Citare i nomi di Michael Tippett (n. 1905) e Benjamin Britten (n. 1913) significa citare due nomi già più familiari ai musicisti non inglesi. Anche se per data di nascita Tippett potrebbe appartenere al gruppo di cui si è parlato sopra, la sua comparsa sulla ribalta musicale è stata piuttosto tardiva. Nel 1939 fu eseguito il *Concerto* per doppia orchestra d'archi, nel 1941 l'oratorio profano *A Child of our Time*, che aveva come tema la persecuzione razziale dei nazisti, e nel 1942 il 2° *Quartetto* per archi. Furono soprattutto queste opere a stabilire il suo stile personale, molto legato ai madrigalisti inglesi del '500 ma sempre vitale e mai indulgente ad arcaismi. Purtroppo molte sue opere recenti non sono riuscite a raggiungere una sufficiente chiarezza di comunicativa, ma le *Danze rituali* tratte dall'opera *Nozze di mezz'estate* costituiscono una luminosa eccezione.

Difficilmente un compositore inglese potrebbe adempiere la sua missione nel campo dell'opera meglio di Britten, che ha creato una propria compagnia destinata ad essere suo « strumento », come l'orchestra di corte del principe di Esterhazy era lo « strumento » di Haydn. Benchè il primo successo operistico di Britten, il *Peter Grimes*, fosse stato rappresentato al Sadler's Wells di Londra e poi al Covent Garden, egli compose in seguito una serie di piccole opere per il proprio English Opera Group. Tra queste ebbero maggior successo *Il Ratto di Lucrezia*, e un'opera per giovani, *Let's make an Opera!* Non è difficile riscontrare nello stile di Britten tracce di Stravinski, Mahler e persino della dodecafonia: *The Turn of the Screw* è basato su una serie dodecafonica, benchè il linguaggio armonico sia tonale; però Britten ha saputo fondere con successo tutti questi elementi disparati. Accanto all'opera egli ha trattato quasi tutte le altre forme musicali, e tra le sue cose migliori citiamo le *Variazioni e fuga su tema di Purcell*, scritte originariamente per un film in cui venivano descritti ai giovani gli strumenti dell'orchestra.

A questo punto del nostro panorama siamo giunti agli anni del dopoguerra. Da questa data è penetrata nella musica inglese una nota

cosmopolita, mentre si rileva nello stesso tempo una maggiore coscienza degli sviluppi della musica sul continente. Questo fenomeno è in parte dovuto a un buon numero di musicisti europei che vennero in Inghilterra come rifugiati politici stabilendosi, e forse soprattutto a Mátyás Seiber (n. 1905), che oltre ad aver scritto molte composizioni in proprio è stato maestro di numerosi giovani. Nella maggior parte delle sue opere Humphrey Searle (n. 1915) pratica una severa tecnica seriale; egli non è peraltro allievo di Seiber ma di Webern. La sua *Musica notturna* per orchestra e il *Poema per 22 archi soli* sono esempi significativi. Conviene aggiungere che attualmente Searle ha abbandonato la dodecafonia severa in favore di uno stile liberamente atonale.

Tra i compositori venuti in luce nell'ultimo decennio, ci soffermeremo su due in particolare. Peter Racine Fricker (n. 1920), allievo di Seiber, scrive in uno stile atonale, contrappuntistico e assai dissonante, influenzato sia dai dodecafonicisti sia da Bartók. La sua musica, e specialmente due sue Sinfonie, è molto stimata da un gruppo ristretto di amatori di musica d'avanguardia, ma non ha raggiunto il grande pubblico. Di contro Malcolm Arnold (n. 1921) gode di un grande favore con la sua musica orchestrale, che è spesso assai espressiva ed esuberante: possiamo citare la 2° *Sinfonia* e l'ouverture *Tam O'Shanter*, dalla famosa poesia di Burns. Quando non è impegnato nella parte dell'umorista facilone, Arnold sa spiegare una fine fantasia lirica nelle melodie, la cui freschezza è sottolineata da armonie aperte e prive di complicazioni.

John Addison, Iain Hamilton, Anthony Hopkins, Anthony Milner, Alan Hoddinott, Joseph Horowitz, Malcolm Williamson sono alcuni tra gli altri compositori inglesi sotto la quarantina, ancora intenti ad affilare le loro armi e sui quali è necessario per ora sospendere il giudizio. Il più giovane di tutti è Carlo Martelli (n. 1935), compositore e violinista: il suo 2° *Quartetto* per archi e la 2° *Sinfonia*, anche se visibilmente immaturi, mostrano indizi di un talento ricco e promettente.

ARTHUR JACOBS

Il caso Hindemith

Il 1934 fu, in Germania, l'anno in cui il regime nazista ebbe le sue maggiori battaglie di affermazione: l'anno, per così dire, di assestamento sulle posizioni e nelle « direttive », ormai divenute chiare pressoché a tutti. A Berlino, nei mesi che precedettero il famoso 30 giugno (data della strage delle Sturmabteilungen capitanate da Röhm), le manifestazioni della vita culturale non erano state ancora pienamente imbrigliate dai nazisti, ma si avvertivano già segni di aria irrespirabile. Il settore musicale pareva, fino a quel momento, il più immune da ingerenze naziste. Wilhelm Furtwängler aveva preso a Berlino, dal 1922, il posto di Arthur Nikisch a capo dell'Orchestra Filarmonica, e nel 1933 era stato nominato dal nascente regime nazista consigliere di Stato; nella Germania d'allora egli rappresentava uno dei pilastri, ed era addirittura il fulcro della intensa vita musicale berlinese, ove confluiva l'élite artistica (solisti, orchestre, direttori) d'Europa e d'America. L'eminentissima posizione di Furtwängler, intorno a cui si stringeva in ammirazione tutta la Berlino colta e che aveva un suo folto pubblico di fanatici, aveva reso cauti i capi del nazismo, i quali con reiterati inviti avevano più volte tentato di obbligarlo a prender posizione nei confronti delle loro idee. Il 30 giugno, con l'intensificarsi dei provvedimenti razziali, aveva contribuito a inasprire gli animi dall'una parte e dall'altra: sicché quando Furtwängler, nella sua qualità di direttore dell'Opera di Stato, presentava all'approvazione ministeriale il cartellone 1934-35 includendovi come « prima » mondiale il nuovo lavoro di Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, si sentiva dopo alquante tergiversazioni negare il permesso di rappresentare l'opera. Egli accolse il provvedimento come la classica « goccia » decisiva nei suoi rapporti coi nazisti: gli eventi precipitarono. Nell'ottobre Furtwängler eseguiva in un concerto della Filarmonica la Sinfonia del Mathis (elaborata dallo stesso Hindemith) con grandioso successo; la stampa nazista attaccò violentemente l'Hindemith, e fu allora che il direttore scrisse l'articolo polemico, divenuto celebre, intitolato *Der Fall Hindemith*, la cui traduzione (per gentile concessione dell'editore F. A. Brockhaus di Wiesbaden) offriamo qui ai lettori italiani. Esso comparve sulla prima pagina della *Deutsche Allgemeine Zeitung* (il quotidiano più letto della Germania) la mattina della domenica 25 novembre di quell'anno, provocando grandiose dimostrazioni di consenso e di simpatia all'indirizzo di Furtwängler nelle vie adiacenti alla sala della Filarmonica ov'egli, quella mattina, dirigeva una prova generale. Il 4 dicembre Furtwängler rassegnava le proprie dimissioni da direttore dell'Opera di Stato, seguite da quelle di Erich Kleiber da primo direttore. Le dimissioni venivano accettate e rese note da Hitler il giorno 5.

Si è intrapresa, in determinati circoli, una lotta contro Paul Hindemith, facendo leva sul motivo ch'egli non sarebbe tollerabile nello spirito della nuova Germania. Perché? Che cosa gli si rimprovera?

Anzitutto, circostanze di carattere meramente politico: l'essere di stirpe giudaica e l'aver fatto parte per anni come violista del quartetto Amar, composto parzialmente da ebrei e da lui costituito. Inoltre, dopo la rivoluzione nazionalsocialista egli avrebbe inciso dischi concertistici insieme con due ebrei emigrati. Si trattava, qui, di un trio d'archi, esistente già anni prima del rivolgimento politico, di cui gli altri componenti non erano affatto « emigrati » bensì l'uno l'eccellente primo violino dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, Goldberg, il quale ha lasciato questo complesso solo alcuni mesi fa con l'intenzione di dedicarsi esclusivamente alla carriera di solista, e l'altro l'austriaco Feuermann, per lunghi anni insegnante assai stimato all'Istituto Superiore di Musica di Berlino, il quale è universalmente noto come uno dei migliori violoncellisti europei. Per di più, tali incisioni rappresentavano la conclusione di un vecchio impegno contrattuale.

Anche agli avversari di Hindemith appare chiaro come la non-accettazione di lui non possa basarsi unicamente su argomenti di tal fatta. I motivi principali del loro atteggiamento essi li indicano in quei suoi lavori che, in certo modo, appaiono attaccabili come contenuto e indirizzo; e, anzitutto, in una parte dei testi da lui finora musicati.

Ora, bisogna ammettere senz'altro che argomenti come quelli dei tre atti unici *Mörder, Hoffnung der Frauen, Nusch-Nuschi* e *Sancta Susanna* siano abbastanza insoliti; lo stesso valga per il *Lehrstück* e la commedia musicale (non si può, mi pare, chiamarla con altro nome) *Neues vom Tage*. Per contro, occorre riflettere che i tre atti unici rappresentano un lavoro giovanile: Hindemith, quando li scrisse, non sapeva ancora se volesse o no diventare compositore. E forse che uno di questi atti unici — pur non volendo qui fare confronti — supera in perversità la *Salomé* del maturo autore Strauss? Chi, tuttavia, si sentirebbe di respingere Richard Strauss a causa del testo della *Salomé*?

La responsabilità della scelta di testi siffatti — sia per Hindemith come per Strauss — è da attribuirsi innanzitutto all'epoca in cui ebbero origine, la quale richiedeva sensazioni del genere; e all'intenzione in Hindemith di mantenersi il più possibile aderente ai tempi, in un'epoca in cui il rapporto fra artisti e pubblico si faceva sempre più incerto.

Hindemith sapeva — al pari di Strauss — che per scrivere drammi cartastici di tipo wagneriano erano necessarie, appunto, le premesse personali e cronologiche di un Richard Wagner; era la sua sincerità a trattenerlo da un epigonismo wagneriano. Qual volto abbia, tuttavia, un argomento che corrisponda alla verace natura di lui, di Hindemith, lo mostra il testo operistico ch'egli stesso scrisse per sé, il testo dell'ultima sua opera, appena terminata, il *Mathis der Maler*. Nessuno, nel leggerlo, potrà negare — oltre tutto il resto — proprio la pro-

fonda eticità che anima il suo autore. Coloro che gli sono avversi parlano di mutamento, di percezione della situazione, ecc. ecc. A parte la circostanza che Hindemith sarebbe l'ultima persona capace di ciò, la cosa è impossibile, in questo lavoro, per il solo fatto che gli inizi di esso precedono di gran lunga la rivoluzione nazionale.

Ciò per quanto riguarda i testi. Per quel che concerne poi la musica, ad esempio dei tre atti unici, essa è, in parte, piena di vita e di talento. Il lavoro scritto più tardi, *Neues vom Tage*, contiene peraltro (come avviene anche per una gran parte della sua musica puramente strumentale di quest'epoca, per esempio il *Concerto per organo*), nonostante ogni perizia tecnica, che in Hindemith non si smentisce mai, in non piccola parte una meramente motoria « musica di movimento » piuttosto vuota di contenuto, sicché si capisce facilmente come la teoria allora imperante (la teoria del positivismo, dell'antirromanticismo, originariamente instaurata da Stravinski) venisse da molte parti, in Germania, identificata proprio con le opere di Hindemith.

Oggi, in una ben diversa atmosfera ideologica, opporsi ad entrambi e attribuire così la responsabilità degli eccessi teorici dei suoi commentatori al compositore, sarà comodo ma è errato. E tanto più se si pensa che proprio i suoi lavori di tale epoca sono quasi esclusivamente lavori occasionali, buttati giù alla svelta, mentre il maggior peso dell'attività di Hindemith in questo periodo — gli ultimi anni prima del rivolgimento politico — si era spostato sempre più dalla composizione pura verso la vita e l'azione musicale diretta. Accanto al violista Hindemith dalla molteplice attività concertistica si presentava, allora, in primo piano anzitutto l'insegnante. Un elevato *ethos* di schietto artigiano, che distingue Hindemith — accostandolo ai vecchi maestri tedeschi — sembra averlo addirittura predestinato all'insegnamento; gli è altresì propria una rara facoltà di comprendere la gioventù, di sentirsi vicina ad essa. Un'intera generazione di allievi si è formata con lui e per opera sua; nessuno come lui, nella Germania d'oggi, ha dietro di sé la gioventù musicale.

Particolare impulso ebbe, per opera sua, la cura della scuola musicale; egli si adoperava con lena instancabile in questo settore a colmare, a suo modo, fruttuosamente il fatale abisso esistente tra musica popolare e musica accademica. La sua volontà viene, in tal campo, a contatto con le tendenze che distinguono per l'appunto la nuova Germania nazionalsocialista: così, a suo tempo, col *Plöner Musiktag* scrisse una musica per i giovani che divenne orientativa per l'attività scolastica musicale contemporanea.

Il mondo musicale rivolse per la prima volta la propria attenzione, in senso più ampio, su Hindemith per il suo *Quartetto per archi op. 16*. Sotto l'influsso di tale lavoro — che in certo senso rimase memorabile — e nei lavori seguenti e ad esso simili sorsero, allora, un'intera generazione di compositori di musica cameristica; e se i loro lavori in linea generale non oltrepassarono alla fin fine l'importanza di esperimenti, non se ne può attribuire la colpa ad Hindemith.

Nelle sue pubblicazioni personali di questo primo periodo, l'innata perizia tecnica ed una singolare misura e un senso delle esigenze dello stile cameristico s'uniscono ad una viva freschezza, leggerezza, anzi audacia, e — specie nei tempi lenti — ad un sentire schietto, pieno di profonda interiorità. Anche dall'estero si rivolse, in quel tempo, l'attenzione su di lui; e non soltanto per la sua perizia di musicista bensì, evidentemente, ancor più per quel tanto di avanguardistico e di avveniristico che — per la prima volta su suolo tedesco — si faceva strada nei suoi lavori: un distacco deciso e consapevole dal precedente periodo di *pathos* guglielmino, di malinteso epigonismo wagneriano e straussiano; schiettezza, realismo, semplicità, in luogo della velleità di musicare idee filosofiche ovvero di un'attività musicale sentimentalisticamente sovraccitata di sapore tardo-romantico, quale veniva praticata in prevalenza intorno a lui.

Se, dopo questi primi lavori — cui se ne potrebbero aggiungere parecchi altri di epoca più tarda (ad esempio, *Das Marienleben*) — si tentasse di tracciare un quadro del compositore Hindemith, bisognerebbe designarlo come un esemplare schiettamente tedesco, lui che di sangue è assolutamente germanico. Tedesco, dunque, nella sua solida semplicità artigianale e nella natura diritta e vigorosa, come nella pudica riservatezza degli slanci sentimentali relativamente rari. L'ultimo suo lavoro apparso finora, la Sinfonia dell'opera *Mathis der Maler*, ha confermato ancora una volta tale impressione.

Ha suscitato vivissimo effetto ovunque è stato presentato, dopo la prima assoluta del marzo 1934, e particolarmente in coloro che, in linea generale, non gli erano amici: ciò significa — come già abbiamo detto — che non si è operato alcun « mutamento » bravamente consona alla situazione in Hindemith, bensì piuttosto — se così si vuole — un ritorno ai propri inizi, un ritorno a sé stesso.

Otto mesi or sono, quando questo lavoro comparve, egli fu lasciato discretamente in pace, forse per l'inconscio timore di metter le mani dall'esterno su una evoluzione culturale in atto. Oggi, pur non avendo egli nel frattempo pubblicato altri lavori, si tenta di riguadagnare il tempo perduto, di diffamarlo pubblicamente, di scacciarlo dalla Germania (che sarebbe, poi, lo scopo principale). Per raggiungere ciò, nessun mezzo appare troppo meschino; a tal proposito, non si sdegna nemmeno di tirar fuori occasionali parodie di fraintesi Puccini e Wagner, che esistono di lui: come se Hindemith non sapesse chi era Wagner! Naturalmente, in un compositore che ha scritto tanto e le cui opere esistono stampate e di null'altro han bisogno che d'esser guardate, è possibile rintracciare a posteriori colpe giovanili. Hindemith non ha mai esplicito attività politica; dove arriveremmo mai se l'opera di denuncia politica dovesse essere applicata su larga scala all'arte?

Certo è che, per l'affermazione della musica tedesca nel mondo, nessuno della giovane generazione si è adoperato più di Paul Hinde-

mith. Quanto al resto, oggi naturalmente non si può prevedere quale potrà essere l'importanza dell'opera di Hindemith per l'avvenire. Ma, infine, non è davvero di ciò che si discute qui. Si tratta qui, piuttosto, anziché di un particolare « caso Hindemith », di una generica questione di principio. E poi, ancora, occorre rendersi conto anche di questo: di fronte alla indicibile carenza di musicisti veramente produttivi esistente in tutto il mondo, noi non possiamo permetterci di rinunciare così, alla leggera, ad un artista qual'è Paul Hindemith.

WILHELM FURTWÄENGLER

(traduz. di Maria Teresa Mandalari)

Spunti e appunti

Lettera e spirito

In uno dei miei incontri saltuari con Toscanini, saltuari poiché non fui mai con lui in rapporti di consuetudine professionale e tanto meno amichevole, ebbi la confidenza della sua prima visita a Verdi. Il discorso venne a proposito di interpretazioni musicali: della fredda obbiettività, che trovava allora dei rigidi difensori, fermi a una specie di quacquerismo artistico, e della immedesimazione intima nello spirito dei testi interpretati. L'avevo mosso io, il discorso, ricordandogli i Maestri cantori da lui, Toscanini, diretti a Bologna, e la coda eccezionale che seguì alle recite della stagione in cui il grande spartito wagneriano si eseguiva. Infatti, le due ultime settimane di tale stagione furono dedicate, nelle pause fra recite e recite, alle prove di un Concerto che Giuseppe Martucci doveva dirigere a Milano per l'inaugurazione della Piccola Sala del Conservatorio, cara, piccola, gloriosa sala, che andò poi distrutta con le incursioni aeree unitamente alla Grande. Entrambi queste Sale — è bene ricordarlo — sorsero per l'iniziativa e con l'apporto personale del Maestro Giuseppe Gallignani, Direttore, allora, del Conservatorio nonché solerte e avveduto amministratore; benemerita che non gli

contò gran che, se fu indotto ad una ingiustissima e infelice fine. Sorte della fortuna avversa a certi spiriti troppo attivi e combattivi.

Studiante, in quel tempo, nel Liceo musicale di Bologna, facevo anch'io parte dell'orchestra della citata Stagione, precisamente in qualità di violista nella fila guidata da Ottorino Respighi, e con Antonio Guarneri - tanto per ricordare due grandi nomi - primo violoncello. (Dio! che violoncellista: un portento di bel suono pieno, vellutato e di affascinante cantabilità, intensa quanto pura, senza ridondanze romantiche. E che memoria di uomo. Gareggiando con me a chi più di noi due riuscisse a suonare la propria parte a memoria, andò che alla prima, o alla seconda recita che fosse, chiuse il libro e suonò tutta l'opera da capo in fondo a mente, senza esitazione ed errori, mentre io rimasi battutissimo. Vero è che la concertazione del Toscanini di quei Maestri cantori fu lunga; di ben trenta prove, e non misurate con l'orario sindacale d'oggi. Erano prove che si sapeva quando incominciavano, ma non mai quando finivano; a beneplacito di Toscanini, la cui resistenza, sempre viva e appassionata a provare, pareva non avere limiti. Beati tempi di entusiasmo e di

collettiva, disinteressata dedizione artistica).

Dicevo che mi venne da ricordare quel concerto del Martucci nel programma del quale figurava la sua 2ª Sinfonia, scritta per avere, come ebbe, il battesimo artistico con l'inaugurazione della Sala ricordata, e mi riuscì di dirgli che del Martucci non mi era rimasta l'impressione di un grande direttore. Fidandomi dei miei ricordi, che risalivano a più di vent'anni, lo giudicavo freddo, compassato, accademico, ligio a quel concetto di classicismo stilistico, tutt'affatto gratuito e falso, che impone di attenersi, nell'interpretazione musicale, alla pura lettera dei segni grafici — quasi che tutti e tutto possano significare — impersonalmente, senz'abbandoni e partecipazioni sentimentali e passionali di nessun rilievo.

Toscanini mi interruppe. « Ha ragione — disse con un certo impeto e quasi con eccitato risentimento — anch'io, per dieci anni, m'attenni a questa maniera seguendo pedissequamente il Martucci, solo che dopo ogni mio concerto, specie di musiche classiche dell'Ottocento, m'irritavo dei risultati ottenuti, indispettendomi del rigore stilistico che avevo osservato e che mi aveva reso del tutto scontento ». Naturalmente, la conversazione, oramai messasi in un piano di confidenza artistica, svariò di esempi in esempi, e venne dunque a dirmi della sua prima visita a Verdi. Toscanini, che per la prima volta, doveva dirigere, non ricordo bene se a Parigi o dove, i Pezzi sacri del bussetano, riguardoso in arte, con reverenza, si può dire, sa-

cerdotale, chiese a Verdi stesso consigli e delucidazioni circa il modo d'interpretare queste sue musiche. Verdi lo fece sedere al pianoforte per suonarle. Toscanini, arrivato a un certo punto, si lasciò andare non senza peritanza, mi disse ma istintivamente, come aveva sempre fatto studiandole, al cedimento di un breve allargando, non segnato nel testo eseguito.

« Bene, bene, lo interruppe Verdi, è così. Così va eseguito ». Toscanini, tra confuso e felicemente rianimato, lo guardò senza parlare.

« È così. E sapete perchè non ho scritto l'allargando che giustamente vi è venuto di fare? Perchè chi sa mai come e quanto, certi interpreti, l'avrebbero inteso, e portato a dismisura ». Ecco: Verdi, forse senza saperlo, ma con la stessa ragione e intuizione artistica, rifaceva in altre parole, un lontano discorso di Jacopo Peri, laddove questi accenna alla « Signora Vittoria Archilei (Euterpe, come la disse, dell'età sua) la quale ha sempre fatte degne del cantar suo le Musiche mie, adornandole, non pure di quei gruppi, e di quei lunghi giri di voce, semplici, e doppi, che dalla vaghezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogn'ora, più per ubbidire all'uso dei nostri tempi, che, perchè ella stimi consistere in essi la bellezza e la forza del nostro cantare, ma anco di quelle, e vaghezze, e leggiadrie, che non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano dagli scritti ».

Già. Spirito e lettera. Ma se quello potesse tutto riverberarsi

chiaro, esplicito in questa, quindi, perfettamente ed esaurientemente determinato, e da essa avere, una significazione indubitabile, incontrovertibile, la lettera non sarebbe più un segno grafico, meccanico inesplicito in sé, ma lo spirito stesso con tutta la sua indecifrabile ani-

mazione: non il suo simbolo, o, a dirla con un termine moderno, la sua stenografia, ma la sostanza sua propria in tutto e per tutto visibile e intelligibile. Invece? Vaghezze e leggiadrie, in musica, non si possono scrivere, e scrivendole non s'imparano dagli scritti.

ALCEO TONI

La vita musicale in Italia

Milano

Inaugurazione all'Angelicum e alla Polifonica Ambrosiana

Apertura della stagione, all'Angelicum, con l'Armida di Gluck: eseguita, naturalmente, in forma accademica. Si potrà forse discutere fino a che punto questi trasferimenti dell'opera dalla sua sede naturale, il teatro, all'atmosfera concertistica siano opportuni. Specialmente trattandosi di uno come Gluck che dedicò l'intera vita a una concezione drammatica sua, a una forma di « spettacolo » nel quale musica, parola e danza dovevano trovare (come realmente trovarono, nei momenti più felici) un punto critico di fusione. L'esecuzione accademica comporta, oltre ai tagli inevitabili e alla totale soppressione delle danze, anche la rinuncia a quegli effetti di « drammaticità visiva » su cui il riformatore tedesco del melodramma, alleato del nostro Calzabigi, faceva deciso assegnamento.

D'altra parte, però, venendo al pratico, oggi come oggi il problema si pone in questi termini: o così, o rinunciarvi del tutto. È dubbio, infatti, che se ne possa avere in teatro una rappresentazione conveniente. E ciò per una ragione molto semplice: perchè l'Armida non è — soprattutto come struttura drammatica, ma in parte anche come sostanza musicale — né l'Orfeo, né l'Alceste, né l'Ifigenia. Il suo favolismo librettistico, quella sua parentela con la poetica del Tasso manipolata da un semplice Quinault, ne fanno un'opera che sta a sé nella produzione gluckiana, e che davve-

ro non sappiamo quante possibilità avrebbe di superare in tutto la prova dello spettacolo. Perchè Gluck non rivela qui interamente, e subito, quella « capacità di rendere la Natura partecipe degli affetti umani » (l'esatta definizione è del Roncaglia) che in altri spartiti suoi appare mirabile. L'abbandono dei miti, dei grecismi, e viceversa la scelta della magia medievale fa pensare quasi a un nostalgico ritorno a Lulli.

Tutto questo, s'intende, nelle intenzioni. E anche nel disegno musicale dei primi quadri: dove le gorgheggianti madrigalesche lusinghe hanno quasi sempre la meglio sulle perentorie determinazioni sonore. Ma via via che l'azione procede, più marcato è l'accento sulla sensuale, dolorosa passione della protagonista. La veemenza dello stile gluckiano si fa strada: quel suo modo che vorremmo dire sbigottito di esprimere odi e languori, affanni e seduzioni riprende a poco a poco il sopravvento. Finché, nell'ultima parte, la esaltazione dell'amore che trasforma la maga in umanissima donna, e poi la tristezza del saluto di Armida a Rinaldo, precedente l'incantesimo dell'inabissamento supremo, appartengono davvero al Gluck dei più impegnativi appuntamenti musicali. Segno che i veri artisti possono, sì, proporsi di battere strade diverse da quelle cui furono destinati (e credere in buona fede d'esserci riusciti) ma esiste anche per essi una stella polare che in definitiva li riconduce sul sentiero della verità. « Se sarò dannato », diceva Gluck, « sarà per aver scritto l'Armida ». Bene, quanto a noi, non

fosse che per il terzo e quinto atto, vorremmo saperlo salvo, in uno di quei giardini dell'Eliso che l'autore dell'Orfeo conosceva così bene, in ogni viale odoroso, in ogni tenero prato.

Il maestro Cattini ha diretto l'Armida con cura delicata dei particolari ma anche con lampeggiamenti decisi, confermandosi uno dei concertatori più sensibili e preparati della nuova generazione. Lo hanno ben secondato il Coro Polifonico di Torino e un fervido gruppo di esecutori: tra cui una Gloria Davy in possesso di magie vocalistiche veramente adatte al personaggio dell'incantatrice.

A pochi giorni di distanza, altra serata inaugurale alla Polifonica Ambrosiana, con un denso e pregnante programma: dai magri, ascetici Mattutini dell'antico canto della Chiesa agli ansiosi pezzi sacri del Rinascimento, dai saggi quasi popolari di *Ars antiqua* e di *Ars nova* al barocco monteverdiano e a brani di oratori famosi come la *Santa Teodosia* di Alessandro Scarlatti o desueti, invece, come la *Sant'Elena* al Calvario del Leo. (Trascrizioni rispettivamente del Piccioli e del Biella). In dieci anni di vita questo complesso della Polifonica ha fatto progressi considerevoli. Le esecuzioni raggiungono spesso, ormai, un grado di maturità e di calore che in rapporto ai mezzi di cui l'organismo dispone appare sorprendente. D'altra parte il lavoro di valorizzazione di musiche antiche o sconosciute si rivela sempre più fecondo. Vedi i dieci concerti dell'attuale ciclo celebrativo offerti particolarmente alla storia musicale di Milano. Una storia che don Giuseppe Biella non concepisce, tuttavia, solo sotto l'aspetto arcaizzante e culturale, ma anche quale forza inestinguibile nel tempo: come dimostrano il concerto settimo, che sarà dedicato a « compositori milanesi contemporanei », e l'ottavo per i concertisti,

pure milanesi e contemporanei. Due manifestazioni da non trascurare.

Ricordo di Ettore Pozzoli al Conservatorio

Al Conservatorio è stato degnamente ricordato da Giulio Confalonieri quell'insigne maestro che fu Ettore Pozzoli, scomparso l'anno scorso di questi tempi. Pozzoli è stato qualcosa di più di un leale, illuminato servitore della musica. In lui l'artista — l'inventore di un suono pianistico unico —, per usare le parole di Confalonieri — sacrificò tutte le sue ambizioni al maestro. Si trasformò, insomma, in una di quelle sentinelle così necessarie per la salvaguardia dei preziosi depositi dell'arte, come i suoi testi ancora oggi dimostrano.

E anche, sotto certi aspetti, le sue musiche. Tra le quali erano state scelte, a completamento del programma, cinque Liriche per canto e pianoforte, le *Variazioni* per grande orchestra su un tema originale e l'*Allegro* di concerto per pianoforte e orchestra. Dove almeno due pezzi, *Sensazione lunare* e *Alba d'aprile*, ci sono sembrati di un lelderismo squisito, in vittoriosa polemica con la « romanza da camera » del loro tempo, e l'*Allegro*, infine, una salda e ispirata pagina pianistica. Qui si è fatto ammirare Alberto Mozzati; nelle Liriche il tenore Pontiggia e la mezzosoprano Adele Bonay, sorretti al piano da Giulio Confalonieri; nelle *Variazioni*, l'orchestra della Scala diretta con bella sicurezza da Christian Vöchting. EUGENIO GARA

Partiture nuove

Dopo la *Fantasia* per pianoforte e orchestra a corda di G. F. Ghedini — di cui abbiamo riferito sul numero precedente di *Musica d'oggi* — i frequentatori dei concerti d'orche-

stra hanno fatto la conoscenza con due nuove partiture: rispettivamente di Riccardo Malipiero e di Flavio Testi.

Il Concerto per violoncello e orchestra di Riccardo Malipiero è stato presentato in prima esecuzione assoluta da Rudolf Kempe nell'undicesimo Concerto d'autunno alla Scala; solista di generosa vena Gaspar Cassadó.

Il tono fondamentale della composizione è affettuoso e lirico. Dedicata al padre, un non dimenticato violoncellista costretto ad interrompere troppo presto la carriera concertistica, essa si nutre dei succhi della memoria, vagheggia una tenerezza di suono sulla quale incidono i ricordi giovanili dell'età favolosa. La scrittura è lineare, l'organico consueto, l'articolazione del discorso sicura e varia.

All'Angelicum, nel terzo concerto della stagione, il violinista Cesare Ferraresi ha contribuito non poco, con il fervore di una esecuzione smagliante, al successo della *Musica da concerto n. 1* per violino e orchestra di Flavio Testi. Il titolo insolito della composizione non indica solamente la funzione preponderante affidata allo strumento solista attraverso i tre movimenti di taglio tradizionale, ma specialmente il carattere concertante di tutto il lavoro, nel quale il violino dialoga con le varie famiglie strumentali, secondo un discorso agile e trasparente. Il risultato musicale conferma la natura accesa e fervida di Testi, la efficacia della sua invenzione mosca, che ama scatenarsi con violenza ma è capace di distendersi serena negli abbandoni degli Adagi. Con il compositore ed il solista è stato vivamente applaudito il giovanissimo direttore, Claudio Abbado, recente vincitore del Premio Internazionale Kussevitzi, che si è rivelato pilota esperto e di polso sicuro nella guida della rinnovata orchestra dell'Angelicum.

DO

Roma

L'inaugurazione della Stagione sinfonica dell'Accademia di S. Cecilia

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha dunque finalmente lasciato la squallida penombra del Teatro Argentina e si è trasferita, per lo svolgimento della sua Stagione ufficiale di concerti, nell'Auditorio di via della Conciliazione. Una sede, anche se provvisoria, magnifica dal punto di vista architettonico e da quello, importantissimo, acustico. Anzi l'acustica è così perfetta e, direi, implacabile, che chi vi suona deve stare molto attento ad essere altrettanto perfetto.

L'inaugurazione della Stagione ha avuto luogo il 26 ottobre con uno di quei concerti che chiameremo di etichetta: direttore il M^o Fernando Previtali che della orchestra cecilianiana è il direttore stabile, e solista il celebre pianista Arthur Schnitke. In programma, nella prima parte, il *Divertimento in re maggiore* K. 334 per archi e due corni di Mozart e la *Suite della Sposa sorseggiata*, di Ferruccio Busoni; nella seconda parte il 1° *Concerto in re minore* op. 15 per pianoforte e orchestra op. 15, di Brahms. Pregevoli esecuzioni che hanno però imposto sia all'orchestra che al solista non lievi problemi di precisione proprio a causa della perfezione acustica che si è detto. Pubblico da grande prima e successo calorosissimo e alla fine entusiastico.

Giovedì 30 ottobre, secondo concerto nell'Auditorio, diretto dal M^o Herbert von Karajan, con l'Orchestra Filarmonica di Berlino. Direttore e complesso di eccezione. Il non aver provato la sala prima del concerto ha determinato una certa preponderanza delle percussioni e degli ottoni sugli altri strumenti giacché percussioni ed ottoni erano stati sistemati sui primi scanni del coro e cioè sotto la volta terminale che ne aumentava la forte risonan-

za. A parte questo neo di carattere tecnico, le esecuzioni sono state di altissimo livello e sono state salutate da entusiastici applausi. In programma: l'Ouverture dell'Anacreonte di Luigi Cherubini e la *Sinfonia del Mathis der Maler*, di Paul Hindemith, ricca di contrasti e di drammaticità e costruita magistralmente. Nella seconda parte la 2° *Sinfonia in re maggiore* op. 73 di Brahms.

Questo inizio di stagione è dominato dalla attività della Accademia di Santa Cecilia. Il terzo concerto infatti ha avuto luogo nello stesso Auditorio di via della Conciliazione con un programma diretto da Fernando Previtali e dedicato a musiche di Igor Stravinski: musiche che appartengono al periodo aureo stravinskiano e cioè l'*Edipo Re*, opera oratorio in due parti per recitante, soli, coro e orchestra e *Le Nozze*, scene coreografiche russe per soli, coro, quattro pianoforti e percussioni. Diciamo opere del periodo aureo perché sia la prima, pur con i primi accenni di quel neoclassicismo che caratterizzerà la successiva produzione, che la seconda, nata dalla splendida ed esplosiva matrice che aveva generato *Petruska* e *La Sagra di primavera*, appartengono al periodo che si usa chiamare russo: al periodo dell'autentica arte e dell'autentica originalità di Stravinski, quella che si chiude con la prima guerra mondiale. Esecuzioni pregevoli con bravi solisti e con un direttore, Previtali, che è particolarmente dotato come interprete di questo genere di musiche.

Altri concerti

Il 6 novembre ha inaugurato la sua stagione ufficiale la Istituzione Universitaria dei Concerti. Ritornata nella sua antica sede, l'Aula Magna della Università degli Studi, la Istituzione, tenendo fede al suo impegno oltrechè artistico, culturale, ha

iniziato con un ciclo di concerti dedicati alle opere per pianoforte solo di Chopin ed affidati al pianista Nikita Magaloff. Come sempre avviene in esecuzioni cicliche, il valore dell'interprete risiede nella unità di stile e, direi, nella costanza mnemonica. Il secondo concerto è stato dato dal Quartetto Italiano: un complesso di tale nome ed eccellenza che non abbisogna di altre presentazioni. Mirabili esecuzioni dell'originalissimo *Quartetto in fa maggiore* op. postuma di Cherubini, del *Quartetto in si bemolle maggiore* (La Caccia) K. 458 di Mozart, di *Tre pezzi per quartetto d'archi* di Stravinski e del *Quartetto in fa maggiore* di Ravel. Pubblico numerosissimo e successi vibranti: all'Aula Magna c'è la gioia dell'applauso.

Ancora nell'Auditorio in via della Conciliazione, l'8 novembre concerto di musiche di Ildebrando Pizzetti dirette dall'Autore. In programma quattro momenti altamente indicativi della produzione pizzettiana: il *Preludio di Fedra*, i *Canti della stagione alta*, concerto per pianoforte e orchestra (ottimo solista Armando Renzi), la *Messa di Requiem*, per sole voci e Vanitas Vanitatum, cantata per soli (soprano e basso), coro e orchestra (solisti Maria Maritati e Mario Petri), direttore del coro Bonaventura Somma. Il pubblico molto numeroso ha tributato al M^o Pizzetti un vero plebiscito di ammirazione e di affetto.

La stagione concertistica minore si era già inaugurata sin dal 22 ottobre al British Council ed era proseguita all'Eliseo con un concerto del pianista Louis Battle Ibañez, all'Istituto Italiano di Studi Germanici con un ciclo dedicato alla musica vocale da camera tedesca a cura di Giorgio Favaretto e alla Biblioteca Germanica con una conferenza del Prof. Stuckenschmidt sulla musica dell'espressionismo tedesco.

FERNANDO L. LUNGI

Napoli

La Stagione d'opera comica al Teatrino di Corte

Anticipando anche sulle date degli anni passati, la Stagione musicale napoletana ha avuto inizio, quest'anno, addirittura il 27 settembre, con le rappresentazioni settecentesche al Teatrino di Corte. A proposito di tali rappresentazioni, cade qui opportuno accennare al suggestivo progetto esposto da Mario Labroca in un incontro amichevole con i giornalisti napoletani. La Radiotelevisione Italiana e l'Ente Autonomo del S. Carlo — tale il succo delle dichiarazioni di Labroca — han raggiunto rapidamente un accordo in vista dell'allestimento annuale di un Festival (o com'altro volete chiamarlo) internazionale, con sede in Napoli, nella cornice estremamente impegnativa del Teatrino di Corte. La singolarità di quest'altro Festival, in una parola il carattere distintivo che ne giustificherà la nascita accanto alle molte altre istituzioni similari, sarà l'allineamento di un certo numero di opere (musicali e non) concepite all'insegna del comico. Nelle intenzioni degli ideatori (che potremo indicare nelle persone di Mario Labroca e Pasquale Di Costanzo, Soprintendente del S. Carlo) la nascente istituzione avrà un campo d'azione di una latitudine finora sconosciuta, comprendendo spettacoli che andranno dalla gloriosa opera buffa settecentesca di tradizione indigena, passando per rappresentazioni di commedie classiche o moderne (Molière o Shakespeare, per esempio) nelle lingue originali, sino, perchè no?, alla rivista e magari allo spettacolo clownesco. Il tutto tenuto, almeno nelle ferme intenzioni dei fertili ideatori, in una linea d'arte di superiore intonazione. In cospetto di sì nobili, ancorchè audaci e perigliosi, propositi, non resta che far tacere

le insorgenti perplessità, e attendere fiduciosi.

Accennavamo di sopra alla stagione d'opera settecentesca (includiamo pure nel '700 la rossiniana *Cenerentola*...). La gemma del breve ciclo fu costituita da una farsa di Cimarosa, ora restituita alla luce per le delicate cure di Renato Parodi. *La Baronessa stramba* (tale il titolo del lavoro) seppure non ripete il miracolo del *Mercato di Malamante* risuscitato alcuni anni fa, reca pur sempre, anche attraverso la levità dell'assunto, l'inconfondibile sigillo di nobiltà dell'Autore. In questa 'farsa' la ilarità dell'Aversano, affinando progressivamente il proprio spessore, si solleva sino alle soglie del pianto. Il tocco delicatissimo del musicista, dal cui labbro scende il miele a rivoli, si esercita soprattutto sulla maschera di Pulcinella (fortunato amante della Baronessa, che lo preferisce a più sostanziosi partiti) il quale si solleva, attraverso il grottesco, a una liricità di intensità singolare. Sull'anonimo e assolutamente ovvio libretto, Cimarosa ha lasciato cadere le sue note d'oro, creando pezzi di preziosa felicità, come la *Serenata* e la *Lettera di Pulcinella*, o il *Terzetto fra la Baronessa, Pulcinella e Cordino*.

Puntualmente diretta da Franco Caracciolo, *La Baronessa stramba* fu degnamente interpretata sulla scena dalla Rizzieri, dalla Giancola e dalla Tuccari, dal Montarsolo, dal Sinimberghi e dal Monreale. Nella stessa serata furono riprese, con grandissimo godimento del pubblico, *Le Cantatrici villane* di Fioravanti, interpretate dalla Noni, dalla Martino e dalla Cadoni, dal Sinimberghi, dal Bruscantini e dal Calabrese, pure sotto la direzione di Caracciolo. Fresche ed ariose le scene di entrambe le opere, ideate dal Polidori e realizzate da Cristini; a volta a volta delicata o spiritosa la regia di Pavolini.

La Stagione era stata inaugurata

ambiziosamente con un *Don Giovanni* di Mozart diretto da Sanzognò e cantato dal Petri, dall'Alva, dal Bruscantini, dal Calabrese, dal Mazzoli, dalla Moscucci, dalla Ligabue e dalla Sciutti. Scene, costumi e regia dello Zeffirelli. Ultimo spettacolo, la rossiniana *Cenerentola* che, diretta da Mario Rossi, fu cantata dalla Berganza, dalla Rovero, dal Monti, dal Bruscantini e dal Petri, con la regia di Marcella Govoni.

Alla riuscita delle esecuzioni contribuirono validamente il Coro del S. Carlo e l'Orchestra Scarlatti della Rai-Tv.

La Stagione sinfonica al S. Carlo

La Stagione sinfonica d'autunno ebbe inizio al S. Carlo, mercoledì 1° ottobre, con un concerto diretto da Ettore Gracis e con l'alta partecipazione solistica di Arturo Benedetti - Michelangeli. Successivamente si alternarono sul podio i direttori Efrem Kurtz, Franco Caracciolo, Francesco Molinari-Pradelli, Paul Strauss, J. Rodriguez, Fauré, Sergiu Celibidache e Fritz Rieger; i solisti Elaine Shaffer (flauto), Salvatore Accardo (violino, 'Premio Paganini'), Aldo Ferraresi, Pina Carmirelli e Arturo Rubinstein. Ospite d'onore: l'Orchestra di Radio Colonia; all'esecuzione del *Salmo ungarico* di Kodaly partecipò anche il Coro istruito da Lauro. Non molte le novità eseguite, e alcune di queste non ci riuscì di ascoltare, impegnati com'eravamo fuori sede. Rimandiamo il discorso su alcune di esse, anche per non appesantire la odierna corrispondenza, al prossimo appuntamento. Com'è consuetudine da qualche anno in qua, la Stagione Sinfonica d'autunno si prolunga in una serie di rappresentazioni ballettistiche, affidate alle più rinomate compa-

gnie di fama internazionale. Quest'anno è stato di turno il complesso tercicoreo parigino, formato dagli eccellenti solisti dell'Opéra e da una scelta selezionatissima di ballerini dell'Opéra comique. I due Teatri sono (come è ben noto) riuniti nella stessa Istituzione di Stato, che può disporre del personale anche artistico (prime parti comprese) con elastica aderenza alle esigenze man mano insorgenti. Non si può propriamente affermare che i due spettacoli ci abbiano detto alcunchè di nuovo; tuttavia, ci sono sembrati forse più del solito godibili, sia per la perfezione — e la convinzione — di ciascuna esecuzione e dei particolari di essa, sia per la intensità fantastica di alcune pièces — esempio: *Giulietta e Romeo* di Serge Lifar sulla celebre *Ouverture* di Ciaikovski e *Concerto* di Skibine su musica di A. Jolivet — che ci giungevano nuove. Liane Daidé e Michel Renault, impersonanti i proverbiali amanti di Verona, attinsero un grado di purezza melodiosa che qualificheremo, semplicemente, shakesperiana. E che dire della plastica morbidezza di una Marjorie Tallichiev, instancabile nelle lunghe 'sequenze' del *Concerto*, in cui fu così degnamente affiancata dallo stesso Skibine e dal Rayne? La partitura musicale di questa novità (d'altronde lungamente eseguita a Parigi, e qui diretta dall'Autore in persona) richiamò su di sé l'attenzione (il che è raro) anche attraverso lo spettacolo visivo (di solito assorbente, in sede di balletti): essa è variamente articolata e, per quanto abbiamo potuto comprendere attraverso la piuttosto sommaria esecuzione musicale (dovuta anche al deplorabile ritardo nell'arrivo del materiale) ricca di imprevisi ritmici e armonici. Impossibile ci sarebbe citare solo i nomi dei solisti dei due spettacoli. Ci accontenteremo di fare, oltre quelli su riferiti, quello di Mlle Lebertre, della infuocata 'gi-

tana' Espanita Cortez, di Mlle Ly-na Garden, ecc. L'orchestra fu diretta volenterosamente da Richard Blareau.

L'Accademia Musicale Napoletana ha inaugurato la propria densa Stagione di Concerti da Camera il 30 ottobre, con un récital chopiniano di Magalov; la Scarlatti-Rai-Tv darà il via alla nutrita serie di manifestazioni il 25 novembre; il S. Carlo inaugurerà la Stagione lirica il 29 novembre con una esecuzione celebrativa di Umberto Giordano, di cui ricorre quest'anno il decennale della morte. Affidata all'interpretazione vocale della Stella, del Corelli e del Bastianini, l'esecuzione della popolare opera di Giordano promette, anche per questo, di riuscire degna della solennità. Il cartellone del S. Carlo, nonostante il vento contrario che continua a soffiare costantemente sui nostri palcoscenici, si annuncia esemplarmente ricco di 'novità' o di riprese particolarmente interessanti. Non ve le elenchiamo: ne parleremo volta per volta, in occasione delle singole esecuzioni.

GIACOMO SAPONARO

Bergamo

Il Festival delle Novità

Un'unica serata ha ospitato le altre tre novità assolute comprese nel cartellone: tre atti unici, che si sono alternati rapidamente sulle scene del Donizetti suscitando — sia detto subito — accanto ad un notevole senso di perplessità, anche quello di una indifferenza o noia che dir si voglia, che in qualche momento è sfociato fin nell'irritazione. Si è trattato del *Ritorno*, atto unico su testo di Giovanni Pascoli, per la musica del compositore toscano Luciano Bettarini; di *Cappuccia o della Libertà*, pure atto unico, tratto da una novella

di Domenico Rea da Michele Luciano Straniero in collaborazione con lo stesso compositore, il maestro genovese Giorgio Ferrari; ed infine, dell'azione scenica in un atto *L'Imperatore*, che il compositore, il maestro Carlo Franci, in collaborazione con Luigi Silori, ha approntato per la propria musica. Diremo anzitutto che in tutti e tre i casi i maestri hanno commesso un errore pregiudiziale: quello della scelta, non tanto del libretto in sé, quanto della vicenda racchiusa nello stesso, che è pesata in maniera notevole sul risultato artistico, in forma quasi totalmente negativa. E per cominciare dal *Ritorno*, rammenteremo che lo stesso, identico testo, era già stato musicato nel 1952 per il Teatro delle Novità dal maestro Otello Calbi; e che, all'incirca, gli stessi rilievi sollevati allora si sono resi validi anche per questa volta. Il maestro Bettarini, con la sua musica, non è andato oltre la ricerca di effetti esteriori, anziché di una sostanza interiore, realizzando un commento al testo non privo, a tratti, di una certa suggestività, soprattutto nella parte corale, di evidente ispirazione pizzettiana, ma povero di elementi più concreti, e quasi del tutto privo delle esigenze indispensabili di un qualsiasi interesse lirico e di una maggior espressività comunicativa.

Per *Cappuccia o della Libertà*, la scelta del testo è pesata ancora maggiormente sul risultato negativo dell'opera. Vuoto quant'altri mai di contenuto, errato fin nella impostazione e nelle proporzioni del motivo principale della vicenda, il libretto è stato ben lungi dall'aiutare il compositore a mantenere l'impegno assunto proprio fin dal sottotitolo (*opera lirica*). Eccezion fatta per rari episodi, nei quali l'interesse musicale viene a riscattare, almeno in parte, quello scenico, l'atto unico è risultato pressoché privo nella validità dei tenta-

19 ottobre 1958 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

1ª rapp. assoluta

IL RITORNO.

Opera in 1 atto su testo di Giovanni Pascoli
Musica di Luciano Bettarini

Personaggi e interpreti

Odisseo	Franco Ventriglia
La Fanciulla di Itaca	Maria Luisa Zeri
La Voce del racconto	Bianca Maria Casoni

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Nino Bonavolontà

Regia di Fantasio Piccoli
Bozzetti di Gianrico Becker

ti elementi comici, lirici oppure drammatici, che si sono dispersi in deboli risultanze di un impegno annunciato, ma non mantenuto. La terza opera della serata (*L'Imperatore*) ha presentato l'avvilen-

te fenomeno di un rovesciamento di valori. Non vorremmo dir troppo, con questa parola, che forse neppure si attaglia a quanto contenuto nell'opera. È cioè, accaduto che l'interesse scenico per una

19 ottobre 1958 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

1ª rapp. assoluta

CAPPUCCIA O DELLA LIBERTÀ.

Opera lirica in 1 atto su testo di Michele Luciano Straniero (da una novella di Domenico Rea)

Musica di Giorgio Ferrari

Personaggi e interpreti

Cappuccia	Enrico Campi
La Madre	Laura Zannini
Il Capocarceriere	Vito Susca
1° Carcerato	Giulio Scarinci
2° Carcerato	Virgilio Carbonari
3° Carcerato	Teodoro Rovetta
Una Voce	Ottorino Begali

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Armando Gatto

Regia di Fantasio Piccoli
Bozzetti di Lorenzo Ghiglia

vicenda tipo fantascienza, estremamente banale in sé, perché neppure nuova nella concezione, ha sovrachiarato quello per la musica di commento, mantenuta a questo livello da capo a fondo del lavoro, affidato esclusivamente a voci recitanti (se si eccettua la breve comparsa di un canto fra le quinte, a metà). Privato così dell'emozione musicale, l'ascoltatore si è trasformato in spettatore, e si è dovuto limitare ad osservare, consenziente o meno, una strana vicenda, per lo spazio di una mezz'oretta, rimanendone alla fine quasi completamente indifferente, pur dovendo riconoscere a tratti, nella partitura, valori non trascurabili di scrittura e di creazione di una colorita veste musicale, non priva di effetti suggestivi.

Tutti e tre i lavori hanno avuto certamente un allestimento ed una esecuzione superiore ai loro meriti. Li hanno diretti, rispettivamente, i maestri Nino Bonavolontà, Armando Gatto e lo stesso au-

tore Franci (per *l'Imperatore*). Fra i cantanti, hanno avuto maggior risalto dalla parte Franco Ventriglia e Maria Luisa Zerì (nel *Ritorno*); Enrico Campi, in *Cappuccia*; Annamaria Vallin, unica voce cantante dell'*Imperatore*, mescolata ad altre solo recitanti, e per la verità, non troppo rimarchevoli. Il regista Fantasio Piccoli ha avuto mano felice e notevole intuito, per tutte e tre le opere, i cui bozzetti sono stati disegnati da Gianrico Becher e Lorenzo Ghiglia. Accoglienze di stima.

È seguita poi una pregevole edizione della *Forza del destino*, diretta dal maestro Oliviero De Fabritiis che, già ascoltato con lodevoli risultati nella *Stuarda*, ci ha riconfermati nel giudizio sul suo valore di direttore equilibrato e sensibile del miglior repertorio. Una fastosa (quanto tradizionale) messa in scena, e l'apporto di voci illustri, quali quelle di Antonietta Stella, magnifica Leonora, Carlo Bergonzi, Giangiacomo Guelfi, Ivo

Vinco e Renato Capecchi, hanno fatto arridere all'opera il più spontaneo successo, e la maggior partecipazione di pubblico, per la verità non numerosi negli altri spettacoli della stagione.

Ma il più prezioso ed indovinato pezzo del cartellone è stato quello che lo ha concluso, ed i cui risultati artistici sono andati oltre le previsioni. Si è trattato di un delizioso binomio settecentesco, rappresentato dal *Maestro di cappella*, di Domenico Cimarosa, e dal *Filosofo di campagna*, di Baldassarre Galuppi. Poco più di novanta minuti di musica, complessivamente, davvero assaporati totalmente in quell'atmosfera traboccante cordialità, elegante comicità, tenerezza, tutte squisitamente italiane, in cui non è mancata neppure la rivelazione di una validità scenica, che ha fatto apparire attuali i due lavori, anche alla distanza di oltre duecent'anni. È stato guida di alto gusto, per ambedue, il maestro Renato Fasano, con il suo complesso del Collegium Musicum Italicum trasferitosi al completo per l'occasione. Così, attorno ad un maestro illustre, a solisti di grande valore, che sono apparsi in tutto il loro pregio soprattutto nell'atto cimarosiano, si è aggiunto anche il fascino di una regia ammirevole, tutta fatta di particolari, di minuzie, opera di Corrado Pavolini, e di una scenografia realizzata dal S. Carlo di Napoli su bozzetti di Gianni Polidori. L'unica amarezza è stata data dal minor apporto del pubblico, che ha disertato con allegra incoscienza lo spettacolo in ambedue le sere di replica, e che è uscito per l'ultimo anno dal suo *Donizetti* allo stato attuale, prima della trasformazione radicale del teatro che, com'è noto, avrà inizio immediatamente alla chiusura della stagione.

MARCELLO BALLINI

Bologna

Balletti e concerti all'aperto

Ormai è diventata una tradizione. Ogni estate l'orchestra del Teatro Comunale (che riesce a chiamarsi stabile mercè la sua mobilità) va ai Giardini pubblici e convoca il suo numerosissimo ed affezionato pubblico per una serie di manifestazioni. Esse sono improntate a seri intendimenti d'arte e a gran rispetto del buon repertorio sinfonico, offerti in esecuzioni dignitose, utili a mantenere vivo il gusto popolare per la buona musica. In più offrono dei vantaggi sulle analoghe manifestazioni offerte nel chiuso della bella Sala del Bibiena dall'Ente Autonomo del Teatro Comunale: sono completamente gratuite, comode e confortevoli, perché il pubblico sta seduto a godersi il fresco oltre che la musica e, negli intervalli, gli usignoli e lo stormire delle fronde continuano a tenergli desto il senso musicale. Anche quest'anno l'organizzazione dei concerti all'aperto — dei quali il Comune è l'unico sovvenzionatore — è stata completamente affidata allo stesso Ente Autonomo del Teatro Comunale il quale sta facendo concorrenza a se stesso per scopi educativi. Sta a vedersi se la continua gratuita somministrazione del sinfonismo finirà per convogliare ad esso nuovo pubblico pagante o se quest'ultimo finirà col frequentare solo i concerti gratuiti. L'esperimento è in corso da qualche anno e la bilancia non segna ancora oscillazioni chiaramente indicative.

Giova sottolineare che durante l'estate l'Ente del Comunale ha irradiato l'attività dell'orchestra per buon tratto fuori di Bologna: contro nove concerti e due spettacoli di balletti ai Giardini Margherita, stanno nove concerti in provincia, cinque a Desenzano e Salò. Inoltre

19 ottobre 1958 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

1ª rappr. assoluta

L'IMPERATORE.

Azione scenica in 1 atto di Carlo Franci e Luigi Silori

Musica di Carlo Franci

Personaggi e interpreti

Il Barbaro Mario Mariani
La Fanciulla Lisetta Landoni
Il Giudice Raffaele Bondini

I Sacerdoti

Giulio Brogi
Walter Luce
Giancarlo Fortunato
Lino Fumagalli

Voce femminile (soprano) Annamaria Vallin

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Carlo Franci

Regia di Fantasio Piccoli
Bozzetti di Gianrico Becker

a Rimini ha organizzato degli spettacoli lirici, sempre all'aperto, di fianco al Tempio Malatestiano, con le opere *Otello* e *Butterfly*, concludendo con un concertone sinfonico-corale offerto gratuitamente a cinquemila spettatori.

Le manifestazioni bolognesi si sono inaugurate il 26 giugno e concluse il 26 agosto; in apertura lo spettacolo della compagnia di Balletti di Berlino, Gajané, che due giorni prima aveva debuttato a Torino utilizzando l'orchestra del Teatro Comunale di Bologna, e per chiusura quello della Compagnia del Balletto Italiano. Fra questo e quel balletto si sono avvicinati sul podio direttoriale per i concerti bolognesi, i maestri Orlando Barera, Nello Santi, Arturo Basile, Armando La Rosa Parodi, Erbert Albert e Franco Autori; nei concerti fuori sede hanno diretto i maestri Barera, Nando Benvenuti (Desenzano e Salò), Basile, Albert, Ino Savini (Imola).

Una nuova formazione concertistica sta sorgendo a Bologna: il Nuovo Trio Italiano (piano: Giuliana Bordoni, violino: Riccardo Brengola; violoncello: Benedetto Mazzacurati). Altre formazioni musicali bolognesi che partecipano alla vita musicale italiana sono il Quartetto con pianoforte Pro Arte (Macarini-Carmignani, pianoforte; Ida Coppola, violino; Alfredo Sabbadini, viola; Emiliano Emiliani, violoncello) e il Gruppo Madrigalistico Femminile G. B. Martini. Il primo ha preso parte al recente Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia e il secondo si è presentato in molte importanti sedi musicali italiane concludendo la sua attività con i recenti concerti all'Università per gli Stranieri di Perugia e al Festival Internazionale F. Busoni di Bolzano.

ADONE ZECCHI

Como

Dido and Aeneas a Villa Olmo

La fortuna di Henry Purcell in Italia è stranamente fièvre e circoscritta. Forse il fenomeno è da ascrivere ad un atteggiamento della cultura musicale italiana o, meglio, ancora ad una carenza di sostanzialità di questa cultura. Tenendo ben presente che il discorso è riservato al grosso pubblico, a quello che, bene o male, varca le soglie delle sale da concerti e dei teatri. Per i conoscitori Purcell tiene l'alto posto che gli spetta, s'intende. Ora, per arrivare al nostro argomento, confesso che mi sono chiesto quali scopi aveva Giulio Paternieri nel mettere in scena *Dido and Aeneas* nel minuscolo teatrino di Villa Olmo, a Como; quali fini: se culturali o divulgativi o, addirittura, per tener fede ad un impegno di livello, al quale è legato, ormai, da qualche anno. Poi ho deciso che erano domande inutili e che contava il fatto che mi accingeva finalmente ad ascoltare quest'opera, quasi dimenticata in Italia.

Dido and Aeneas passa per l'unica opera organica, scritta da Purcell. Ma la definizione, alla fine, appare un po' inesatta. Più che un'opera ci sembra una « cantata » per soli, coro e orchestra, chiusa in una prassi formale che si immerge agevolmente nel conformismo, duttile e capace, del suo tempo. Un conformismo entro il quale c'era mezzo di muoversi liberamente e di giocare senza ritegno le proprie carte, a patto di ossequiare quell'aurea banalità, mediante la quale si arrivava a superare i limiti di un regionalismo musicale, e, più sottilmente, il legame ad un'obiettività che è impedimento al volo più alto, universale. Allora cadevano, d'incanto, i dati normativi e tecnici; non contavano, dal momento che la loro presenza

era un dato di fatto accettato a priori, e si proponeva, luminoso, il fatto puramente artistico. Si era su un piano di civiltà indiscutibile ed inattaccabile.

Dido and Aeneas arriva a questo traguardo.

Non ci interessano più gli apporti, rintracciabili nel suo stile, della musica italiana o francese; non ci interessano le forme con cui sono redatte le arie o i cori o i brani d'orchestra. C'interessa solo la musica, sempre stupenda, sempre viva di sapore drammatico, sempre tesa in un'arcata espressiva miracolosamente perfetta. Ci prende l'aulica commozione che si umanizza negli accenti dei recitativi, nel sintetizzare la situazione interiore dei personaggi, e soprattutto nella toccante rivelazione delle stupefacenti ultime pagine, nel lamento di Didone abbandonata e nel commento corale che chiude il dramma.

Giulio Paternieri, dunque, ha avuto il merito di farci ascoltare questo capolavoro; e ce lo ha fatto ascoltare in un'edizione veramente degna per la quale abbiamo rivisto, quale direttore e « maestro al cembalo », Ennio Gerelli, finissimo equilibratore di sonorità e di espressioni, limpida e vibrante guida al fraseggio. L'orchestra era ridotta al minimo essenziale, vale a dire al quartetto d'archi. Sarebbe stato un grosso pericolo se non ci fosse stato il Nuovo Quartetto di Milano, un complesso costituito da giovani, che si è già ampiamente affermato in campo internazionale e che ha suonato con una dolcezza di suoni e una intensità espressiva veramente toccanti. Un altro scoglio abilmente superato è stato quello del coro. C'era in tutto solo una dozzina di elementi, di « amatori » della musica corale, che il giovane M^o Marcello Giombini ha trasformati in scaltriti esecutori, bravissimi dominatori degli effetti, puliti nelle voci e sensibili.

Ed eccoci a parlare della protagonista Gloria Davy. Ancora una volta essa ci ha incantati col magistero della sua arte, dandoci il ritratto di una barbara regina, piena di dolente venustà, facendo risuonare di echi improvvisi il suo dolore, chiarendo con sovrana semplicità il senso musicale delle frasi. Un'artista veramente eccezionale che ci ha fatto ascoltare un'esecuzione che ricorderemo a lungo.

E bravissimo è stato anche il baritone Edward De Falce, di cui abbiamo ammirato, anche la bellezza dei mezzi vocali. Accanto a due elementi così sicuri, Cynthia Jolly ha palesato un'indiscutibile insufficienza. Brutta la voce, poco ortodossa la tecnica vocale, scolastico e impacciato il suo fraseggio. Al suo posto avremmo preferito Ann Reynolds, che ha dato, invece, un bel rilievo alla parte della maga.

La regia portava un nome illustre, quello di Riccardo Bacchelli, e il peso del suo gusto ha avuto una parte determinante, nello stilizzare il gesto, nel rendere sobrio il movimento e l'atteggiamento. Sulla stessa linea si è attenuta la coreografia misurata ed elegante di Luciana Novaro, mentre le belle scene di Tina Sestini Palli, hanno fatto da degna cornice sia alla musica che al muoversi degli interpreti.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Torino

L'inizio della Stagione musicale

La prima istituzione a richiamare il pubblico nelle sale da concerto è stata anche quest'anno la Radiotelevisione Italiana che, all'inizio dell'ottobre, ha riaperto le porte dell'Auditorium torinese ad un pubblico eterogeneo di invitati sempre espansivo negli applausi. Prevalgono, nei programmi della stagione

ancora in corso, le musiche contemporanee e l'Italia fa la consueta figura della povera Cenerentola. A volte pensiamo perchè mai la Rai si preoccupa tanto a ingigantire, anche con opere assai scadenti, i nomi di certi musicisti stranieri, trascurando o minimizzando la produzione italiana (volendo includere quella di qualche compositore che, non si sa perchè, fa parte degli invitati d'obbligo). Riguardi del genere sarebbero giustificati se le altre nazioni ricambiassero tale ospitalità, ma basta scorrere programmi o riviste estere per convincersi che nulla del genere succede e anzi si ha l'impressione che la cosa venga interpretata altrove come uno dei tanti atti di servilismo, servilismo che purtroppo ha radici secolari. Tra le novità per Torino citiamo le musiche da noi ritenute sostanziose e di fortuna non provvisoria: anzitutto alcune pagine del *Thyl Claes* di Vogel, presentato da Antonio Pedrotti e dalla cantatrice Danco. Musica seria, ricca di un commosso lirismo espresso con mezzi genuini, geniali e sostanziosi, in forme equilibrate e con un linguaggio limpido e personale. Anche il *Gilgamesch* di Martinu è sembrato opera degna, sebbene non esente da esterofilia e verbosità. Ottima impressione abbiamo avuta della *Sinfonia* di Dutilleul. Il rinnovarsi degli episodi musicali in una bella architettura, l'interesse timbrico e ritmico non ostentato, gli efficacissimi impasti strumentali che a volte soccorrono i momenti di stanchezza inventiva, fanno di questa *Sinfonia* un pezzo degnissimo e considerevole. La non recente *Salmodia* di Rocca — è umiliante doverlo dire — non era ancora stata eseguita all'Auditorium. Pagina palpitante e attraente, legittima figlia del *Dibuk*, ha tutti gli elementi musicali del personalissimo mondo rocciano, poetico e inquieto, elegiaco e commosso. E inseriamo fra queste partiture anche la *Suite* dal *Buffone* di Pro-

kofiev, con la sua grezza genialità, con i suoi caricaturali colori, con il suo slavismo liberissimo ancora. La stagione dei concerti da camera si presenta ricca per numero e qualità: anche qui gli stranieri sono in proporzioni soffocanti. Le Società hanno quest'anno sfoderato programmi e nomi di sicura attrazione e la lotta ha giovato: la sala del Conservatorio, sede ufficiale, è ormai piena in abbonamento. Complessivamente un centinaio di concerti, dovuti agli Amici della Musica, alla Musica da Camera, all'Unione Musicale Studentesca, al Collegium Musicum, ai quali quest'anno dobbiamo aggiungere il Circolo degli Artisti, e il Circolo Arturo Toscanini che si propongono di far conoscere musiche poco note. Con finalità circoscritte si avranno anche i concerti dell'Associazione Giovanile Musicale.

Le prime tre società hanno già inaugurato la serie: è venuto Milstein, trionfalmente accolto da una sala gremita; sono venuti i giovani Musici, sempre attenti e impegnatissimi; è venuta l'Orchestra Sinfonica di Colonia con Celibidache; è venuta la Slovenska Filharmonija per eseguire *La Creazione* di Haydn; doveva venire Benedetti Michelangeli, ma una indisposizione ha privato il pubblico — che aveva fatto lunghe code per procurarsi i pochi biglietti disponibili — della tanto desiderata serata. Non possiamo parlare di novità perchè tutto può accadere a Torino salvo l'ascoltare in questi concerti delle musiche fuori del comune, sicuro repertorio.

IGINIO FUGA

Musica applicata

E' una stagione, quella milanese di prosa di quest'anno, che si apre sotto il segno della musica. Al Piccolo Teatro l'Opera da tre soldi di Brecht-Weill è ritornata dopo tre

anni e con rinnovato successo, pochi giorni dopo che al Nuovo aveva esordito con altrettanto (o quasi) buon esito la commedia musicale di Breffort e Monnot, *Irma la dolce*. Anche qui erano mobilitati grossi nomi della prosa, attori e registi, ma nonostante l'apporto di Gassmann alla regia, della Ferrero, del Bonucci, dell'Hintermann e di una lunga, lusinghiera lista di attori noti in scena, *Irma la dolce* più che il pendant dello spettacolo di Strehler, come potrebbe anche sembrare, ha voluto essere un rilancio in grande stile sui nostri palcoscenici dell'opera moderna: del genere suppergiù che s'impose a Broadway nel primo dopoguerra più che del genere classico, viennese, a suo tempo importato in Italia. Naturalmente la chiave è, in *Irma la dolce*, tutta europea, parigina in maniera inequivocabile, tanto che se nell'esteriore i richiami all'Opera da tre soldi sono parecchi e perfino imbarazzanti, il confronto viene subito meno quando ci si rende conto che lo stesso sottoproletariato, gli stessi magnaccia e le stesse prostitute, la stessa polemica antiborghese, le stesse marcette, lo stesso music-hall, lo stesso corale finale e la stessa parodia del melodramma, concludono però, e inevitabilmente, a una versione, sia pure più arguta e smalzata del solito, della classica pochade. Quello che dunque in Brecht-Weill è bruciante sostanza, una critica sociale senza remissione, in Breffort-Monnot è amabile contorno di uno scherzo che non fa minimamente pensare, dove la battuta non va oltre la sua gustosa piacevolezza e non ha la pretesa di porre problemi. Ne deriva che anche le musiche s'adeguano al clima determinato dalla paradossale vicenda di un burrascoso ménage a tre che in realtà è a due, perchè il « terzo » non è altro che lo stesso gelosissimo « Nestore lo squalcito », che per restringere la clientela del-

la sua « Irma la dolce » a un solo « consumatore », si traveste ogni giorno nei panni di un misterioso « signor Oscar », col risultato di diventare becco e geloso di se stesso. Una vicenda, dunque, del massimo divertimento, che poi si complica in mille inaspettate situazioni, e si riveste di un testo intelligente fino a essere spesso sottile, per culminare, ogni volta, nei « pezzi musicali » che danno il tono e il taglio allo spettacolo. Ma appunto, qui, Monnot ci dà anche la misura della commedia, i limiti delle sue pretese, con un paio di canzoni degne del miglior repertorio parigino, ma sempre sul piano di una tenera apologia degli amori eterni e veritieri che sanno vivere soltanto nel mondo dei diseredati.

L'esecuzione è stata quanto mai efficace ed efficiente, a cominciare dalla regia di Gassmann perfettamente tagliata sul genere, con opportuno alternarsi di recitazione, canto e balletto in una discorsività perfettamente avvincente. Un po' più di voce dal Bonucci e dalla Ferrero avrebbe garantito la lode ai loro personaggi, del resto resi con opportuna spigliatezza. E per concludere un'elogio all'impresa nel suo complesso, proprio perchè ha riaperto il discorso su un genere che alla musica e al teatro può offrire ottime occasioni, non ultima quella, già provata del resto, di un largo consenso di pubblico. Il quale, a riconferma, non ha meno onorato l'Opera da tre soldi, alla quale va anzi restituendo ogni sera il favore clamoroso di tre anni fa. Qui ci sarebbe molto da dire, ma col rischio di ripetere le analisi e gli entusiasmi già allora venuti da ogni parte. Strehler ha raffinato il suo spettacolo, se mai ciò era possibile ben inteso, ossia l'ha ripresentato arricchito delle esperienze compiute al primo allestimento. Ne hanno ulteriormente guadagnato il testo di Brecht e le musiche di Weill, per le

quali resta irremovibile la convinzione che come non mai il jazz e il tabarin sono elevati in esse, e senza alcuna deformazione colta, a un livello di piena espressività, di carica significativa insomma, dove il costume musicale legato a un genere, diviene realmente lo specchio della società che lo consuma.

C'è rimasto poco spazio per il cinema e la televisione, dove continuano le lezioni di musica per i piccoli, dovute a Gino Negri, che costituiscono un'utile indicazione sulle possibilità didattiche del video; mentre per quanto riguarda l'opera va segnalata la trasmissione di Tosca di Puccini diretta da Votto e con Corelli, la Capnist e Tagliabue come protagonisti. Regia di Silverio Blasi. Siamo sempre nel campo della ricerca di una soluzione dei problemi della regia melodrammatica alla televisione, che è un problema di equilibrio fra immagine e

musica. Probabilmente si arriverà in porto quando il disegno drammatico musicale guiderà l'interpretazione registica del libretto, portando così sul video, veramente, la musica come guida al significato del testo e al rilievo dei personaggi. Per la musica cinematografica, infine, una notazione per così dire eterodossa, non musicale ma critica. È uscito per i tipi della Focal Press, London-New York, un volume di estrema utilità, *The Technique of Film Music* di Roger Manvell e John Huntley, che è insieme una storia della musica cinematografica prima e dopo la scoperta del fonofilm, un testo di tecnica musicale cinematografica, e una preziosa raccolta di dati storici, discografici, bibliografici, biografici. C'è insomma tutto quanto è indispensabile per aggiornarsi su questo aspetto della musica applicata.

LUIGI PESTALOZZA

La vita musicale all'estero

Inghilterra

Crisi finanziaria dell'opera inglese

L'Arts Council, l'ente che distribuisce agli istituti artistici le sovvenzioni governative, aveva improvvisamente annunciato che la compagnia d'opera permanente del Sadler's Wells di Londra sarebbe stata sciolta perché i fondi disponibili non erano più sufficienti per mantenerla. Si pensava di formare, riunendo insieme quella del Sadler's Wells e del Carl Rosa Opera, una sola compagnia ambulante e senza sede stabile: questa nuova compagnia avrebbe dovuto soprattutto fare tournée in provincia rimanendo a Londra solo per quattro mesi all'anno.

Questo annuncio provocò una protesta immediata e violenta da parte dei critici musicali e degli artisti interessati: piuttosto che far parte di una nuova compagnia, il direttore artistico e il direttore musicale del Sadler's Wells rassegnarono le dimissioni, comprendendo che sciogliere la compagnia significava distruggere un ordinamento artistico edificato con grande cura, e che una compagnia priva di sede stabile a Londra non avrebbe potuto continuare la tradizione del Sadler's Wells, che suole includere nei programmi opere nuove e poco familiari al pubblico (come *Il Castello di Barbablù* di Bartók, *Romeo e Giulietta* di Sutermeister, *Simon Boccanegra*, il *Trittico* pucciniano e opere inglesi di V. Williams, L. Berkeley e J. Gardner, tutte rappresentate in questi ultimi anni).

Queste proteste ebbero come risultato l'abbandono del progetto, e il Sadler's Wells resterà così in vita. La crisi non è stata però eliminata ma solo posposta, poiché nessuno sa da che parte verrà il denaro necessario. Resta il fatto che le sovvenzioni governative per l'opera inglese sono comunque troppo esigue (270.000, 125.000 e 51 mila sterline annuali rispettivamente al Covent Garden, al Sadler's Wells e al Carl Rosa). E d'altra parte il Covent Garden riceve forse un'aliquota troppo alta della somma disponibile in rapporto ai risultati artistici raggiunti. Si aggiunga inoltre che per l'opera non esistono in Inghilterra sussidi da parte dei comuni, e che tutte le sovvenzioni provengono dal governo.

Novità operistiche

In occasione della venuta a Londra di compagnie operistiche italiane, si era pensato che esse avrebbero rappresentato le stesse opere programmate dalle compagnie londinesi, quali la *Butterfly*, il *Trovatore* e così via. Ma la compagnia italiana che recentemente si è trattata qui per due mesi al Drury Lane Theatre con Gorklinsky impresario e Italo Milani direttore artistico ha presentato un repertorio quasi interamente sconosciuto al pubblico di Londra: la *Forza del destino*, il *Guglielmo Tell*, l'*Andrea Chénier* la *Sonnambula* e l'*Amico Fritz* non si rappresentavano infatti a Londra da prima della guerra. Si aggiunsero poi *Il Trovatore* e *I Pescatori di perle*, già più noti.

mentre fu annullata l'annunciata esecuzione di *Vivi* di Mannino, a quanto pare per ragioni finanziarie. Conviene qui notare che nessuna opera di un compositore italiano vivente — escluso Menotti che qui è considerato americano — è stata rappresentata nei nostri teatri dopo la guerra.

Nella compagnia di Milani abbiamo potuto risentire i direttori Serafin e Bellezza, oltre ai cantanti Renata Scotto, Ferruccio Tagliavini e Giangiacomo Guelfi. La regia è stata debole e poco accurata: basti dire che Liù nella *Turandot* fu costretta ad indossare un paio di scarpe moderne col tacco alto. Inoltre il pubblico e i critici hanno criticato il disturbo causato dal suggeritore, che da noi non è d'uso e che fu ben presto eliminato.

Tra le novità di rilievo, al Covent Garden sono stati rappresentati i *Dialoghi delle Carmelitane*, di Francis Poulenc, diretti da Kubelik, con la regia di Margherita Wallmann, e con una compagnia che comprendeva ben sei cantanti australiani. In un piccolo teatro londinese la Händel Opera Society ha rappresentato l'oratorio *Theodora*, in forma di opera scenica: è stato così possibile rendersi conto che si tratta di un lavoro solenne e maestoso ma anche piuttosto monotono dal punto di vista drammatico.

Concerti sinfonici

Il 2 aprile in un concerto della Royal Philharmonic Society è stata eseguita per la prima volta sotto la direzione di M. Sargent la 9ª Sinfonia del compositore Ralph Vaughan Williams. Non è stato difficile scoprirvi reminiscenze di diverse opere precedenti dell'autore, specie della 6ª Sinfonia (1948). Non si tratta però di vedere se l'odierna Sinfonia è più o meno simile a opere precedenti, ma piuttosto se essa ha una sua propria validità artistica, come credo di poter senz'altro af-

fermare. Ci sono a volte dei bei tratti meditativi, a volte altri deliberatamente aspri, e altri ancora ruvidi e chiassosi. Tipico del Williams è che ogni tempo della Sinfonia termina dolcemente; l'orchestra comprende tre saxofoni e uno strumento che costituisce una novità, un *Flügelhorn*, che corrisponde press'a poco al flicorno soprano. L'interesse di Williams per sonorità nuove è tanto più notevole in quanto egli è stato sordo per alcuni anni.

Un'altra nuova Sinfonia è la seconda di Michael Tippett, per la prima volta eseguita il 5 febbraio, dall'Orchestra Sinfonica della BBC diretta da A. Boult. L'atmosfera di questo lavoro è lirica ma, come avviene di solito nel Tippett, la tessitura ritmica ne è assai complessa, e così difficile da eseguire che a un certo punto il direttore dovette fermare l'orchestra e riprendere dopo aver chiesto scusa al pubblico attribuendosi tutta la colpa dell'errore. A una prima audizione è sembrato che questa Sinfonia mancasse di chiarezza formale, come si è del resto sovente notato nelle composizioni più recenti del Tippett; tuttavia a un nuovo ascolto la musica è riuscita a comunicare un suo messaggio altamente individuale e appassionato.

Sta facendosi attualmente strada un nuovo e assai promettente compositore, il ventiduenne Carlo Martelli, nato da padre italiano e madre inglese, la cui 2ª Sinfonia è stata trasmessa dalla BBC sotto la direzione di Norman Del Mar. In almeno due dei tre tempi di cui essa si compone la concisione della forma e della sonorità orchestrale raggiunge una grande comunicativa. Vi si notano influenze di Hindemith, Mahler e fors'anche Walton; cosa rara per un compositore dell'ultima generazione, la musica è strettamente tonale, come poteva esserlo nella 1ª Sinfonia di Walton, scritta un quarto di secolo fa.

Recentemente abbiamo ascoltato a Londra diversi esecutori russi, ed altri ancora se ne attendono. Tra gli altri Gennadi Rojdestvenski, un direttore 26enne del Bolscioi di Mosca, si è distinto con la Royal Philharmonic Orchestra in un'esecuzione della 10ª Sinfonia di Sciostakov.

La Hallé Orchestra di Manchester, che sta attualmente celebrando il suo centenario, ha eseguito una nuova *Ouverture* di Alan Rawsthorne, dedicata all'orchestra stessa e intitolata semplicemente *Hallé*. La Hallé con il suo direttore, J. Barbirolli, terrà quest'anno alcuni concerti al Festival di Praga.

ARTHUR JACOBS

Germania occidentale

Novità

L'abile e coraggioso corpo di danza del Teatro comunale di Krefeld ci ha offerto un'interessante serata con balletti contemporanei: l'*American Concertette* di Morton Gould, *Les forains* di Henri Sauguet, le *Danze di Polovez* di Alexander Borodin e la prima esecuzione assoluta di *Das Tagebuch*, commissionato ad Alexander Spitzmüller da George Froesch, coreografo al teatro di Krefeld, un'opera che al pari dello spiritoso balletto francese si imporrà ben rapidamente per la sua aderenza alla danza. Questo balletto presenta temi tratti da 1984, il noto romanzo avveniristico di Orwell in cui si mette sotto accusa l'arbitrio dittatoriale, e si cerca di interpretare efficacemente il tema ideologico con plasticità pantomimica, ritmo vivace, elementi jazzistici e una tecnica dodecafonica trattata con grande ricchezza timbrica.

Dopo la prima edizione nuovayorkese del 1945, anche a Gelsenkirchen è stata ora eseguita, per la prima volta in Germania, l'opera coreografica di Gian Carlo Menotti

Sebastian. In un'azione mimica si narra come tre sorelle vogliono uccidere con uno spillone magico, contro il volere del loro fratello, la donna che gli appartiene.

Sebastian, il servo delle tre sorelle, si cela inosservato sotto un velo e muore al posto della donna che anch'egli amava. L'atmosfera mutabilmente lirica e drammatica di questa musica tonale favorisce la danza sulle punte e la danza espressiva, sia a solo che in gruppo. La coreografia è stata curata da Betty Meck e la direzione è stata affidata a L. Romansky.

Das Zauberbett, commedia musicale di Werner Egk su libretto proprio, è stata eseguita in prima assoluta nel Teatro all'aperto dell'idillico chiostro delle Carmelitane a Francoforte. La commedia tratta il soggiorno di Ulisse e dei suoi compagni di naufragio presso la maga Circe, com'è descritto in *El mayor encanto, Amor* di Calderon. Le singole scene non sono interiormente connesse e verso la fine perdono troppo di tensione, sì che le parti burlesche ne risultano forzate, come il duo tra Clarin e Leporello, o la figura del monocolo Polifemo, mentre Ulisse dopo una resistenza quasi retorica capitola infine sul letto magico dell'innamoratissima Circe. La musica di Egk è abbastanza efficace grazie alla fantasia, all'affascinante strumentazione e alle ricche combinazioni timbriche.

Il noto traduttore di opere slave Kurt Honolka ha curato la nuova edizione delle *Due vedove* di Smetana, l'importante novità del cartellone operistico di Kassel. Con molto humor l'opera narra le vicende di un'ossuta vedova che finalmente, grazie all'amica pur essa vedova, trova marito, un esemplare straordinario che funge assai bene da contrappunto ai due contrastanti caratteri femminili; il tutto sottolineato da una musica piena di vita che ricorda in molti particolari *La Sposa venduta*. Con i suoi concer-

tati umoristici e fluenti, con alcune graziose danze folcloristiche e con parti vocali di grande effetto questa opera si è conquistata un incontestabile successo di pubblico, grazie anche ai bravi interpreti (tra gli altri Dagmar Behrendt, Ingrid Steger e Horst Wilhelm). Ha diretto con fuoco e vitalità tutta slava Willy Kraus.

G. SCHWEITZER

Donaueschingen

Il Festival di musiche contemporanee

L'interesse maggiore di questo Festival di Donaueschingen era costituito da *Poésie pour pouvoir* di Pierre Boulez, su un poema di Henri Michaux, e da *Gruppen für drei Orchester* di Karlheinz Stockhausen. Il richiamo era duplice: da un lato si offriva la possibilità — rara date le enormi difficoltà di allestimento — di conoscere concretamente le ultime esperienze della musica nuova, oggi dedicate in particolare alle nuove condizioni di ascolto; d'altro lato si stimolava la curiosità di assistere ad esecuzioni affatto fuori del comune anche dal punto di vista spettacolare, sia per l'imponenza dei mezzi impiegati, sia per il loro singolare trattamento.

Specialmente attesa era l'opera di Boulez, in prima esecuzione assoluta, che si annunciava come una grande sintesi dei mezzi e dei principi fino ad oggi scoperti dalla musica nuova, una sorta di rispecchiamento integrale di essa, ovvero, nei suoi riguardi, una specie di « art total », per usare un'espressione dello stesso Boulez. Oltre alla metodica seriale, che naturalmente presiedeva alla composizione, si ponevano in questione il rapporto analitico interno fra suono e parola, quello fra mezzo elettronico e mezzo strumentale, i nuovi valori strutturali suggeriti dalla molteplicità delle

fonti sonore e dalla loro mobilità, la variabilità del punto d'ascolto nel tempo e nello spazio (il pezzo veniva ripetuto tre volte e l'ascoltatore poteva collocarsi in punti diversi della sala) e quindi la mutevole disposizione psicologica dell'uditore, infine il tentativo di inquadrare razionalmente, riducendolo a parametro, quel *quid* della musica, finora imponderabile, determinato dalle condizioni individuali dell'esecuzione, che in termine tecnico viene indicato come l'elemento aleatorio. Sarebbe interessante discutere e approfondire criticamente simili posizioni, ma in questa sede dobbiamo limitarci a comunicarne i risultati per quanto concerne *Poésie pour pouvoir*, che sono negativi, come apparve anche ai meglio disposti. Nulla da obiettare circa la legittimità delle concezioni bouleziane e in genere della musica nuova (purché non le si accettino fanaticamente, ma le si interpretino nel loro reale significato), ma nostra impressione è che in *Poésie pour pouvoir* la folla dei problemi affrontati e la volontà di risolverli tutti in blocco senza un'adeguata maturazione abbia finito per soffocare ogni ispirazione musicale, dando luogo a un magma sonoro informe e opaco, privo di qualsiasi vitalità artistica. Giacché crediamo che la validità di un'opera musicale, vecchia o nuova che sia, resti pur sempre condizionata dalla nettezza e dalla precisione delle sue immagini, cioè dalla capacità di articolare un discorso, di comunicare un senso. Anche l'informe per natura, poniamo l'elettronico suono bianco o tutto ciò che rientra nel dominio dell'aleatorio, deve precisarsi musicalmente, se no rimane informe, vale a dire brutto. La cosa ci sembra ovvia.

Nettezza e precisione di immagini musicali, alle quali molta della musica nuova ci aveva disabituati, abbiamo invece ritrovato nell'opera di Stockhausen, che riteniamo senz'al-

tro una delle più notevoli apparse di questi tempi. Il curioso è che a tale risultato egli sia pervenuto, in gran parte, rivalutando certi principi tradizionali che credevamo definitivamente abbandonati dalla musica nuova (il principio del motivo e quello connesso dell'imitazione), i quali sembrano contraddire felicemente al concetto esistenzialistico di irreversibilità temporale da essa abbracciato. Almeno così ci è parso di capire in quel giorno, in quell'ora e in quel dato punto della sala, ma può darsi che il nostro stato d'animo ci abbia tradito, il che potrebbe anche rientrare nella regola del gioco. Comunque, in attesa di poter riascoltare i *Gruppen für drei Orchester*, onde confermare o meno il nostro giudizio, non possiamo per il momento che dar conto della nostra prima e sincera impressione.

La quale, per ciò che riguarda gli effetti cosiddetti stereofonici, sia nel pezzo di Boulez sia in quello di Stockhausen, non è stata grande quanto era lecito aspettarsi dalla imponenza della messa in scena; e sia detto con tutto rispetto, giacché gli esperimenti non erano altrimenti effettuabili, né noi come altri avremmo appositamente affrontato un viaggio per andarci ad ascoltare. L'orchestra del Südwestfunk disposta in tre gruppi su tre lati della sala, per il pezzo di Stockhausen, era collettivamente diretta dall'autore, da Hans Rosbaud e da Pierre Boulez. Sempre divisa in tre gruppi, per il pezzo di Boulez, era invece situata al centro della sala e diretta soltanto dall'autore e da Rosbaud, mentre un poderoso apparato di altoparlanti disposti a spirale attorno alla sala e un altoparlante rotante appeso al soffitto diffondevano contemporaneamente l'elaborato elettronico registrato sopra un nastro magnetico a sette canali.

Le due giornate del Festival, sono state per il resto allietate dalle otti-

me esecuzioni dei Cinque pezzi per orchestra op. 16 di Schönberg e di *Jeux* di Debussy dirette da Rosbaud, dalle splendide interpretazioni del Quartetto Juilliard del 3° e 4° Quartetto di Bartók, dei Cinque pezzi op. 5 di Webern e dei Tre pezzi di Stravinski. Di questi, presente attentissimo a tutte le manifestazioni, fu eseguita anche la *Messa* durante la funzione domenicale nella chiesa di San Giovanni dal complesso corale e strumentale della Staatlichen Hochschule für Musik di Friburgo diretto da Herbert Froitzheim.

PIERO SANTI

Svizzera

Opere nuove: a Basilea...

La prima esecuzione assoluta dell'opera buffa *Titus Feuerfuchs*, l'ottavo lavoro scenico del 58enne compositore svizzero Heinrich Sutermeister, era attesa con impazienza e si è dimostrata un vero successo grazie allo spiritoso libretto e alla musica che ha saputo sottolineare con effetto la comicità delle situazioni. La trama è così pure molti dettagli linguistici dell'opera erano stati tratti dalla farsa *Der Talisman*, scritta nel 1840 dal poeta viennese J. N. Nestroy. Sutermeister, autore del libretto, ha notevolmente accresciuto gli elementi parodistici già esistenti in Nestroy, dando loro particolare rilievo. In tal modo la storia del fulvo fannullone che con l'aiuto di parrucche di diverso colore incomincia a far carriera nella società per conquistare però infine la rossa guardiana d'ocche, a lui tanto affine, ha acquistato i tratti caratteristici della parodia. Il testo è adattato con estrema abilità alla diretta azione scenica; invece il discorso cambia per la musica, che notoriamente esprime sempre e soltanto quello che dicono i suoni e ammette la parodia solo quando è lecito supporre che il modello sia a

tutti ben noto. Per questo il pubblico è stato attratto, più che dalla finezza della parodia, dall'immediata comicità delle situazioni, che Sutermeister ha sottolineato con un paio di idee graziose seppure non eccessivamente originali. Proprio questo è stato decisivo per il grande successo di pubblico alla prima esecuzione di Basilea, che si è ottimamente valsa della spiritosa regia di Hermann Wedekind e della superba direzione musicale di Silvio Varviso.

... a Berna...

Con la prima esecuzione svizzera dell'opera *Notre Dame*, dell'austriaco Franz Schmidt (1874-1939), composta quasi sessant'anni fa ed eseguita per la prima volta a Vienna nel 1914, lo Stadttheater di Berna ha corso un notevole rischio: non si trattava infatti di sostenere determinate correnti radicali d'avanguardia, ma di riprendere la discussione su un'opera romantica, il cui autore era totalmente radicato nella Vienna di fine secolo, era stato amico personale di Brahms e aveva seguito assai da vicino le lotte che nella città si svolgevano tra Bruckner, Wolf e Mahler. In fondo Schmidt era un « musicista assoluto », e questo principio lo aveva guidato anche nell'elaborazione scenica del famoso romanzo di Victor Hugo. Di conseguenza anche in *Notre Dame* dominano gli aspetti puramente musicali: la caratterizzazione musicale dei mondi opposti della zingara Esmeralda e della chiesa avviene mediante determinate forme della musica assoluta — come

La vita musicale in Jugoslavia

Le recenti prestazioni, in Italia, di musicisti singoli e di complessi jugoslavi e, precedentemente, una stupenda incisione di Kovanchina, capitatami tra le mani, mi hanno molto incuriosito sulla vita musicale attuale di un paese dalle tradizioni d'arte tutt'altro che trascurabili. Ho perciò posto alcune

la sonata, la passacaglia o la fuga, — che interpretano le singole scene. Con questo procedimento Schmidt ha percorso un metodo che Alban Berg avrebbe portato 15 anni più tardi alla più alta maturazione: e sono state proprio queste scene che hanno comunicato in questa *première* svizzera le impressioni più decisive, e il cui significato simbolico è stato ben sottolineato dalla viva regia di Stephan Beinl e dalla bella scenografia di Lois Egg.

... e a Zurigo

Accanto al repertorio corrente lo Stadttheater di Zurigo ha ripreso di recente, con una serata dedicata agli atti unici, l'utile tradizione delle esecuzioni sperimentali di studio. Sono stati eseguiti i tre « Opéraminute » di Darius Milhaud, lo « sketch » *Hind und Zurück* di Paul Hindemith e la piccola opera popolare *Mavra* di Igor Stravinski. Queste tre opere, che non potevano certo presentar novità dal punto di vista del linguaggio musicale, avevano avuto a loro tempo, nel 1920 e nel 1927, una importanza enorme per l'evoluzione dei rispettivi compositori; in questa ripresa zurighe, che ha incontrato un caldo successo, esse hanno soprattutto contribuito a sciogliere lo stile scenico della compagnia dello Stadttheater e a dare, alla giovane generazione un'idea di quello che erano vent'anni or sono le aspirazioni avanguardistiche. Le esecuzioni sono state dirette da Eduard Hartogs, con la regia di Emil Jucker e le scene di Paul Haferung.

WILLI REICH

schematiche domande a Klaro Mizerit, direttore dell'Orchestra Sinfonica della città di Dubrovnik, dove si svolge un Festival, oramai, di rinomanza internazionale.

Klaro Mizerit è nativo di Monfalcone (1914), ma la sua formazione è slava nella sua prima parte e poi austriaca. Studiò infatti a Lubiana e a Vienna il violino, la composizione e la direzione d'orchestra. Incominciò la sua carriera come violinista nella Slovenska Filharmonija di Lubiana, fondò un Quartetto d'archi, si occupò di critica musicale, insegnò all'Accademia di Lubiana prima di passare a Dubrovnik come insegnante e direttore d'orchestra. Ha diretto concerti in Jugoslavia, in Austria, Svizzera, Germania e Grecia. Non ha avuto contatti, per ora, con la vita musicale italiana, e questo mi sembra assai importante per l'imparzialità che è necessaria per rispondere con esattezza alle domande che gli ho sottoposto.

Ed ecco il testo della breve intervista avvenuta per via epistolare:

1ª domanda: Vuol darci un rapido quadro della vita musicale jugoslava e qualche particolare sulle attività artistiche di Dubrovnik?

Risposta: La vita musicale, specialmente dopo la guerra, ha subito un netto miglioramento qualitativo e quantitativo. In Jugoslavia vi sono attualmente undici teatri d'Opera, tre Scuole superiori di musica, molte Orchestre e numerose Scuole e Istituti musicali.

Specialmente la provincia ha subito un periodo di crisi per gli spettacoli teatrali, ma oggi funzionano tutti regolarmente con largo consenso e numerosa partecipazione di pubblico.

Non manca una buona attività musicologica che però non ha ancora raggiunto un grado sufficiente per soddisfare agli alti scopi del progresso. Abbiamo una sola Rivista di musica — la « Zvuk » (*Il Suono*) — che esce solo bimestralmente. Si spera che presto però la pubblicazione possa assumere le dimensioni necessarie per assolvere un lavoro così ampio.

Dubrovnik (dove momentaneamente io lavoro) è una magnifica antica città con rare bellezze naturali. La sua tradizione culturale è antica e preziosa soprattutto nella letteratura. La musica incomincia ad apparire con regolarità nel XVII secolo ed oggi vi agisce un'orchestra sinfonica stabile nata da una precedente società filarmonica.

2ª domanda: Quali sono i compositori del passato più eseguiti nelle sale da concerto e nei teatri?

Risposta: Beethoven, Mozart, Brahms, Ciaikovski. Nei teatri domina, come sempre, Giuseppe Verdi seguito da Puccini e da Donizetti.

3ª domanda: Quali sono i compositori moderni più eseguiti?

Risposta: La musica contemporanea è entrata stabilmente nei programmi recentemente e i nomi più ricorrenti sono quelli di Hindemith, Stravinski, Bartok, Honegger, Sciostakovic. I compositori americani sono pressochè sconosciuti.

4ª domanda: Quali sono i maggiori esponenti della vostra vita musicale?

Risposta: Circa i più eminenti esponenti dell'odierna vita musicale, si debbono menzionare separatamente, poichè ogni Repubblica Popolare, quindi ogni Stato, possiede e segue caratteristiche e linee proprie. In Slovenia ricordo: Skerjanc, Arniö, Osterc, Maticic; in Croazia Gotovac, Sulek, Brkanovic, Papandopulo, Kelemen; in Serbia Slavenski, Hristic, Ristic, Rejdic. Il mu-

sicologo più eminente è — a mio parere — il Dr. Cvetko, ma molti musicisti coltivano questa scienza.

5ª domanda: Quale è la posizione dei giovani di fronte alla musica?

Risposta: La giovane generazione ama la musica, ma non ha ancora un preciso orientamento ed una definita fisionomia culturale e musicale. Accetta volentieri le nuove tendenze, ma si trova ancora sotto l'influenza della musica jazz.

6ª domanda: Quale è il compositore contemporaneo italiano più noto in Jugoslavia?

Risposta: Il più noto compositore italiano contemporaneo, qui da noi, è Ottorino Respighi. Gli altri compositori contemporanei italiani sono purtroppo sconosciuti.

Da quest'ultima risposta possiamo concludere che la nostra musica contemporanea, che pure si adorna di bei nomi di indiscutibile valore, ha ancora una parte di mondo da conquistare. E auguriamoci che ciò avvenga al più presto.

GIAMPIERO TINTORI

Arabesques

Mani; queste cose che gli antropologi considerano la più grande sorte della razza umana; mani che, favorite dalla posizione eretta dell'*homo sapiens*, poterono toccare intorno e saggiare durante le prime spedizioni degli antichissimi; mani quasi sciolte dal resto delle membra, ultime antenne e sentinelle del corpo, eccovi qua, mani, a produrre la musica. Un'essenza così aerea, così misteriosa, un'essenza così poco tattile e così poco visibile, è mai vero che sia strappata per vostro intervento alle caverne di nubi ove abita, e costretta a restare qui prigioniera? Le stesse dita che scavarono, sanguinando, fra le zolle ricoperte d'erba per scoprire la radice buona, per dissotterrare la pietra adatta a fare armi; le stesse dita che filarono le prime lane ora stanno innanzi a noi a dissotterrare ed a filare la musica. Sì;

quella ragazza seduta a quattro passi da noi non è molto dissimile da una Gretchen all'arcolaio; e se, per lei, spola e canocchia diventano sonore, se tessono le tele cantando, ciò è premio alle sue mani, ciò le viene elargito perchè le sue mani, con la loro fatica, l'hanno investita cittadina nella grande repubblica del lavoro. Personalmente noi siamo contentissimi nel constatare che la legge *mani - lavoro* si applica, imparzialmente, anche alla musica. Costruiti con le mani, gli strumenti, siano pianoforte o violino, siano arpa o tromba, hanno bisogno delle mani se vogliono sgelarsi, se vogliono rizzarsi in piedi e scorribandare per i mondi della fantasia. Ma come la mettiamo col canto? Per cantare non son necessarie le mani. Anzi, ottanta volte su cento, le mani, a chi canta, diventano un impaccio terribile.

Per paura di star ferme e per non dare impressione che il buon Dio si sia sbagliato attribuendole anche a un basso o a un tenore, le mani dei cantanti, ottanta volte su cento, compiono movimenti di una assurdità straordinaria. Non di rado han qualche cosa di agnizzante, qualcosa di già estinto, come i soprassalti della rana di Galvani al contatto con la bacchettina di rame, o come il postumo contorcersi dei pezzi di una biscia. Non di rado le mani dei cantanti assomigliano a quelle dei moribondi per colpo d'arma bianca e d'arma da fuoco o a quelle dei tipi facili al giuramento: sono, insomma, mani compresse sul cuore; mani che tastano, mani che premono per non lasciar sgorgare il sangue. Non di rado, ancora, le mani dei cantanti volteggiano in aria secondo l'esempio dei prestigiatori, e allora, anziché

note, noi ci aspettiamo di vedere uscir di bocca fazzoletti di seta, uova sode e magari colombi. In conclusione queste benedette mani, indispensabili ai poeti, ai soldati, agli artigiani, ai nuotatori, agli scassinatori di banche, agli automobilisti, e via via, sono assolutamente superflue a un cantante. Secondo remotissime dottrine, sorte in ispecial modo fra i cristiani delle Chiese d'Asia, agli angeli mancherebbero le braccia e le mani. Ludwig Feuerbach filosofo postkantiano che pure s'occupò di fisiologia angelica e ne dissertò in più pagine de' suoi lavori metafisici, sembra propendere, a un certo punto, verso la sopramenzionata opinione. Ora ecco un dubbio. I cantanti, questi personaggi pagati e disputati a milioni, questi eroi delle interviste, delle polemiche, delle luci della ribalta, delle piogge di fiori, dei dispetti eleganti e delle recessioni commoventi; questi passeggeri incantevoli, questi messaggeri della musica, queste signore e signori, capaci di morire, melodiando, più

volte in una settimana e capaci di risorgere, graziosamente, per recarsi dalla sarta o dall'agente dell'Alfa Romeo, è mai possibile che siano angeli, condannati a trascorrer sulla terra una breve stagione nel disegno misterioso di elevarci, di esaltarci, di pacificarci con la magia della loro voce? Può darsi. Ciò spiegherebbe, almeno, perchè essi abbiano mani e perchè non sappiano che farne. Avrebbero mani, adunque, per mascherare generosamente la loro provenienza angelica, per non farci sentire troppo la nostra inferiorità; non ne userebbero (o ne userebbero male) perchè la materia da loro trattata sfugge a qualsiasi materiale intervento. Io, per me credo all'essere angelico dei cantanti. E quelle loro povere braccia, provvisoriamente sostituite alle ali, se compion qualche movimento ridicolo è perchè mal si adattano al peso terreno. E perchè mal sopportano di non poter remigare, di non poter accarezzare l'etere nell'ebbrezza del volo.

L'altra notte mi venne in mente la tomba di Anton Bruckner nella chiesa di San Floriano a Vienna. Forse ciò accadde perchè la sera innanzi ero passato a vedere il Santuario di San Bernardino alle Ossa, lì fra Santo Stefano e il Verziere, e la mia memoria era stata tutta occupata da teschi, tibie e costole di defunti. San Floriano di Vienna è, infatti, un deposito di ossami ben più ricco e imponente che non il nostro San Bernardino. Che tutte quelle reliquie risalgano ai tempi delle scorrerie degli Unni (come ci dicono i cicloni) o che spettino anche a più recenti cadaveri è impossibile dire. Fatto sta che Anton Bruckner, essendosi guadagnato il privilegio di una sepoltura privata mediante la eccellenza delle proprie opere e mediante le virtù di una vita ammirabile, scelse di giacere per sempre fra i cranii ingialliti di San Floriano. Per tanti anni, sedendo alla tastiera dell'organo li aveva veduti e aveva loro sorriso. Per tanti anni, guardando nello specchio per seguir le

mosse dei celebranti intanto che le mani andavano improvvisando musiche meravigliose, s'era distratto e aveva trascurato un vescovo per osservare la grande fenditura nella calotta lucida d'uno di quei teschi. In un cimitero, anche nel cimitero di Währing sacro a Beethoven e a Schubert, si sarebbe sentito solo e intimidito; lì, al contrario, avrebbe avuto l'impressione di trovarsi in famiglia. Insieme con quegli amici (più di seimila a quanto dicono) una notte silenziosa d'inverno avrebbe intonato un postumo *Te Deum*. Lì, in mezzo alla coorte calcinata, avrebbe atteso con pazienza di veder comparire, nel giorno dal Signore fissato, il «cattivo critico» Edward Hanslick, quello che aveva sempre scritto peste e corna delle sue Sinfonie. L'imperatore Francesco Giuseppe, rappresentante di Dio in terra, non aveva dato corso alla sua richiesta, volta a ottenere una punizione per Hanslick. S'era soltanto degnato di regalargli una cassetta perchè potesse chiudere in buona pa-

ce la lunga esistenza di celibe, di musicista e di credente. Hanslick, però, sarebbe arrivato anche lui. Chissà; forse la sera prestabilita per cantare coi teschi il nuovo *Te Deum*. Mandarlo fuori? Mandarlo in un cimitero? O fargli ascoltare la cantica, adesso che la morte lo aveva rischiarato, e sperare che non dicesse più male; che stesse per lo meno lì a sentire senza scrollare le spalle? Se era morto Hugo Wolf, il giovane spiritato che andava in giro proclamando la grandezza della *Quarta*, della *Settima*, dell'*Ottava*, doveva pur morire anche Hanslick, il sig. dottore. Protetto da tre reggimenti di teschi, Bruckner si sentiva sicuro; ma, nel medesimo tempo, un po' umiliato nel pensare che lui aveva avuto agio di prepararsi alla morte con confessioni e preghiere, con sacre unzioni e benedizioni, mentre molti dei suoi ignoti compagni, probabilmente, eran stati colpiti in istato di peccato grave e adesso dovevano scontare ancora (chi poteva saperlo) le pene del Purgatorio. A

immaginarlo di lì, da quella penombra, da quel silenzio e da quella pace, il Purgatorio faceva paura. Quando altre volte, lanciandosi innanzi nei vorticosi «sviluppi» delle Sinfonie, attratto, assorbito da improvvisate idee che gli balenavano; quando altre volte, smarrito nella selva delle sue fantasie, aveva avuto come il senso di un brivido, come l'idea di un precipizio che lo aspettasse, aveva egli sfiorato, senza conoscerla, la montagna del Purgatorio? Il buon Dio gli aveva ora concesso il riposo di San Floriano perchè proprio lavorando, proprio nella febbre bruciante della creazione, proprio in quell'angoscia egli s'era già mondo dei suoi pochi peccati? Qualche dolore gli restava ancora, del resto. Ed uno era il dolore di vedere la sua musica esclusa dal paese di Roma, dalla terra ove il Signore aveva posto il fulcro della sua Chiesa, dalla nazione che più di ogni altra dava al gregge dei cattolici i suoi sommi pastori. Perchè questi italiani non lo amavano? Adesso che nel

mondo gli volevan bene un po' tutti? Sì: le sue Sinfonie erano lunghe; ma erano lunghi anche *Il Trovatore*, *La Forza del destino* e il *Don Carlo*. Se c'era da vedere in queste opere del Signor Verdi, anche nelle sue Sinfonie c'era da vedere. C'era da vedere la terra nei primi giorni della creazione con le sue masse verdeggianti e le sue acque nere; quando dagli estremi lembi del cielo giungevano ancora echi d'altri mondi e luci abbaglianti si accendevano e si spegnevano. C'era da vedere le prime folle di uomini in muta preghiera e le tempeste orrende, scatenate dal Demonio per rovinare l'opera di Dio. E c'era da vedere danze di caprioli sul limite delle foreste scintillanti al sole; processioni di animali che andavano esaltando il Signore e improvvisamente si disperdevano, percossi da tremendo orrore, udendo muggere dalle caverne il corno dei giganti neri. Lui, almeno, aveva visto questo, prima di starli in pace con quelli trucidati dagli Unni. Se il buon Dio gli

aveva fatto vedere era perchè lui, cantando, facesse vedere anche agli altri. Qualche volta, rivoltandosi un po' nella tomba, cercava di chiedere ai teschi. Ma poi pensava ch'era superbia. Allora si ricollocava supino, aspettando in preghiera l'ora della Resurrezione.

Tanto per restare fra organi e chiese, sarà bene ricordarci la pietosa storia di César Franck e della sua crocetta di cavaliere della Legion d'Onore. Il maestro franco-belga, per certi aspetti assai simile a Bruckner, era già in età matura e se le sue composizioni tardive non avevano ancor conquistata nè la critica nè il pubblico parigino, fedeli allievi della forza di Vincent d'Indy, di Henry Duparc, di Ernest Chausson, di Guillaume Leken ed altri ancora, sapevano qual grande musicista egli fosse e lo veneravano come un nume. Qualcuno di loro si mise a brigare perchè il governo riconoscesse gli alti meriti di Franck e rendesse la cosa ufficiale attraverso l'assegnazione di una qualche ono-

rificenza. Strano a dirsi, la manovra sortì buon esito e il Ministero fece sapere che il tal giorno, alla talora, un suo incaricato avrebbe appuntato la croce al petto di Franck. Gli dicesero ove questo incaricato avrebbe dovuto trovarsi. Al colmo della gioia, sicuri che si sarebbe trattato almeno della commenda se non del grande ufficialato, gli allievi di Franck disposero che la cerimonia si svolgesse nella chiesa di Santa Clotilde ove il loro maestro, da tanti anni, aveva il posto di organista. Franck si sarebbe preparato sulla cella dell'organo; gli altri avrebbero atteso sulla soglia del tempio e, di là, avrebbero guidato il rappresentante del Ministro fino a raggiungere il festeggiato. L'aspettazione fu lunga. Alla fine il commissario di polizia del quartiere arrivò in grande fretta e, con modi bruschi, disse di dover consegnare a Monsieur Franck qualcosa che gli spettava. Senza ancora smontarsi d'Indy, Chausson, Duparc e gli altri accompagnavano l'uomo su per le sca-

le dell'organo. Giunto davanti alla grande tastiera, mentre Franck si alzava e s'inclinava, il commissario si fece declinare le generalità del maestro, cavò di tasca un involtino, lo sciolse, trasse fuori la croce più piccola, quella di semplice cavaliere, la assicurò con mala grazia sul risvolto di Franck, strinse la mano del maestro e se ne andò senza salutare nessuno. Agli allievi parve che la terra gli si aprisse sotto. Qualcuno, rosso in volto dalla vergogna, stava per dire qualcosa, per scusarsi davanti al grande uomo. Ma questo si era già risieduto al grande organo e sorridendo, fra lacrime di gioia, rapito in una felicità immensa, aveva incominciato a

improvvisare. D'Indy lasciò scritto che mai prima d'allora s'era udito un tale canto di ringraziamento e di lode al Signore. Leken, ch'era il più giovane e che di lì a poco sarebbe morto, s'era inginocchiato e singhiozzava perdutamente. Franck udì e si volse a lui alzando la mano per un attimo, come volesse benedirlo. Nella chiesa (era vicino il crepuscolo) non stavano che due beghine e quel gruppo di giovani, là sul balcone dell'organo, sopraffatti dall'umiliazione e dalla commozione, ad ascoltare in ginocchio la voce del loro maestro, a gustare la sua gioia piangendo.

E' noto che Berlioz fu accanito ricercatore e produttore di

giuochi di parole. Secondo lui il giuoco di parole non era uno scherzo. Era un lavoro intellettuale di massima importanza, che andava affrontato con coscienza, con diligenza e pazienza. Uno tra i più felici « bisticci » di Berlioz è il seguente:

OPORTET PATI

I latinisti traducono: « è necessario soffrire »; i frati: « ci vuole del paté »; i musicomani: « vogliamo la Patti ». Siccome anche adesso esistono cantatrici che non meno dell'Adelina occupano le menti e che, non men di lei, sono capaci di sconvolgerle, chissà che qualche enigmista odierno non aggiorni il vecchio calembour berlioziano.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

Il concorso "Casa Ricordi 1808 - 1958"

Il Concorso per un'opera lirica in un atto, con un premio di tre milioni di lire e rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, non ha sortito esito positivo. La Giuria infatti (presieduta da Ildebrando Pizzetti e composta da Werner Egk, Frank Martin, Eugenio Montale, Goffredo Petrassi, Francis Poulenc e da Victor De Sabata quale Alto Consulente artistico del Teatro alla Scala), dopo aver vagliato i 131 lavori presentati ha deciso all'unanimità di non assegnare il premio. Tuttavia, nella fiducia che non manchino nuovi compositori da porre in luce, Casa Ricordi bandisce un altro *Concorso Internazionale per un'opera lirica in un atto oppure per un'opera da camera in uno o più atti*, sempre con un premio di tre milioni di lire e rappresentazione al Teatro alla Scala o alla Piccola Scala. Il termine di scadenza per la presentazione dei manoscritti è stato fissato al 30 giugno 1960. Per ogni informazione scrivere alla Segreteria del Concorso Internazionale Ricordi, via Berchet 2, Milano.

Ed ecco il testo integrale del *Comunicato della Giuria* per il *Concorso Casa Ricordi 1808-1958* e del *Bando del nuovo Concorso*.

RELAZIONE DELLA COMMISSIONE ESAMINATRICE

A questo Concorso sono state inviate 131 opere, 18 delle quali non hanno potuto essere ammesse, o perchè pervenute dopo il termine stabilito (31 luglio 1958), o perchè non rispondenti a tutte le tassative norme del Regolamento pubblicato nel giugno 1957.

Sessantadue delle centotredici opere ammesse erano su testo italiano, ventisei su testo inglese, nove su testo tedesco, quattro su testo spagnolo, tre su testo francese, una su testo ungherese, una su testo fiammingo e le altre sette su altri testi stranieri.

I componenti la Commissione per l'esame e il giudizio delle 113 opere non avevano certo la pretesa di annunciare la rive-

lazione di un musicista di genio sino a oggi ignorato, ma erano tutti pienamente d'accordo nel ritenere che solo avrebbe potuto giudicarsi meritevole del premio e — cosa anche più importante — della prevista conseguente rappresentazione al glorioso Teatro alla Scala, quell'opera, se si fosse trovata, che fosse non solo singolarmente notevole per ricchezza di fantasia creativa e splendore di tecnica, ma che — si trattasse di un'opera drammatica o di un'opera comica — fosse positiva affermazione di una vera personalità artistica.

I Commissari hanno sì trovato, nel gran numero delle opere concorrenti (la massima parte delle quali dilettantesche o meno che mediocri) una decina di opere rispettabili per una certa serietà di intenzioni e propositi e per innegabile decorosa correttezza formale, ma nessuna opera è loro apparsa tale da poter essere presa in considerazione per l'assegnazione del premio. Ed essi — con sincero rammarico, soprattutto in considerazione della generosa iniziativa della Casa Ricordi e dell'appoggio ad essa dato dal Teatro alla Scala — non possono perciò concludere i loro lavori che con un *unanime verdetto nettamente negativo*.

Delle opere per qualche ragione rispettabili alle quali si è ora accennato, non si sono citati nè i titoli nè i « motti » coi quali sono state presentate, per non volere neppure adombrare una graduatoria che sarebbe, oltre che vana, in contraddizione col verdetto finale.

CONCORSO INTERNAZIONALE RICORDI

per
un'opera lirica in un atto
oppure per
un'opera da camera in uno o più atti

- 1) La Società editoriale G. Ricordi & C. di Milano, per celebrare la ricorrenza del centocinquantenario della sua fondazione, bandisce un nuovo concorso internazionale per un'opera lirica in un atto con organico normale oppure per un'opera da camera in uno o più atti con organico non superiore ai 36 strumenti.
- 2) Possono partecipare al Concorso autori di ogni nazionalità.
- 3) L'opera dovrà essere inedita, non mai rappresentata o eseguita, nemmeno parzialmente, e non dovrà essere stata presentata in altri concorsi.

4) Al compositore della musica dell'opera vincitrice verrà assegnato un premio unico indivisibile di L. 3.000.000 (lire italiane tre milioni).

Spetterà al compositore di regolare la compartecipazione al premio stesso con l'eventuale autore del libretto o con altri aventi diritto.

5) L'opera premiata verrà pubblicata dalla Società G. Ricordi & C., con la quale gli autori premiati s'impegnano a stipulare un regolare contratto di cessione alle condizioni d'uso praticate dalla G. Ricordi & C.

6) Il compositore concorrente dovrà far pervenire, entro e non oltre il 30 giugno 1960 alla Segreteria del Concorso Internazionale Ricordi, via Berchet 2, Milano:

a) un esemplare della partitura per orchestra, in manoscritto chiaro e leggibile;

b) due esemplari della riduzione per canto e pianoforte in manoscritto chiaro e leggibile;

c) sette esemplari del libretto in dattiloscritto.

Inoltre, per le opere con testo in lingua diversa dall'italiana, dovranno pervenire alla Segreteria entro la stessa data quattro esemplari, in dattiloscritto, di un ampio riassunto del libretto o di una libera traduzione del libretto in lingua italiana.

7) Sui materiali inviati a norma del precedente articolo non dovranno figurare né il nome del compositore né il nome del librettista, ma i materiali tutti dovranno essere contraddistinti da un motto, da ripetersi su una busta suggellata, entro la quale verranno indicati nome e cognome, luogo e data di nascita, nazionalità e indirizzo del compositore e del librettista.

8) L'opera premiata, se risulterà strumentata per orchestra normale, verrà rappresentata nella stagione lirica 1960-1961 del Teatro alla Scala e se per orchestra da camera, nella stessa stagione alla Piccola Scala.

Qualora il libretto dell'opera premiata fosse in lingua diversa dall'italiana, la Sovrintendenza del Teatro si riserverà di decidere se l'opera debba essere rappresentata nella lingua originale o in traduzione italiana.

9) La Commissione giudicatrice del Concorso è composta da: M.o Victor De Sabata (alto consulente artistico dell'E.A. Teatro alla Scala) - M.o Werner Egk - M.o Frank Martin - Dr. Eugenio Montale - M.o Goffredo Petrassi - M.o Ildebrando Pizzetti - M.o Francis Poulenc.

10) La Commissione giudicatrice avrà la facoltà di non assegnare il premio qualora non riscontrasse in alcuna delle opere presentate i necessari requisiti.

La mancata assegnazione del premio comporterà altresì la decadenza dell'impegno assunto dalla Sovrintendenza dell'E.A. Teatro alla Scala.

Il giudizio della Commissione giudicatrice è inappellabile.

11) L'esito del Concorso verrà pubblicato subito dopo la identificazione dell'opera vincitrice e comunque non oltre il 31 ottobre 1960.

I manoscritti e i dattiloscritti delle opere non premiate dovranno essere ritirati a cura dei compositori stessi entro sei mesi dalla comunicazione ufficiale della Giuria. In mancanza i materiali verranno distrutti.

12) Con la partecipazione al Concorso gli autori accettano implicitamente tutte le norme del presente bando.

(novembre 1958)

* Il Comitato Nazionale per le onoranze a Giacomo Puccini nel centenario della nascita, costituito nella scorsa primavera sotto l'alto patronato di Giovanni Gronchi, presidente della Repubblica, presidente del Comitato esecutivo l'on. Giuseppe Togni, ha organizzato grandiose celebrazioni che si sono tenute nei «luoghi pucciniani» di Lucca e di Torre del Lago nella scorsa estate e durante le quali sono state offerte complessivamente 10 rappresentazioni operistiche. Dopo la *Fanciulla del West* che aveva avuto due rappresentazioni al Teatro all'Aperto di Lucca in luglio, nel successivo agosto a cura dell'Ente Autonomo del Teatro Massimo di Palermo furono allestite due rappresentazioni di *Tosca* e due di *Turandot* a Torre del Lago, nel grande teatro all'aperto costruito sulle rive del lago tanto caro al compositore. Di nuovo a Lucca (Teatro del Giglio) in settembre quattro rappresentazioni complessive di *Manon Lescaut* e di *Madama Butterfly*. All'esito favorevole dell'iniziativa ha dato un apporto decisivo la partecipazione di artisti di chiara fama, tra cui Antonietta Stella, Rosanna Carteri, Clara Petrella, Giuseppe Di Stefano, Carlo Bergonzi, Afro Poli e i direttori Nino Sanzogno, Vincenzo Bellezza, Oliviero De Fabritiis.

* Il 22 settembre ultimo scorso l'Orchestra Sinfonica Nazionale diretta da Juan José Castro ha diretto la 2ª Sinfonia « Ricordiana », del compositore spagnolo J. Bautista, vincitrice del Concorso Internazionale indetto dalla Ricordi Americana per celebrare il 150° anniversario di Casa Ricordi. La Sinfonia ha ottenuto da parte del pubblico e della stampa un successo vivissimo. Il critico musicale del quotidiano *La Nación* ha così commentato la partitura: « È una partitura che spicca sia per la fluidità degli elementi tematici, sia per la sicurezza e la logica della realizzazione tecnica ». Anche il critico della *Prensa* ha avuto parole d'elogio per la composizione del musicista spagnolo: « I vari incisi affidati ai diversi gruppi strumentali si sovrappongono costantemente dando origine a un tessuto contrappuntistico le cui voci intermedie conferiscono grande motilità al discorso e fondono i timbri e i ritmi che contribuiscono alla vitalità intensa di questa pagina. Bautista domina la tecnica sinfonica e i segreti dell'orchestra, e il suo linguaggio mantiene sempre un elevato livello concettuale ».

* Vittorio Gui, che durante un non obliato Maggio musicale fiorentino di qualche anno fa tenne a battesimo, insieme a Maria Meneghini Callas, la *Medea* di Cherubini, ha recentemente presentato anche in Germania quest'opera, oggi riconosciuta universalmente come la riscoperta operistica più stupefacente dell'ultimo decennio. *Medea* è stata concertata e diretta dal Gui nello scorso ottobre allo Stadtische Oper di Berlino ovest, protagonista Inge Bork, in una traduzione tedesca. Il successo, di pubblico e di critica, è stato pari alla sorpresa di riconoscere come capolavoro un'opera che anche i tedeschi avevano completamente dimenticato.

* Il M° Mario Labroca, delegato italiano al Consiglio Internazionale di Musica dell'Unesco, è stato eletto presidente del Consiglio stesso per il prossimo biennio.

* La Terza Sonata per pianoforte di Mario Zafred è stata eseguita dal pianista Mario Delli Ponti in un concerto a S. Francisco il cui programma comprendeva altre composizioni italiane, antiche e moderne.

* Dal 15 al 21 febbraio 1960 si svolgerà a Varsavia, nell'ambito di una serie di manifestazioni in onore di Chopin che si terranno in tutta la Polonia tra il febbraio e l'ottobre di detto anno, un Congresso Internazionale di Musicologia, curato dalla Società Chopin di Varsavia. Il Congresso si articola in diverse sezioni. Tutti i partecipanti (che dovranno far pervenire la domanda di adesione entro il 1° maggio 1959) possono inviare al congresso relazioni riguardanti l'opera di Chopin. Le relazioni esposte alle singole sezioni saranno ricompensate con 2.000 zloty, quelle esposte alla seduta plenaria con 5.000 zloty; esse saranno inoltre pubblicate negli atti del congresso, che usciranno a conclusione dei lavori. Per informazioni particolareggiate rivolgersi alla Società Chopin, ul. Okolnik I, Zamek Ostrojskich, Varsavia.

* La Cassa Nazionale Assistenza dei Musicisti, in accordo con la Federazione Nazionale della Stampa, ha organizzato un corso trimestrale di critica musicale, che si terrà a Roma dal 15 novembre 1958 al 15 febbraio 1959 a Roma, con un totale di 25 lezioni di due ore ciascuna.

* Tra le opere moderne in programma nella stagione 1958-59 nei teatri della Germania occidentale segnaliamo: *Wozzeck* di Berg, *Il Castello di Barbablù* di Bartók, *Die*

Harmonie der Welt di Hindemith e *Oedipus rex* di Stravinski all'opera bavarese di Monaco; *Lulù* di Berg e *Die Schule der Frauen* di Liebermann ad Amburgo; due opere da camera di Fortner e Milhaud a Berlino; *Der Prozess* di Einem a Francoforte e *Karl V* di Krenek a Düsseldorf.

* Wladimir Vogel ha recentemente terminato un oratorio intitolato *Jona* per baritono, coro parlato, coro e orchestra, commissionatogli dal Norddeutscher Rundfunk.

* A partire dall'autunno 1959 Yehudi Menuhin inizierà l'attività didattica come insegnante di violino della Manhattan School of Music di New York.

* Sotto gli auspici del Conseil International de la Musique (UNESCO) ha avuto inizio sotto la dire-

zione di A. Bonaccorsi la collana *Classici Italiani della Musica*, che affronta in modo sistematico il problema del riordinamento e della pubblicazione del materiale venuto alla luce in seguito alle ricerche e alle scoperte degli ultimi cinquant'anni. I primi due volumi usciti sono dedicati a Boccherini (4 *Quintettini* op. 30 e 6 *Quartettini* op. 33 nella revisione di P. Carmirelli) e a Vivaldi (*Concerto in do* e *Concerto in fa* dai *Concerti di Dresda*, nella revisione di P. Giorgi). I volumi III, IV, V e VI della prima serie comprenderanno musiche di Boccherini, Brunetti e Cambini.

* Il 31 luglio u.s. è deceduto a Londra, a 91 anni, Eugene Goossens sen., padre del noto direttore d'orchestra e compositore Eugene. Era stato per 16 anni direttore della Carl Rosa Opera Company, introducendo per primo sulle scene inglesi numerose opere del repertorio tedesco.

Edizioni musicali

Presentazioni

Autori Italiani contemporanei. Composizioni pianistiche. 2° Quaderno a cura di Pietro Montani. Milano, Ricordi, 1958.

(Contiene: *Interludio*, di Mario Cantù; *Mattutini*, da « Riflessi », di Gilfredo Cattolico; *Pittoresca*, di Bruno Cervenca; *Capriccio su metri ad intarsio*, di Luciano Chailly; *Sarabanda*, di Dante D'Ambrosi; *Sarabanda nello stile antico*, di Enrico De Angelis Valentini; *Preludio*, di Renato Dionisi; *La canzone di giugno*, di Maria Giacchino Cusenza; *Adagio e Allegretto*, di Franco Mannino; *Invenzione*, di Bruno Mazzotta).

Al primo quaderno della serie dedicata a composizioni pianistiche di autori italiani d'oggi, apparso nel 1954 a cura di P. Montani, fa ora seguito la presente pubblicazione che della precedente mantiene i caratteri informativi, cioè il concetto di cernita e la finalità pratica, caratteri che il raccoglitore nelle « Due parole » di presentazione specifica nella assenza di ogni preoccupazione di indirizzi stilistici o di scuole che ha presieduto alla riunione dei brani, e nella natura degli stessi che per quanto liberamente concepiti « possono giovare anche alla preparazione della prova d'esame di Conservatorio consi-

Franco Donatoni. Tre improvvisazioni per pianoforte (1957), Londra, Schott, 1958.

Se non erriamo è questo il primo lavoro in cui il Donatoni adotta le tecniche seriali della più avanzata corrente dodecafonica europea. A differenza infatti di suoi precedenti lavori che risentivano l'influenza di Schönberg se non di Bartok, è evidente nelle *Improvvisazioni* l'impiego di una serializzazione spinta almeno parzialmente oltre che alle 12 note anche al ritmo e alla dina-

stente nell'interpretare un brano di media difficoltà previo studio a porte chiuse ».

I dieci pezzi della silloge — che rispondono pienamente quanto a grado di difficoltà e proporzioni all'eventuale funzione didattica — offrono un panorama abbastanza variato, anche se necessariamente circoscritto, di sistemi compositivi e tendenze, benché l'ossequio alle maniere tradizionali, che non esclude né echi di impressionistica vaghezza né ripensamenti di gusto arcaicizzante, sia prevalente. Non mancano tuttavia esplorazioni, interessanti quanto circospette, nel dominio della dodecafonia. STO

mica. Il pezzo che ha la durata complessiva di 18 minuti ma può essere anche eseguito in due parti indipendenti tra loro, offre una vasta gamma di effetti ritmici e timbrici e soprattutto nel terzo tempo presenta un'alta difficoltà tecnica, che se ben padroneggiata offre la possibilità di un ottimo rendimento strumentale e di un'indubbia completezza espressiva. G. M.

Luigi Nono. Cori di Didone da La terra promessa di G. Ungaretti, per coro e percussioni. Magonza, Ars Viva Verlag, 1958.

Dopo il *Canto sospeso* e *La terra e la compagna* il giovane compositore veneziano ci ha dato ancora una significativa composizione vocale, limitata questa volta al solo coro e a una sezione percussiva per così dire « monotimbrica », essendo costituita da 4 tam-tam e 8 piatti, di intonazione crescente dal tam-tam più grave al piatto più acuto; alcuni interventi di campane sono riservati al finale. Non potendo in questa sede scendere in particolari tecnici, ci limiteremo a far notare come in quest'ultimo lavoro il Nono abbia portato ancor più in là che nei precedenti la sua ricerca di scrittura corale. Il coro arriva qui sovente a scindersi nei suoi singoli componenti (8 per ciascuna voce), arrivando a generare una fantastica polifonia a 32 parti. Tuttavia questa scrittura, peraltro di grande

difficoltà esecutiva, può essere solo impropriamente definita col nome di polifonia, ché essa serve sostanzialmente a creare una particolare atmosfera timbrica, generando un discorso musicale e vocale che è veramente senza precedenti nell'ambito della musica corale. Servendosi esclusivamente di questa scrittura l'autore ci ha dato una composizione di grande respiro, che introducendo gradualmente a partire dal secondo pezzo anche gli strumenti a percussione, arriva a descrivere un arco poetico di alta espressività, ove le più complesse ed esteriormente astruse combinazioni ritmiche e armoniche si sciogliono in una semplice e pura linea timbrica che riempie di una espressione nuova il lirico testo ungarettiano

G. M.

Lao Silésu. Muse champêtre per orchestra. Londra, Ascherberg, Hopwood & Crew, Ltd.

Quasi sconosciuto in patria, il musicista sardo Lao Silésu (1883-1953) — apprezzato da Puccini, che gli preconizzava una fortunata carriera, magnificato dal D'Annunzio, che pregliava in lui l'improvvisatore estroso e l'esecutore squisito — frui di larga rinomanza all'estero, soprattutto a Parigi, ove lungamente visse, come autore di musica leggera e come brillante pianista nelle « boîtes de nuit ». Se la professione e indubbiamente una reale disposizione lo orientarono verso il genere cosiddetto leggero, pure più alte e nobili aspirazioni lo animarono, e pertanto scrisse per il teatro, per l'orchestra e per la camera: una produzione fitta, in gran parte inedita e tuttora ignorata. Mai eseguita in Italia, la suite *Muse champêtre*

rientra appunto in questa seconda categoria di composizioni. È un lavoro quadripartito (*Aurore, La Moisson, Propos joyeux, Retour de la moisson*) di larvato intento programmatico che rivela una ispirazione affabile ancorché di tono piuttosto crepuscolare. Lo contraddistinguono una grande semplicità di immagini e linearità di schemi formali, nonché il candore di una scrittura nettamente tonale di puro diatonismo, dalla trama armonica limpida, rifuggente da qualsiasi ricercatezza. Vi sono ognora avvertibili i segni di un gusto e di una concezione estetica che ebbero momenti di indubbio favore, ma di cui oggi non rimane tuttavia che il ricordo.

STO

Libri di interesse musicale

Letture:

Andrea Della Corte. *Toscanini visto da un critico*. Torino, Ilte, 1958.

Di biografie toscaniniane soprattutto miranti all'informazione meticolosa dei fatti umani, ricche di particolari e copiose nell'aneddotica ne sono apparse non poche. Opportuna giunge pertanto la pubblicazione del presente volume, che, circoscrivendo la narrazione della vita all'essenziale, a quanto si manifesta strettamente necessario per l'intelligenza dell'attività artistica, tende esclusivamente a fissare e chiarire l'entità e la portata dell'arte interpretativa e dell'estetica toscaniniana, rivelandosi quindi, e già il titolo lo lascia comprendere, opera d'intento meramente critico ed esegetico. Per quanto riguarda i dati della lunga attività professionale, l'autore si è valso delle notizie più attendibili, rinunciando alle lusinghe dell'interpretazione o dell'amplificazione onde conservarne il sapore originario; per l'aspetto critico gli è stato utile il ricorso ad articoli e appunti suoi, non meno che al ricordo diretto, alle considerazioni fruttuose stimolate dalle impareggiabili realizzazioni del Maestro. Con frequenza ha inserito giudizi di musicisti e critici stranieri, nonché preziose impressioni e testimonianze di diversi scrittori, dando l'avvio a un florilegio della critica toscaniniana.

Lungo dieci densi capitoli, abbracciati quasi cinquecento pagine, Della Corte ripercorre con assoluta lucidità espositiva il luminoso itinerario artistico del sommo direttore, delineandone i vari stadi evolutivi, sottolineando dei periodi basilari il carattere delle interpretazioni. « Chi voglia seguire e in qualche modo chiarire l'evoluzione della tecnica e dell'evoluzione toscaniniana — dichiara tra l'altro l'autore — non può prescindere dalle influenze che l'arte di Debussy e, in più, la moda, la maniera, il debussismo, ebbero sulla sensibilità e mentalità di più di un'interprete. Reazione alle fosche passioni, alle ampie espansioni della melodia e delle armonie, alla quadratura della forma, il debussismo rinnovava il gusto ». E appunta come nelle riproduzioni toscaniniane d'un tempo « la ricerca del bel suono e della minuzia dei particolari » fosse talvolta prevalente « forse anche soverchiante, perfino virtuosistica. Era qualcosa in più della perfezione. » Ma più avanti potrà già riconoscere come la musicalità si presenti « purificata dal compiacimento della sensualità sonora, e rafforzata. Non vagheggiamenti estetizzanti. Sempre lo sguardo fisso al cuore dell'opera. » Ancora il Della Corte vaglia con singolare acume i fattori che contraddistinsero la natura dell'uomo e del musicista analizza il divenire del suo gusto, notando, con la scorta dei programmi, le propensioni dell'interprete; rileva quindi la comparsa di nomi nuovi, e, quanto alle esclusioni, espressive della concezione estetica e della natura di Toscanini, fa avvedute considerazioni « l'interprete, come studioso e colto, libero e franco, non ha alcun dovere di eseguire quel che altri per vari motivi vuole e desidera ascoltare; la sensibilità, che è imprescindibile, gli impedisce di bene esercitarsi in una qualsiasi servitù. » E ancora: « nelle preferenze dell'interprete s'ha da vedere la conclusione d'un lavoro

che abbia riconosciuto pregi d'arte nell'opera eseguita, e che è perciò valutazione critica; a un punto, l'interprete sonorizza l'opera apprezzata, il critico stende il suo ragionato parere. Non vincolato da alcun legame, Toscanini avrebbe dunque scorto nei pezzi dei contemporanei da lui preferiti valore d'arte ».

A proposito dell'interprete di Verdi, Della Corte indugia sulla restaurazione delle opere del '50, sul « bel suono » verdiano, ponendo in risalto come Toscanini di quelle partiture « intuì con la sua crescente sensibilità ed esperienza la riposta sostanza ». Il libro del resto è tutto disseminato di pensieri proficui, di rilievi fruttuosi sull'arte del Maestro. Soprattutto stimolanti le osservazioni sul metodo interpretativo di filologia e di critica, e sul lato cosiddetto « magico » e « misterioso » dell'interpretazione toscaniniana (« Magia, facoltà potente, sì, ma inconscia. E tutto era invece conscio in lui e nel suo operare. Tutto era riflessione. » E altrove: « Ma noi che conosciamo come Toscanini sia divenuto Toscanini, non crediamo al 'miracolo'. »); e particolarmente interessanti le pagine dedicate al problema della dinamica, al grande travaglio dell'interprete-esecutore, al raro insegnamento di Toscanini e al maestrevole monito che procede dal suo ideale. A lettura ultimata non si può non rimarcare come grande merito dell'autore sia stato quello d'aver mirabilmente lusingato, e sotto ogni aspetto, l'arte di Toscanini; d'aver penetrato con rara perspicacia il significato intimo dell'opera sua, rivelandone l'altissima lezione.

Del volume, integrato da precisi indici e da una utilissima discografia, vanno altresì segnalati i pregi tipografici e la distinzione della rilegatura.

sto

Ivo Supicic. *La Musique expressive*. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

Walter Howard et Irmgard Auras. *Musique et sexualité*. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.

Nella Bibliothèque Internationale de Musicologie diretta da Gisèle Brelet per le Presses Universitaires de France, *La musique expressive* dell'jugoslavo Ivo Supicic figura particolarmente bene. Niente di più appropriato ai gusti e agli orientamenti dell'autrice di *Le temps musical* o della *Interpretation créatrice*, di questo volumetto che potremmo definire una serrata arriga a difesa delle possibilità espressive della musica condotta secondo il metodo psicologico, ossia in una parola ancorando saldamente la musica all'atto musicale che la realizza e quindi a chi quell'atto compie, cioè l'uomo. Naturalmente l'obbiettivo è sempre di natura estetica, ossia è quello di dimostrare la perfetta compatibilità del fatto estetico col fatto espressivo, ed in sostanza di dare addosso una volta di più ad Hanslick e all'hanslickismo d'ogni genere (anche stravinskiano, ripete più d'una volta il Supicic), per dire delle teorie che negano alla musica qualsiasi possibilità espressiva che non sia quella puramente musicale. Invece l'extra-musicale, ritiene l'autore di *La musique expressive*, ha frequentemente cittadinanza dell'opera musicale, e solo si tratta di localizzarlo, definirlo, inquadralo in relazione al problema estetico che non bisogna mai perdere d'occhio, proprio ad impedire che per le vie indubbiamente pericolose della musica in commercio con l'extra-musicale, sia l'arte a rimetterci.

Supicic svolge la sua trattazione in centododici pagine perfettamente articolate secondo il filo conduttore di un'analisi aperta a tutti i tasti della questione.

Un'ampia introduzione nella quale apprendiamo che « l'esthétique musicale a donc sans doute sa consistance propre en tant que discipline spéciale » in quanto per potercisi muovere occorre essere inoltrati nei misteri della musica e del suo « universo », si conclude con l'immane distinzione fra « formalisme et expressionisme » che sbarazza il campo del primo e giustifica quindi lo studio, al quale ci si appresta, del secondo. Questo studio si svolge in due ampi capitoli: *La musique expressive et sa nature* e *L'expression musicale et la connaissance*. S'è già capito per quale via si marcia, la sistematica messa a fuoco delle distinzioni fra « musica pura, espressiva e descrittiva », o fra « espressione formale, immanente e psicologica », nonché la ricerca sullo « stile e la tecnica nell'espressione » o sull'« espressione nella musica vocale », che sono poi alcuni dei sottotitoli del primo capitolo, sono condotte per stabilire esattamente dove, come e quando si può parlare in tutta coscienza di musica espressiva e di espressione musicale; tenuto conto, per esempio, che alla musica è per definizione inibita la possibilità di esprimere concetti o che per converso erroneamente si confondono le sue possibilità di espressione con la misura, maggiore o minore di capacità, di prodursi in un'imitazione servile degli oggetti naturali. Ponendo sempre speciale attenzione alla presenza di soggetti psicologici nel compimento di qualsiasi atto musicale, sia quello della creazione o quello dell'interpretazione o quello dell'ascoltazione, Supicic s'inoltra nella scottante materia segnata dal secondo capitolo, svelando qui in maniera più chiara la presenza di un sottostante intuizionismo che è poi strettamente legato alla generale astrattezza storica e sociale con cui il tema del libro viene comunque trattato. Se ne rende conto in effetti lo stesso autore in una breve premessa nella quale si dice certo « qu'il n'y a aucune incompatibilité entre la nature psycho-esthétique de l'expression et la nature socio-esthétique de la musique en tant que reflet d'un temps ou d'une époque », ma poi non fa altro che augurarsi di potere un giorno completare il lavoro con un'indagine sociologica adeguata al problema qui trattato. D'altra parte sulla via delle critiche fiorirebbero i dissensi, come quello fondamentale sulla distinzione fra « musica pura » e « musica espressiva » che è una conseguenza diretta della mancanza di un concreto confronto fra le opere rispettivamente incasellate, e la complessità delle loro relazioni con il loro tempo (un certo qual schematismo psicologico, per intenderci); ma si rischierebbe anche di tradire il significato del volume e la sua portata, che è oltre tutto positiva in quanto introduce con rara limpidezza nelle ostiche questioni del formalismo e dell'antiformalismo, della semanticità o dell'antisemanticità, dell'espressività o antiespressività della musica, interrogativi che per poter sperare una risposta devono innanzi tutto presentarsi attraverso precise proposizioni.

Nonostante il carattere libertino del titolo, *Musique et sexualité* di Walter Howard e Irmgard Auras non porta alcuna nota particolarmente eccitante alla serie dei volumi governati dalla Brelet, fra i quali esso pure si iscrive. Anche qui si tratta di un'indagine essenzialmente psicologica dove però il filo conduttore è costituito dalla visione di un mondo dal punto di vista della sessualità (non in senso spregiativo, ma come impulso vitale assolutamente centrale), per cui « on peut dire que seul qui s'est rendu compte que la sexualité est activité totale, authentique, sait reconnaître quand la musique est authentique ». Dopodiché il discorso si sviluppa in maniera senz'altro seducente, ma bisogna stare attenti a non lasciarsi troppo coinvolgere in esso: si rischierebbe di soggiacere all'esclusiva prospettiva di chi giudica che « une méthode scientifique » per « parler de la musique et étudier la musique », è soltanto quello di « retourner aux sources », ossia appunto a riconoscere

l'origine sessuale, o quantomeno la presenza sessuale, in ogni atto umano e oggetto prodotto dall'uomo. Il che significa sfuocare molte altre componenti essenziali per la comprensione — per parlare e studiare — della musica. Ma postici dovutamente in guardia, il libro offre spunti del massimo interesse, anche perché la « teoria della sessualità », diciamo così, è svolta con notevole acume, e basterebbe accennare al fatto che l'elemento sessuale è studiato al suo sviluppo in relazione al progresso spirituale e intellettuale dell'umanità, progresso del quale è ritenuto largamente responsabile.

L. P.

Presentazioni:

Gianandrea Gavazzeni: *Alcuni studi pizzettiani*. Bergamo, Stamperia Conti, 1956.

Il capitolo Pizzetti-Gavazzeni è in buona parte ancora da fare e, per ciò, da acquisire per la critica musicale che sia sensibile ai problemi della cultura del Novecento. Però, deve anche dirsi, è un capitolo che in parte si fa da sé da un lato con i rapporti personali di varia indole tra l'insigne maestro ed il chiaro allievo, che non datano da oggi, e dall'altro con l'apporto concreto vivo e fattivo che alla conoscenza dell'arte di Pizzetti-Gavazzeni reca in differenti settori: anche qui, da molto tempo.

Quando lo si scriverà, tale capitolo, risulterà uno dei più interessanti riferibili ad autore contemporaneo; il più interessante, certo, di quanti si innestano alla vita interiore ed alla biografia ufficiale di Ildebrando Pizzetti: naturalmente, tra quelli legati agli « incontri » del compositore di Parma con gli altri musicisti a lui coevi, italiani e stranieri, suoi alunni o no.

Gianandrea Gavazzeni è, come tutti sanno, il migliore interprete che oggi si possa augurare per la musica di Pizzetti e, per tanto, da iscriverne in quella eletta schiera che va da Gui a Marinuzzi da Toscanini a Serafin e De Sabata e che si inizia, come l'attività del musicista emiliano, con i primi anni del nostro secolo: ma, in più e forse in

meglio di questi, nei riguardi della musica di Pizzetti, egli ha una sensibilità critica esercitata sottile e scaltrita ed una cultura musicologica e letteraria che gli consentono la stesura di saggi veramente di valore, più o meno lunghi e vari, sui differenti aspetti e sui multipli temi della poetica pizzettiana, ivi compresi i problemi di natura, per così dire, contingente, legati alla vita dell'attività di Pizzetti. Gavazzeni viene così a trovarsi al suo attivo qualcosa come quattro o cinque libri dedicati a Pizzetti, quando si considerino sia le vere e proprie monografie o raccolte di studi sia i lavori sparsi in riviste ed in altri volumi non interamente dedicati al maestro.

Un altro documento di tale illuminato pizzettismo del chiarissimo direttore d'orchestra è costituito appunto dal libro che egli pubblica ora, quasi in aggiunta ai *Tre studi pizzettiani* del 1937.

Tale volume, oltre il discorso per il settantacinquesimo compleanno di Pizzetti, posto ad apertura, ed altri vari saggi su differenti temi pizzettiani, completa senza esaurire una serie di interessantissimi e magistrali « commenti » alle opere teatrali del melodrammaturgo emiliano, con i capitoli dedicati a *Fedra* a *Lo Straniero* al *Fra Gherardo* ad

Orseolo, i quali si uniscono così ai precedenti già noti su *Dèbora* e su *L'Oro*: attendiamo ora l'esegesi del-

Adriano Lualdi. *L'Arte di dirigere l'Orchestra*. Terza edizione aggiornata. Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1957.

È approdata felicemente alla terza edizione *L'Arte di dirigere l'Orchestra* di Adriano Lualdi. Pubblicazione già nota, dunque. E non solo agli interessati più diretti, cioè a quanti s'occupano di musica «ex professo» e in particolare ai direttori d'orchestra, ma anche a numerosi dilettanti e ai bibliofili. Il recentissimo volume appare fin da un primo sguardo risultato di ulteriori raggiungimenti e d'importanti aggiornamenti, talché si può considerarlo (con l'aggiunta del *Dialogo con Victor de Sabata delle Dodici nuove opere sulla direzione orchestrale*, e dell'*Arte della Fuga di Giovanni Sebastiano Bach*) in gran parte opera radicalmente rinnovata, destinata a suscitare attenzione nel mondo dell'arte e a fare il suo ingresso fra i testi classici di cultura musicale.

Nessuno meglio dell'Autore possedeva la preparazione e l'abito per meditare sopra un simile argomento e poterne ricavare un'opera senza precedenti, in Italia, nella letteratura storica ed estetica della musica. Direttore d'orchestra fin dalla prima giovinezza, compositore di nitidi orizzonti moderni, critico e scrittore durante un cinquantennio, Lualdi si qualificava con attitudini specifiche ad un'impresa di tale genere, postulante dottrina e insieme esperienza. Qualità da lui possedute con ampiezza tale da consentirgli agevolmente e brillantemente un giro d'orizzonte attraverso i «tempi» più significativi che videro la nascita, lo sviluppo, la fioritura della più complessa branca dell'arte interpretativa: l'arte di dirigere l'orchestra.

le restanti opere sino all'*Assassinio nella Cattedrale*.

MANLIO LA MORGIA

Scartato un criterio strettamente cronologico e una partizione rigidamente meccanica e informativa, è stato preferito un discorso costantemente vivo e fluentissimo che lega bensì logicamente capitolo a capitolo, ma consente anche l'improvvisa lettura di singole pagine di un qualche capitolo, stimolando immediatamente interesse e curiosità. Per questo congegno distributivo le ottocento pagine di codesta pubblicazione accentuano il loro carattere di libro di consultazione, da appostare in biblioteca a portata di mano.

Perché a un musicista o a un dilettante tornerà in qualunque momento utile attingere fresche cognizioni intorno alla bacchetta e alla sua tecnica, allo studio della partitura, all'interpretazione, all'illuminazione dell'opera d'arte. E potranno allora incontrarsi, sempre nel commento lualdiano, ora rigorosamente impostato sul metodo storico, ora improntato a un vivacissimo empirismo, Wagner, Schumann, Toscanini, Furtwaengler, De Sabata e tanti altri campioni della bacchetta o esponenti del mondo musicale di ieri o di oggi, i quali con lo scritto o con la parola hanno esposto il loro pensiero su l'arte interpretativa in genere e su quella direttoriale in particolare.

Varcherà il lettore la soglia del regno favoloso del melos, dell'agogica, della dinamica, del colorito; di queste entità musicali astrattamente indicate nel testo con i valori semantici della notazione e acquistanti realtà d'arte solo nella vibrazione dei suoni. Onde potrà es-

sere riguardato perfetto il raggiungimento di quell'interprete — e sia un direttore d'orchestra o uno strumentista o un cantante — che sarà stato ideale mediatore fra l'opera d'arte astratta (il testo) e il contemplatore (uditore) attraverso gli aspetti sonori di moto, colore, espressione.

Quest'*Arte di dirigere l'Orchestra* dovette germinare ed essere perfezionata da una mente che eccezionalmente padroneggiava la materia con la spontanea dedizione di un innamorato e d'un patito. Lualdi stesso ne parla di una «fatica senza fatica». Lo attestano lo stile piano e scorrente eppure a suo modo ornato, le osservazioni argute e spesso pepate dell'eterno spadaccino, la presa di posizione (talora invero alquanto discutibile) contro istituzioni e costumi dei nostri giorni. Sempre con giovanile ardore, con rinnovantesi saggezza e abbondanza cordis.

L'ultimo capitolo è dedicato all'*Arte della fuga* di G. Sebastiano Bach:

Leopoldo Gamberini. *Modernità della musica greca nella tragedia*. Centro per il Teatro dell'Università di Genova. O.R.U.G., 1958.

Non si può non dir bene di questo agile libro, presentato da Giulio Confalonieri, dovuto alla penna di un giovanissimo, che, come riconosce il Confalonieri stesso nella sua lusinghiera prefazione, conosce già più di musica e di problemi culturali di tanti cultori più vecchi di lui. Il libro non ha intenti eruditi; ma, vorrei dire, in un senso molto nobile e originale, divulgativi. Trae infatti origine da una breve serie di conferenze tenute dall'autore al Centro per il Teatro dell'Università di Genova, dinanzi agli studenti di lettere e di altre discipline, onde accostarli all'essenza del discorso musicale greco. E si divide in due parti: una più propriamente sto-

lucido studio analitico, tecnicamente, esteticamente. Guida validissima a chiunque voglia tentare la esecuzione di questo immenso capolavoro, l'ultimo del «Thomaskantor», il quale, com'è noto, ha lasciato la partitura incompiuta e senza indicazioni intorno al modo di conferirle veste sonora; forse perché doveva e deve parlare allo spirito nella pura contemplazione della stesura entro i pentagrammi.

Lualdi raccomanda per l'esecuzione un piccolo complesso orchestrale (gli archi e alcuni fiati), da lui ripetutamente sperimentato fra il consenso dei pubblici e dei conoscitori. In questa relazione egli ha rinunciato a qualsiasi corale conclusivo — usualmente da un'altra composizione bachiana — a costo di chiudere «senza effetto» ma con il premio più prezioso di ogni applauso e d'ogni moneta: d'esser rimasto fedele al genio del Sommo fino all'ultima voce, quasi un esitare di passi davanti alla soglia del mistero.

LIONELLO LEVI

rica, l'altra teorica, entrambe bene sviluppate, con moltissima conoscenza della tecnica musicale greca, e con vivo senso d'arte. Naturalmente in un'opera di questo genere non sono da pretendersi ricerche o problemi nuovi. Ma di questi ultimi qualcuno fa capolino nella geniale esposizione; nella quale si ricerca anche, come è detto nel titolo, l'influsso della musica greca attraverso la storia e nella coscienza musicale moderna, con citazioni che giungono fino a Stravinski. L'autore stesso ha commentato musicalmente, in modo molto essenziale, qualche tragedia greca rappresentata a Genova e altrove; e così si è fatto la mano alla trattazione dei problemi; tanto

più che rivela una conoscenza diretta e approfondita della filologia classica e dei testi in lettura diretta. Sarebbe ovvio citare brani interessanti. Ma non è il caso. A completare la notizia sarà sufficiente dire che lo stile del piccolo volume risente assai dell'origine oratoria per cui fu concepito; ma questo aggiunge naturalmente aria viva alla let-

Anton Bruckner. Symposium. A cura dell'Associazione Italiana Anton Bruckner, Genova, 1958.

Da due anni si è costituito a Genova un entusiasta e coraggioso manipolo di sostenitori che, associatisi nel nome di Anton Bruckner, si propongono la divulgazione in Italia dell'opera del loro Nume Tutelare. Il Symposium pubblicato appunto a cura dell'Associazione Italiana Anton Bruckner è, come attesta il titolo, una antologia comprendente scritti e articoli vari, raccolti da riviste e giornali, tendenti a « ricondurre intorno alla figura del musicista un interesse collettivo » ed a « riproporre, più che al gusto, alla memoria dei critici, la bellezza ed il reale valore di tale artista e della

tura, anziché danneggiarla. Praticamente l'intento di avvicinare il lettore comune alla musica greca è pienamente raggiunto; e, se non ci fossero certe esitazioni, ripetizioni, luoghi leggermente confusi, vorremmo additare questo volume a preferenza di tutti gli altri usciti in Italia, dei quali il Gamberini fa tuttavia uso prezioso.

GIULIO COGNI

sua musica ».

Il fascicolo è integrato da una breve biografia del compositore e da alcuni saggi, introduttivi al carattere ed al contenuto della musica bruckneriana, la cui talvolta smisurata prosa si alterna a zone di alta poesia, dove ha maggiore evidenza lo spirito di candida religiosità che ha sempre ispirato il Musicista. La pubblicazione comprende inoltre una discografia ed una accurata bibliografia bruckneriana; è insomma un omaggio completo ad un compositore cui, nonostante la scarsa popolarità, non si può negare una rilevante importanza storica.

R. V.

Dischi

Elenco dei dischi microsolco pubblicati in Italia nel novembre e dicembre 1958

In questa rubrica non sono compresi i dischi di jazz, di musica leggera e quelli letterari.

BACH Johann Sebastian

Il clavicembalo ben temperato (Preludi e fughe dal n. 7 al n. 24). Clavic. W. Landowska.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm.
LM 1136

BARTOK Bela

Concerto per orchestra. Orch. Sinf. di Bamberg dir. da H. Hollreiser.
Stereovox 33 g. 1 disco da 30 cm.
ST-PL 10-480
(disco stereofonico)

BEETHOVEN (van) Ludwig

5ª Sinfonia in do min. op. 67 - La Consacrazione della casa, ouverture op. 124. Orch. Fil. di Berlino dir. da L. Maazel.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
138 008 SLPM
(disco stereofonico)

6ª Sinfonia in fa, op. 68 « Pastorale ». Orch. Opera di Stato di Vienna dir. da H. Scherchen.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm.
MRC 5001

7ª Sinfonia in la op. 92. Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da H. Scherchen.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm.
MRC 5007

Sonata n. 8 in do min. op. 13 « Patetica » Sonata n. 14 in do diesis min. op. 27 « Chiaro di luna » - Sonata n. 23 in fa min. op. 57 « Appassionata ». Pian. P. Badura Skoda.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm.
MRC 5002

BERLIOZ Hector

Sinfonia Fantastica op. 14. Orch. del Conservatorio di Parigi dir. da A. Argenta.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm.
SXL 2009
(disco stereofonico)

BRAHMS Johannes

Lieder (Rimpianto e nostalgia nei canti del tempo passato). Fischer-Dieskau, br.; Demus, pf.
D.G.G. 33 g. 1 disco da 30 cm.
138 011 SLPM
(disco stereofonico)

Rapsodia op. 53. Heynis, ct.; Regio Coro maschile « Apollo » e Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. van Beinum.
Philips 45 g. 1 disco da 17 cm.
400 057 AE

1ª Sinfonia in do min. op. 68. Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da H. Scherchen.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5003

2ª Sinfonia in do min. op. 68. Orch. Fil. di Vienna dir. da R. Kubelik.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2013
(disco stereofonico)

4ª Sinfonia in mi min. op. 98. Orch. del Concertgebouw di Amsterdam dir. da E. van Beinum.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
835 000 AY
(disco stereofonico)

CHERUBINI Luigi

Medea (opera completa). Meneghini Callas, Pirazzini, Scotto, Picchi, Modesti, Marimpretri, Galassi, Giacomotti e Orch. e Coro del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin.

Ricordi 33 g. 3 dischi da 30 cm.
MRO 101/3
(Incisione stereofonica)

CHOPIN Frederic

Ballata n. 3 in la bem. magg. op. 47 - Andante spianato e grande polonaise in fa bem. magg. op. 22 - Fantasia in fa mi., op. 49 - Polonaise-fantasia in la bem. magg. op. 61. Pian. W. Kempff.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. LXT 5445

CIAIKOVSKI Peter Ilie

Concerto n. 1 in si bem. min. op. 23
Pian. Cliburn e Orch. Sinf. dir. da K. Kondrashin.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2252

4ª Sinfonia in fa min. op. 36. Orch. Philh. di Londra dir. da C. Silvestri.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. ASD 253
(disco stereofonico)

6ª Sinfonia in si min. op. 74 «Patetica»
Orch. Fil. Sinf. di Londra dir. da A. Rodzinski.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5016

CORELLI Arcangelo

Concerto grosso in sol min. op. 6 - «Per la notte di Natale». Società Corelli.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 2213-1

DVORAK Anton

5ª Sinfonia in mi min. op. 95 «Del Nuovo Mondo». Orch. Fil. Sinf. di Londra dir. da A. Rodzinski.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5009

FRANCK César

Sinfonia in re min. - Le Chasseur maudit. Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da A. Rodzinski.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5010

GEMINIANI Francesco

Concerti grossi op. 7: n. 5 in do min., n. 3 in do magg., n. 1 in re magg., n. 6 in si bem. magg., n. 2 in re min.
I Musici - Monumenta Italicae Musicae.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
A 00447 L

GIORDANO Umberto

Andrea Chénier - Pagine scelte. Del

Monaco, tn.; Tebaldi, sp.; Bastianini, br. e Orch. e Coro dell'Acc. di S. Cecilia in Roma dir. da G. Gavazzeni.
Decca 33 g. 1 disco da 30 cm. SXL 2014
(disco stereofonico)

HAENDEL Georg Friedrich

Messia (Branì). Coro Westminster e Orchestra Fil. Sinf. di New York dir. da L. Bernstein.
Philips 45 g. 1 disco da 17 cm. 469 054 AE

HAYDN Joseph

Quartetti per archi in do op. 74 e in sol op. 77. Julliard String Quartet.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2168

LALO Edouard

Sinfonia spagnola, op. 21 (con Saint-Saëns. Introduzione e Rondò capriccioso, op. 28 - Havanaise, op. 83). Viol. Menuhin e Orch. Philh. di Londra dir. da Sir E. Goossens.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10217

LISZT Franz

Rapsodie ungheresi (dal n. 1 al n. 8)
Pian. Farnadi.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5011

Rapsodie ungheresi (dal n. 9 al n. 15)
Pian. Farnadi.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5012

MOZART Wolfgang Amadeus

Concerto n. 27 in si bem. magg. K. 585.
Pian. Henkemans e Orch. Sinf. di Vienna dir. da J. Pritchard.
Philips 33 g. 1 disco da 25 cm.
G 05315 R

Sinfonia in sol min. K. 550 - Sinfonia in do K. 551 «Jupiter». Orch. Fil. Sinf. di Londra dir. da E. Leinsdorf.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5004

MUSSORGI Modesto

Una notte sul monte Caucaso. Orch. Sinf. di Vienna dir. da W. van Otterloo.
Fontana 45 g. 1 disco da 17 cm.
495 010 CE

PAISIELLO Giovanni

Nina ovvero La pazza per amore (opera completa). Gatta, sp.; Gioia, tn.; Ferrin, bs.; Vercelli, sp.; Zecchillo, br.;

Nobile, tn. e Compagnia del Teatro Musicale da Camera di Villa Olmo dir. da G. Paternieri - Dir. e Conc. E. Gerelli.
Cetra 33 g. 3 dischi da 30 cm. LPC 1264
(registrazione stereofonica)

PIZZETTI Ildebrando

Messa da Requiem per sole voci - Requiem - Dies Irae - Santus - Agnus Dei - Libera me - «I cantori Veronesi» dir. da P. Agostini Bitelli.
Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LVP 45024

PROKOFIEV Sergei

L'amore delle tre melarance, Suite. London Symphony Orch. dir. da A. Dorati.
Mercury 33 g. 1 disco da 30 cm. SR 90005
(disco stereofonico)

Concerto n. 3 in do magg. op. 26 - 1ª Sinfonia in re magg. op. 25 - «Classica» Pian. Graffman e San Francisco Symphony Orch. dir. da E. Jorda.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2138

PUCINI Giacomo

Tosca (opera completa). Milanov, sp.; Björling, tn.; Warren, br.; Monreale, bs.; Corena, bs.; Carlin, tn.; Catalani, bs.; Preziosa, bs.; Bianchini, giov. sp. e Orch. e Coro del Teatro dell'Opera di Roma dir. da E. Leinsdorf.
RCA 33 g. 2 dischi da 30 cm. LM 6052

RACHMANINOV Sergei

Rapsodia (da la Rapsodia su un tema di Paganini op. 43). Pian. Hambro e Orch. dir. da A. Kostelanetz.
Philips 33 g. 1 disco da 30 cm.
S 04650 L

ROSSINI Gioacchino

Guglielmo Tell: «Sinfonia». Orch. della Assoc. del Concerti «Pasdeloup» dir. da E. Linderberg.
Odeon 45 g. 1 disco da 17 cm. DSEQ 578

SAINT-SAENS Camille

Introduzione e Rondò capriccioso, op. 28 - Havanaise, op. 83 (con Lalo. Sinfonia spagnola, op. 21. Viol. Menuhin e Orch. Philh. di Londra dir. da Sir E. Goossens.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10217

SCHUMANN Robert

Concerto in la min. op. 54. Pian. Kempff

con la London Symph. Orch. di Londra dir. da J. Krips.
Decca 33 g. 1 disco da 25 cm. LW 5337

Concerto in la min. op. 54 - Konzertstück op. 92 in sol - Introduzione e allegro in re min. op. 134. Pian. Demus e Orch. dell'Opera di Stato di Vienna dir. da A. Rodzinski.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5005

STRAUSS Riccardo

Morte e Trasfigurazione, op. 24 (con Wagner. I Maestri Cantori: Ouverture - Il Crepuscolo degli Dei: Idillio di Sigfrido) Orch. Fil. di Vienna dir. da W. Furtwängler.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10216

VERDI Giuseppe

Rigoletto: «Branì scelti». Di Stefano, tn.; Gobbi, br.; Meneghini Callas, sp.; Ercolani, tn.; Forti, bs.; Dickie, br.; Mandelli, ms.; Tatzoli, bs.; Clabassi, bs.; Lazzarini, ms. e Orch. e Coro del Teatro alla Scala dir. da T. Serafin.
Columbia 33 g. 1 disco da 30 cm. QCX 10313

La Traviata: «Preludio atto I e atto III» Orch. Stabile dell'Acc. di S. Cecilia dir. da V. De Sabata.
Voce del Padrone 45 g. 1 disco da 17 cm. TRQ 3085

VIVALDI Antonio

Le quattro stagioni. (da «Il cimento dell'Armonia e dell'Invenzione» op. 8). Società Corelli. Viol. V. Emanuele.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 20026

WAGNER Riccardo

I Maestri cantori: Ouverture - Il crepuscolo degli Dei: Idillio di Sigfrido (con Strauss. Morte e Trasfigurazione, op. 24). Orch. Fil. di Vienna dir. da W. Furtwängler.
Voce del Padrone 33 g. 1 disco da 30 cm. QALP 10216

Walkiria: «Cavalcata delle Walkirie» - «Incantesimo del fuoco» - Tristano e Isotta: «Preludio e morte di Isotta» - Crepuscolo degli Dei: «Viaggio di Sigfrido sul Reno e Marcia funebre». Orch. Fil. Sinf. di Londra dir. da A. Rodzinski.
Ricordi 33 g. 1 disco da 30 cm. MRC 5006

AUTORI Diversi

Cilea. Arlesiana: «Preludio» - Bizet. Carmen: «Intermezzo atto III» - «Intermezzo atto IV» - «Preludio» - «Intermezzo atto II» - Mascagni. Cavalleria rusticana: «Preludio» - «Intermezzo» - Puccini. Le Villi: «Tregenda». Orch. Sinf. di Torino della Radio TV Ital. dir. da A. Basile.
Cetra 33 g. 1 disco da 25 cm. LPV 45025

Bach. Piccolo Magnificat - Haendel. Le rossignol - Scarlatti. Cantata. Lazio, sp. Gazzelloni, flauto; De Robertis, clav.; Roldi, viol.; Martorana, violonc. e De Paoli, viola.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 26025

Haendel. Il fabbro armonioso - Purcell. Ground in do min. - Rameau. La Dauphine - Anonimo. L'usignolo: Clavic. W. Landowska.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 1217-1

Geminiani. Andante - Durante. Preghiera - Veracini. Largo - Arcadelt. Ave

Maria. Società Corelli.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 20004-1

Mascagni. Cavalleria rusticana: «Inneghiamo al Signore risorto» - Verdi. Il Trovatore: «Coro delle zingarelle» - Nabucco: «Va pensiero...» - Puccini. Madama Butterfly: «Coro a bocca chiusa». Milanov, sp. e Orch. RCA Victor dir. da R. Cellini - Orch. e Coro del Teatro dell'Opera di Roma dir. da E. Leinsdorf - Orch. Sinf. della NBC dir. da A. Toscanini.
RCA 45 g. 1 disco da 17 cm. ERA 50-123

RECITAL di Leonie Rysanek

Verdi. La forza del destino: «Pace, pace, mio Dio» - Aida: «Ritorna vincitore» - «O patria mia» - Otello: «Canzone del salice» - «Ave Maria» - Puccini. Tosca: «Vissi d'arte» - Turandot: «In questa reggia» - Giordano. Andrea Chenier: «La mamma morta» - Mascagni. Cavalleria rusticana: «Voi lo sapete». Orch. dir. da A. Basile.
RCA 33 g. 1 disco da 30 cm. LM 2262

Asterischi

Ciò che non ti attendi

«Beethoven non fu mai un forte contrappuntista. E le sue fughe non sono propriamente belle fughe, in alto senso classico. Assurda impresa, tenere in piedi un cadavere: la fuga era già spirata tra le mani di Bach, e nessuno dopo di lui n'ha più scritta una veramente degna di stare accanto alla quarta e all'ottava della prima parte del Clavicembalo ben temperato».

• • • • •

«Con la musica oggi siamo a questi punti: ascoltiamo i classici come noi soli precettori; i romantici come scalmanati alla porta delle case chiuse; i moderni come malati in corsia d'ospedale e i modernissimi come ricoverati in manicomio».

(Dev'essere lo scritto di un critico di ritorno (a piedi) dal sesto concerto di una giornata piovosa).

• • • • •

Il regista cinematografico e melomane F.*** K.***, per l'appunto mentre stava lavorando all'adattamento del *Supplizio della felicità* scriveva: «sempre questo Bach-Busoni. Non sarebbe ora di ritornare a Bach-Bach?». Come se un film provenendo da un romanzo, non rientrasse anch'esso nella categoria della trascrizione, in una sorta di «Bach-Busoni» con analoghi profitti e perdite.

• • • • •

Quarant'anni fa, Schumann era considerato musicista ben superiore a Chopin. Il quale veniva persino definito non già un grand'uomo, ma... «una gran donna». (C'era anche di mezzo il grido «abbasso Chopin» dei futuristi). Oggi tale opinione non è più condivisa che da pochissimi. Sarebbe interessante una statistica da cui risultasse quante più esecuzioni e quante più ristampe chopiniane che non schumanniane, avvengono nel mondo. Chopin è uno degli autori oggi più eseguiti, insieme coi sommi.

• • • • •

È idea di Léon Joubert che il concerto, un giorno abbia a uscire dalla consuetudine sociale, precisamente come un tempo, così com'è oggi, non esisteva affatto. Oggi con una piccola radio, c'è da sentire comodamente in casa propria, fiumi di musica d'ogni genere.

«Il concerto campa ormai su due pretesti: l'ambizione di esibire le delizie della moda, e il desiderio di uscire un poco dalle pareti domestiche».

Se domani questi due piaceri trovassero un diverso appagamento, il concerto (inteso come adunanza pubblica) potrebbe benissimo cessare di esistere. « Risparmio sovvenzionale e qualche malumore per gli organizzatori di professione ».

• • • • •
• La complessissima polifonia delle fughe per Organo di Bach ». Ma chi lo dice, che le fughe bachiane per organo, siano polifonicamente « complessissime »? Sono proprio il contrario; e semplici e lineari dovevano essere necessariamente, ad evitare che la sonorità limacciosa del « principe degli strumenti » facesse dell'ordito polifonico troppo fitto, una fanghiglia sonora, dentro la quale sarebbero affogati e tema e risposta e controsoggetto e ogni altro elemento strutturale.

• • • • •
Dal diario di Léon Joubert

• I giovani musicisti italiani — solitamente dotatissimi di nativa musicalità — sono quasi tutti presi da una sorta di nobile ingordigia per cui vorrebbero fare il pianista, il compositore, il direttore d'orchestra e il critico, oltre che l'insegnante, per una provvisoria sistemazione pratica. Si tratta di un eclettismo ardito, bello, apprezzabilissimo ma contrario alla riuscita della grande carriera. Viviamo in epoca di specializzazione. Bisogna battere sopra un solo chiodo quand'anche, un giorno, esso risultasse sbagliato; come da cattivo chiodo (*malus clavellus*) il Machiavelli diceva derivatogli il cognome. Persino picchiando sempre sopra il medesimo « cattivo chiodo », alla fine si ottiene qualche buon risultato. Bisogna dunque essere fedeli all'itinerario designatoci dal destino, per diventare qualcuno, altrimenti si rimane il signor Nessuno ». *Fulgido esempio di fedeltà alla sua stella: Wilhelm Backhaus. Egli può dire davvero di essere sempre stato e di rimanere fedele all'oroscopo quale fu di Brunetto per il Poeta:*

« ... Se tu segui tua stella
Non puoi fallire a glorioso porto »

PIETRO MONTANI

Concorsi

* Per celebrare la ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Puccini, Donna Fosca Crespi istituisce un Concorso Internazionale per un'Opera Lirica. Il concorso ha luogo sotto gli auspici del Teatro alla Scala. Le opere concorrenti, inedite e mai eseguite, dovranno costituire uno spettacolo completo, e comprendere comunque almeno due atti. Le partiture dovranno pervenire entro il 31 dicembre 1960 alla Segreteria del concorso presso il Teatro alla Scala, corredate di 2 spartiti per canto e pianoforte e di cinque esemplari dattiloscritti del libretto. Il premio consiste in cinque milioni così ripartiti: 4 milioni all'autore della musica; 1 milione all'autore o agli autori del libretto. Per informazioni dettagliate rivolgersi alla Segreteria del Teatro alla Scala.

* La sezione italiana della SIMC comunica che la prima esecuzione delle opere vincitrici delle prime quattro categorie del Concorso Internazionale di Composizione 1958 avrà luogo a Roma il 10 giugno 1959 nel concerto inaugurale del 33° Festival mondiale della SIMC, che sarà affidato al Coro e all'Orchestra di Roma della Radiotelevisione Italiana.

* L'Accademia Nazionale di S. Cecilia bandisce un Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra per concerti sinfonici, a cui possono partecipare concorrenti che entro il 1° maggio 1959 non abbiano superato il 40° anno di età. Il concorso

consta di due prove eliminatorie e una finale. Termine utile per la presentazione delle domande è il 31 dicembre 1958. La notizia dell'ammissione o meno sarà comunicata agli interessati entro il 28 febbraio 1959. Il concorso prevede un primo premio di L. 2.000.000, oltre l'invito a dirigere uno dei concerti della stagione di abbonamento 1959-1960, e un secondo premio di Lire 1.000.000.

* Parallelamente al precedente, l'Accademia di S. Cecilia bandisce un Concorso Internazionale di Composizione, che prevede un premio unico e indivisibile di L. 2.000.000. La composizione, per orchestra sola, orchestra e coro oppure soli, coro e orchestra, della durata dai 15 ai 25 minuti circa, dovrà pervenire alla segreteria dell'Accademia entro il 31 dicembre 1959, dovrà essere anonima, provvista di un motto e accompagnata da una busta sigillata che dovrà contenere le generalità del concorrente sulla quale sarà ripetuto il motto. Il concorso verrà svolto entro il 1960. Per informazioni dettagliate rivolgersi alla Segreteria dell'Accademia, via Vittoria 6, Roma.

* Dal 5 al 12 aprile 1959 si terrà a Barcellona il V Concorso internazionale di pianoforte Maria Canals, che prevede sei premi in denaro e diplomi onorifici. Le iscrizioni al concorso si chiuderanno il 31 gennaio 1959. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso, Barcellona, Rambla Catalunya 90.

* Nel gennaio del 1959 avrà luogo a Xalapa, capitale dello Stato di Veracruz (Messico), il Secondo Concerto Internazionale Pablo Casals, aperto a tutti i giovani violoncellisti nati tra il 1° gennaio 1929 e il

1° gennaio 1944. Sono in palio 8 importanti premi, di cui tre primi, tre secondi e due terzi. Il concorso si svolgerà in due prove eliminatorie e due finali.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 30 Novembre 1958

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129572	POLILLO	<i>Il Jazz moderno: musica del dopoguerra</i>	3000
PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI (Libri)			
P.B.R. 4	FRANCHINI	<i>Il Jazz: la tradizione</i>	400
P.B.R. 1	LEYDI	<i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i>	500
P.B.R. 5	MALIFIERO	<i>Antonio Vivaldi, Il prete rosso</i>	400
P.B.R. 2	MANCINI	<i>Breve storia della sinfonia</i>	400
P.B.R. 3	PALIOTTI	<i>Storia della canzone napoletana</i>	500
P.B.R. 6	PESTALOZZA	<i>La Scuola nazionale russa</i>	600
PIANOFORTE			
E.R. 2699	ALBINONI-GIAZZOTTO	<i>Adagio in sol min., per archi e organo. Riduzione</i>	200
CORO			
129850	AUTORI DIVERSI	<i>Stella Alpina d'oro 1958. 12 Canti di montagna, per voci maschili e per voci miste (3 Canti italiani - 3 Canti francesi - 3 Canti tedeschi - 3 Canti spagnoli)</i>	800
MUSICA SACRA			
129757	RAMELLA	<i>3 Canti eucaristici, a 1 e 2 voci eguali, organo od armonio. Ecce Annuntio vobis. Offertorio per la 2ª Messa di Natale, a 2 voci eguali (con 3ª ad lib.) e organo</i>	200
129758	—		
129697	TONETTI	<i>Canzoniere Mariano, a 1 voce con accompagnamento d'organo o armonio</i>	1200
PARTITURE IN 16°			
P.R. 904	KACIATURIAN	<i>La Danza delle sciabole (Sabre dance) (dal balletto « Gayaneh »), per orch.</i>	400
P.R. 907	SCIOSTAKOVIC	<i>Sinfonia N. 11 (L'anno 1905), op. 103, per orchestra</i>	2500
PARTITURE IN 8°			
129699	ZAFRED	<i>Ouverture sinfonica, per orchestra</i>	1000

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

G. RICORDI & CO., NEW YORK

presents a cross-section of the recent compositions of

GAIL KUBIK

Works for Symphony Orchestra

- OVERTURE from «A Mirror for the Sky» (min. sc.) in preparation
SYMPHONY CONCERTANTE, with Viola & Trumpet Soli (min. sc.) . . . \$ 4.00
SYMPHONY NO. 2 in F (min. sc.) . . . in preparation
SYMPHONY NO. 3 in Eb. (min. sc.) . . . in preparation

Works for Chorus and Orchestra

- FIRST CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$ 1.50
SECOND CHORAL SUITE from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) \$ 1.50
AUDUBON'S CREED from «A Mirror for the Sky» (piano-vocal score) . . \$.30
MY LORD'S FOREFENDED PLACE from «Second Choral Suite» (piano-vocal score) \$.30

(Orchestral materials for the above available on rental)

Works for Chorus

AMERICAN FOLK-SONG SKETCHES

- Adam In De Garden Pinnin' Leaves (SATB, a cappella) in preparation
I Ride An Old Paint (SATB, a cappella) in preparation
John Henry (TTBB with piano) . . . \$.30
Lolly Too-Dum (SATB with piano) . . \$.30
When I was But A Maiden (SATB, a cappella) in preparation
MONOTONY SONG (TTBB with piano) \$.40

G. RICORDI & CO.
Pasco de la Reforma, 481
Mexico, D. F.

G. RICORDI & CO.
16 West 61st St.
New York 23, N. Y.

G. RICORDI & CO., LTD.
380 Victoria St.
Toronto, Canada

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in COLUMBIA

presenta su dischi microsoleo

le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Mollo
direttore VOTTO
2 dischi 33QCX 10272/3

LA SONNAMBULA (Bellini)

Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33QCXS 10278 e 33QCX 10279/80

LA TRAVIATA (Verdi)

Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)

Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33QCXS 10267 e 33QCX 10268/69

TURANDOT (Puccini)

Callas, Fernandi, Schwarzkopf, Zaccaria
direttore SERAFIN
3 dischi 33QCX 10291/93

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

Di Stefano, Gobbi, Callas, Barbieri
direttore VOTTO
3 dischi 33QCX 10263/65



il più vasto repertorio di
le migliori marche di
tutte le edizioni di
il più completo assortimento di

dischi
pianoforti
musica
strumenti
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

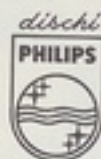
accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 89
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

DISCHI PHILIPS



J. S. BACH

33 MAGNIFICAT BWV 243

Friederike Sailer (soprano) - Margarete Bence (contralto) - Werner S. Braun (tenore) - August Messthaler (basso) - Friedrich Milde (oboe d'amore) - Martin Galling (clavicembalo)

CANTATA DI PASQUA BWV 31

Friederike Sailer (soprano) - Werner S. Braun (tenore) - August Messthaler (basso) - Friedrich Milde (oboe d'amore) - Martin Galling (clavicembalo)
Complesso Corale e Sinfonico di Stoccarda diretto da Marcel Couraud

L 09399 L

F. SCHUBERT

45 E « ROSAMUNDA »: Intermezzo n. 1 - Balletto n. 2

Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da George Szell

400 059 AE

F. GEMINIANI

33 CONCERTI GROSSI op 7: n. 5 IN DO MINORE, n. 3 IN DO MAGGIORE, n. 1 IN RE MAGGIORE, n. 6 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, n. 2 IN RE MINORE

I Musici - Felix Ayo e Walter Gallozzi (violini) - Bruno Giuranna (viola) - Enzo Altobelli (violoncello)
Monumenta Italicae Musicae

A 00447 L

i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

Stereo VOX

BRAHMS

Sinfonia N. 1 in do minore, Op. 68
Orchestra Sinfonica del Suedwestfunk di Baden-Baden
dir.: Jascha Horenstein
30 Stereo-Vox ST-PL 10.690

DVORAK

Sinfonia N. 5 «Del Nuovo Mondo», Op. 95
Orchestra Sinfonica di Bamberg
dir.: Heinrich Hollreiser
30 Stereo-Vox ST-PL 10.810

GLINKA

Jota aragonese - Kamarinskaya - Ouverture a «Russian e Ludmilla» - Ouverture a «Vita per lo Czar» - Valse Fantesie - Una notte a Madrid
Orchestra Sinfonica di Bamberg
dir.: Jonel Perlea 30 Vox PL 10.600
(l'edizione Stereo non comprende «Una notte a Madrid»)
30 Stereo-Vox ST-PL 10.600

GRIEG

Peer Gynt: Suite N. 1 e Suite N. 2, Op. 46 e 55
Orchestra Sinfonica di Bamberg
dir.: Jonel Perlea
30 Stereo-Vox ST-PL 10.250

GRIEG

Sigurd Jorsalfar, Suite, Op. 56
Due melodie elegiache, Op. 34
Danze sinfoniche, Op. 64
Orchestra Sinfonica di Bamberg
dir.: Edouard Van Remoortel
30 Vox PL 10.330
(l'edizione Stereo non comprende «Sigurd Jorsalfar»)
30 Stereo-Vox ST-PL 10.330

LISZT

Danza macabra - Maledizione - Valzer di Mefistofele, n. 1 - La gondola triste - L'astro della maledizione - Czardas macabre
al piano: Alfred Brendel - Orchestra Sinfonica di Vienna
dir.: Michael Gielen 30 Vox PL 11.030
30 Stereo-Vox ST-PL 11.030

LISZT

Concerto per pianoforte N. 1 in mi bemolle maggiore
Concerto per pianoforte N. 2 in la maggiore

al piano: Alfred Brendel - Orchestra «Pro Musica» di Vienna
dir.: Michael Gielen
30 Stereo-Vox ST-PL 10.420

SAINT-SAENS

Havanaise, Op. 83 - Introduction et rondò capriccioso, Op. 28

CHAUSSON

Poème
violino: Aaron Rosand
Orchestra Sinfonica del Suedwestfunk di Baden-Baden
dir.: Rolf Reinhardt 30 Vox PL 10.470
30 Stereo-Vox ST-PL 10.470

SCHUBERT

Quintetto in la magg. «Della Trota», Op. 114
al piano: Rolf Reinhardt - Quartetto Endres
30 Stereo-Vox ST-PL 10.890

SCHUBERT

Die Schoene Muelllerin (la bella molinara)
tenore: Julius Patzak - al piano: Walter Klien
30 Vox PL 10.830

STRAVINSKY

Suite dell'«Uccello di fuoco»
Capriccio per pianoforte e orchestra
al piano: Charlotte Zelka
Orchestra Sinfonica del Suedwestfunk di Baden-Baden
dir.: Jascha Horenstein
30 Stereo-Vox ST-PL 11.020

STRAVINSKY

Capriccio per pianoforte e orchestra (1949)
Concerto per due pianoforti
al piano: Alfred Brendel e Charlotte Zelka
Orchestra Sinfonica del Suedwestfunk di Baden-Baden
dir.: Harold Byrns 30 Vox PL 10.660

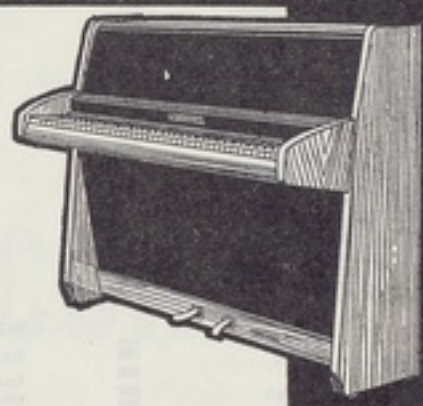
VIVALDI

Quattro concerti per oboe (ed. Giampiero Tintori)
oboe: Alberto Caroli - Gli Accademici di Milano
dir.: Piero Santi 30 Vox PL 10.720
30 Stereo-Vox ST-PL 10.720

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG

Germania Occidentale



PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

EDIZIONI DE SANTIS - ROMA

J. S. BACH Piccolo Magnificat

per Soprano, flauto, violino, violetta, organo e continuo

Prima pubblicazione mondiale nella revisione di E. Paccagnella

un volume di pagg. 43 e 7 tavole fuori testo della fotocopia del manoscritto originale esistente nella Biblioteca Saltykov-Seodrin di Leningrado L. 1200

Luigi FERRARI TRECATE «Missa Domine Angelorum»

tribus vocibus inaequalibus cum organo vel harmonium comitante

Partitura L. 1200
Parti del coro ognuna L. 150

Di prossima pubblicazione:

Adriano BANCHIERI: La pazzia senile

Alberto FAVARA: Scritti sulla musica popolare Siciliana

dischi RICORDI



MRC 5019
GERSHWIN - Rapsodia in blu
Pianista Reid Nibley
Orchestra Sinfonica dello Utah
diretta da Maurice Abravanel
Un Americano a Parigi
Orchestra Sinfonica dello Utah
diretta da Maurice Abravanel



MRC 5020
MUSSORGSKI - Una notte sul Monte Calvo
BORODIN - Danze Polovesiane
IPPOLITOV-IVANOV - Schizzi Caucasicci, op. 10
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da Artur Rodzinski



MRC 5021
RIMSKI-KORSAKOV - Scheherazade, op. 35
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da Hermann Scherchen

SERIE WESTMINSTER

DICEMBRE 1958

MRC 5013/14

BACH - Concerti Brandeburghesi
London Baroque Ensemble
diretto da Karl Haas

MRC 5017

LISZT - Rapsodie Ungheresi (dal n. 16 al
n. 19) - Rapsodia Spagnola - Consolations
Pianista Edith Farnadi

MRC 5015

BEETHOVEN - Sinfonia n. 4 in si bemolle,
op. 60 - Sinfonia n. 5 in do minore, op. 67
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da Hermann Scherchen

MRC 5022

BEETHOVEN - Concerto n. 3 in do minore
op. 37
Pianista Clara Haskil
Orchestra Sinfonica di Winterthur
diretta da Henry Swoboda

MRC 5025

CIAIKOVSKI - Il Lago dei Cigni, op. 20
(Suite) - Schicciocci, op. 71 (Suite)
Orchestra Sinfonica
diretta da Herbert Williams

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GIULIETTA SIMIONATO
FRIEDRICH GULDA
GIANANDREA GAVAZZENI
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA Italiana S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

