

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1959

BIBL00236

BIB 00226

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno II n. 1 - gennaio 1959

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. Eanco di Sicilia)
 ROMA via Cesare Battisti, 129

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, 129

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, 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, 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. Dobilinger: 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, 1399
 COLUMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
 CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 262
 DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gøthersgade, 9-11
 EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
 GUAYANA Guayaquil. J. D. Peraldo Guzman: Apartado, 856
 FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
 GIAPPONE Tokio. Dr. Giuffana Stramiglio: 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 219, Lomas de Chapultepec
 OLANDESA L'Aja. Abersen & 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 Llirmona y Boceta: Deputación, 235
 SPAGNA Madrid. Vidal Llirmona 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 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 Músico: Colón a Dr. Díaz, 31

Indice dell'annata 1959

Articoli

ABETTI GIORGIO. *Astronomia e musica*, pag. 395.

ALLORTO RICCARDO. *L'insegnamento di Musica e Canto corale nella Scuola italiana*, pag. 338; - *Suor Angelica nella unità del Trittico*, pagina 198.

BASSO ALBERTO. *La 10ª Sinfonia di Sciostakovic*, pag. 6.

CASTIGLIONI NICCOLO'. *Nascita e crisi del sistema tonale*, pag. 50.

CELLETTI RODOLFO. *Il buffo e la tradizione melodrammatica*, pagina 61; - *Sopranisti e contrattisti*, pag. 245.

ELKIN WILLIAM. *Condizioni dell'educazione musicale in Inghilterra*, pag. 442.

GHISLANZONI ALBERTO. *Musica e canto nelle scuole secondarie*, pag. 446.

GODOLI GIOVANNI. *Astronomia e musica*, pag. 395.

GOTH TRUDY. *L'Opera in U.S.A.: conto profitti e perdite*, pag. 293.

GUI VITTORIO. *Beatrice di Tenda*, pag. 194.

LESURE FRANÇOIS. *Debussy e Stravinski*, pag. 242.

MALIPIERO RICCARDO. *Mal d'America*, pag. 290.

MIYASAWA DUITI. *La vera Ciocci-san*, pag. 2.

MARIANI RENATO. *Fermenti di anticipazioni del Tabarro*, pag. 56.

MORINI MARIO. *Momento del Gianni Schicchi*, pag. 98.

NOLIANI CLAUDIO. *Rilevazioni di canti popolari in Carnia*, pag. 4.

RATTALINO PIERO. *Scritti giovanili di Ferruccio Busoni*, pagine 105 - 152.

RONCAGLIA GINO. *Necessità dell'insegnamento musicale nelle scuole italiane*, pag. 386.

SCHINELLI ACHILLE. *L'insegnamento di Musica e Canto corale nella Scuola italiana*, pag. 338.

TERENZIO VINCENZO. *Le sinfonie di Sibelius*, pag. 204.

WEISSMANN JOHN. *Le prime composizioni corali di Petracchi*, pagine 342.

ZAFRED MARIO. *L'orchestra nelle opere di Puccini*, pag. 146.

ZANETTI EMILIA. *Roma città di Haendel*, pag. 434.

ZECCHI ADONE. *Scuola - Educazione - Musica*, pag. 390.

Spunti e appunti

ALLORTO RICCARDO. *Clementi non ha plagiato Scarlatti*, pag. 66.

DALLA LIBERA SANDRO. *Musiche inedite di organisti milanesi nei sec. XVI e XVII*, pag. 300.

GHISLANZONI ALBERTO. *Una opera di Spontini rintracciata*, pagina 10.

GUERRINI GUIDO. *Tradizione e interpretazione*, pag. 159.

MANDALARI MARIA TERESA. *A proposito di regia operistica*, pagina 449.

RONCAGLIA GINO. *L'avventuroso romanzo di una celebre cantante*, pag. 298.

TINTORI GIAMPIERO. *Un piccolo problema di nomenclatura musicale*, pag. 251.

TRIFILETTI IGINO. *Giuseppe Martucci uomo e artista*, pag. 251.

La Vita musicale in Italia

pagg. 12, 68, 112, 162, 208, 255, 302, 347, 401, 451.

La Vita musicale all'estero

pagg. 27, 80, 172, 223, 267, 318, 359, 414, 468.

Modulazioni

pag. 34.

Arabesques

pagg. 84, 122, 179, 228, 276, 325, 369, 421, 475.

Notizie in breve

pagg. 31, 88, 126, 183, 232, 273, 323, 366, 473.

Contributi bibliografici

pag. 129.

Edizioni musicali

DALLAPICCOLA LUIGI. 5 Canti per baritono e 7 strumenti, pagina 188.

EISLER HANS. *Lieder und Kantaten*, pag. 39.FUGA SANDRO. *Sonata 1957 per pf.*, pag. 37.LOTTI ANTONIO. *Trio in la magg. per flauto oboe d'amore, oboe (violino) e basso continuo*, pag. 37.MANENTI LUIGI. *Toccata per pf.*, pag. 374.ROSSINI GIOACHINO. *Cori a voci pari o dispari*, pag. 38.SCIOSTAKOVIC DMITRI. *Sinfonia n. 11 (L'Anno 1905) op. 103*, pagina 373.TANSMAN ALEXANDRE. *Sonate V per pf.*, pag. 187.TESTI FLAVIO. *Crocifissione per coro di uomini, archi, ottoni, timpani e 3 pf.*, pag. 373.TINTORI GIAMPIERO. *Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Bibliothèque Municipale di Orleans*, pag. 375.VERETTI ANTONIO. *L'Allegria*, pag. 186.ZAFRED MARIO. *Ouverture sinfonica per orchestra*, pag. 187.**Libri di interesse musicale:****Lecture**BONTEMPELLI MASSIMO. *Passione incompiuta*, pag. 282.CONFALONIERI GIULIO. *Storia della musica*, pag. 234.D'AMICO FEDELE e GATTI GUIDO MARIA. *Alfredo Casella*, pagina 377.

DIZIONARIO RICORDI DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI, pagina 425.

GARA EUGENIO. *Carteggi pucciniani*, pag. 134.MUSIQUE ET POÉSIE AU XVI^e SIÈCLE, pag. 378.REDLICH HANS F. *Alban Berg*, pag. 135.RONGA LUIGI. *Bach, Mozart, Beethoven*, pag. 41.SCHOENBERG ARNOLD. *Lettere*, pag. 427.WALTER BRUNO. *Musica e interpretazione*, pag. 281.**Presentazioni**BARBAUD PIERRE. *Haydn*, pagina 92.COLLING ALFRED. *Histoire de la musique chrétienne*, pag. 93.DE COURCY GERALDINE. *Paganini the Genoese*, pag. 381.D'OLLONE MAX. *Le Théâtre lyrique et le public*, pag. 286.FRANCHINI VITTORIO. *Il Jazz: la tradizione*, pag. 91.KODALY ZOLTAN. *Die Ungarische Volksmusik*, pag. 382.

LE MEMORIE DI GIGLI, pag. 42.

LEYDI ROBERTO. *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, pag. 90.MALIPIERO GIAN FRANCESCO. *Antonio Vivaldi*, pag. 90.MANCINI GIOVANNI. *Breve storia della sinfonia*, pag. 236.PALIOTTI VITTORIO. *Storia della canzone napoletana*, pag. 235.PESTALOZZA LUIGI. *La Scuola nazionale russa*, pag. 285.ROES PAUL. *La Musique. Mystère et réalité*, pag. 91.**Dischi**BEETHOVEN van LUDWIG. 5^a Concerto in mi bemolle magg. op. 73 pag. 139 - 5^a Sinfonia in do minore, pag. 430 - 8^a Sinfonia in fa maggiore op. 93, pag. 237.

CANTI AMBROSIANI, pag. 429.

CAVALLI FRANCESCO. *Sonata a dieci per archi e tromboni; Canzone a quattro per archi; Canzone a otto per archi e tromboni; Canzone a sei per archi*, pag. 95.CIAIKOVSKI P. ILICH. *Concerto in re magg. op. 35, pag. 431 - 1^o Concerto in si bemolle minore op. 23 per pf. e orch. - 2^o Concerto in do minore op. 18 per pf. e orch. pag. 139 - Lo Schiaccianoci*, pagina 333.

EROINE DI VERDI, pag. 239.

HAYDN FRANZ JOSEPH. 93^a Sinfonia in re magg., pag. 94.HINDEMITH PAUL. *Mathis der Mahler*. Sinfonia, pag. 94.GLUCK CHRISTOPH W. *Armida: Aria e cori*, pag. 182.GRIEG EDVARD. *Concerto in la minore per pf. e orch.*, pag. 238.

LES PRIMITIFS FRANÇAIS DE PHILIPPE AUGUSTE A PHILIPPE LE BEL, pag. 191.

LISZT FRANZ. *Concerti n. 1 e n. 2, pag. 432 - Transcriptions d'opéras*, pag. 238.MOZART WOLFGANG A. *Sinfonia concertante in si bem. magg.*K 364, pag. 239 - *Sinfonia concertante in mi bem. magg. K. Anh. 9*, pag. 239.

MUSICHE PROFANE DEL BASSO MEDIO EVO: L'ARS NOVA, pagina 329.

PUCCINI GIACOMO. *La Fanciulla del West*, pag. 44 - *Gianni Schicchi*, pag. 332 - *Suor Angelica*, pagina 331 - *Il Tabarro*, pag. 331.

RUBINSTEIN AND CHOPIN, pagina 430.

ROSSINI GIOACHINO. *Sinfonie da opere*, pag. 140.SCARLATTI DOMENICO. *11 Sonate*, pag. 237 - *13 Sonate per clavicembalo*, pag. 190.SCHUBERT FRANZ. *Concerto in la minore per violoncello e orch.*, pag. 190 - *8^a Sinfonia in si minore*, pag. 138.SCHUMANN ROBERT. *Concerto in la minore per violoncello e orchestra*, pag. 190 - *3^a Sinfonia in mi bem. magg. op. 97*, pagina 138.

LA SONATA A TRE NELL'ETA' BAROCCA, pag. 45.

STRAUSS JOHANN. *I celebri valzer*, pag. 431.TORELLI GIUSEPPE. *Sinfonie*, pag. 45.WAGNER RICHARD. *I Maestri Cantori (Preludi) - Tannhäuser (ouverture) - Lohengrin (Preludio a. 1^o)*, pag. 140.VIVALDI ANTONIO. *Concerto in fa maggiore - Concerto in re maggiore*, pag. 47.**Concorsi**

pagg. 48, 142, 288, 334, 383, 480.

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 1 - gennaio 1959

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. 892.367

Sommario:

- 2 *La vera Cio-cio-san* di Duiti Miyasawa
- 4 *Rilevazioni di canti popolari in Carnia* di Claudio Noliani
- 6 *La 10ª Sinfonia di Sciostakovic* di Alberto Basso
- 10 *Spunti e appunti:*
Un'opera di Spontini rintracciata: Gli Elisi delusi (A. Ghislanzoni)
- 12 *La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Bologna, Lettera dall'Abruzzo*
- 27 *La vita musicale all'estero: Francia, Jugoslavia*
- 31 *Notizie in breve*
- 34 *Modulazioni* (Panfilo)
- 37 *Edizioni musicali:*
Presentazioni di musiche di Fuga, Lotti, Rossini, Eisler
- 41 *Libri di interesse musicale:*
Lecture: Bach, Mozart, Beethoven di Ronga
Presentazione delle Memorie di Gigli
- 44 *Dischi:*
Presentazione della Fanciulla del West, di Sinfonie e Concerti di Torelli, della Sonata nell'età barocca, di Concerti di Vivaldi per liuto e per flauto dolce
- 48 *Concorsi*

La vera Cio-cio-san

Nagasaki è la città più occidentale del Giappone e il suo porto, uno dei più antichi del paese, è l'unico che sotto la dinastia di Tokugawa Sciogunate sia stato aperto ai traffici marittimi per quasi tre secoli. Si comprenderà così facilmente come Nagasaki sia sempre stata una delle città più internazionali del Giappone.

Puccini ha basato la sua *Butterfly* su un dramma scritto da David Belasco e tratto da un racconto di John Luther Long, uno scrittore americano che in tutta la sua vita (1861-1927) non aveva visto una sola volta il Giappone. Con tutti i suoi limiti questi però è riuscito a tratteggiare una protagonista realistica e vera grazie allo stretto contatto che aveva con la mentalità giapponese attraverso la sorella, Irving Correl, moglie di un missionario metodista. La Correl raggiunse il Giappone con il marito nel 1873. Questi si fermò dapprima a Yokohama e si trasferì in seguito a Tokio, divenendo nel 1888 insegnante della scuola missionaria di Aoyama Gakuin. Nel 1892 fu nominato professore della quinta superiore presso la scuola di Cinsei Gakukan (più tardi Cinsei Gakuin) a Nagasaki, succedendo a D. S. Spencer, e i coniugi vissero per un anno nella residenza ufficiale del rettore, nello stesso quartiere ove era situato il consolato degli Stati Uniti. Dimessosi da questo incarico, Correl tornò a Tokio, ove lavorò per l'associazione cristiana di quella città dedicandosi all'insegnamento dell'inglese.

Il 3 marzo 1931 la rivista *Jiji* pubblicò una conferenza della Correl, ormai anziana. Tra le sue annotazioni leggiamo: « Per quanto riguarda l'eroina di *Madama Butterfly*, quando io ero ancora a Nagasaki con mio marito, un mercante mi raccontò una storia infelice. Profondamente impressionata da questo pietoso episodio, lo raccontai a mio fratello John quando mi recai a Philadelphia: e così egli scrisse un romanzo basato su quella narrazione. Infine David Belasco ne fece un dramma, su cui Puccini basò la sua opera ».

J. C. Correl, figlio del missionario suddetto, divenne nel novembre del 1921 consigliere all'ambasciata statunitense di Nagasaki, e operò nella stessa zona in cui si trovava il consolato ai tempi di *Madama Butterfly*. Il 24 dicembre 1935 la famosa interprete di Cio-cio-san, Tamaki Miura, informò la rivista *Jiji-Scingo* di aver visitato il Long a Philadelphia. In quest'occasione egli le disse che la vera Cio-cio-san aveva tentato il suicidio, ma era sopravvissuta al « karakiri » ed era poi rimasta accanto al suo figliolo. Il fatto è confermato in una se-

conda versione del racconto riferita da E. Hirayama, ex direttore del museo di Nagasaki, e dal suo segretario, K. Miyasaki. Essi sostengono che la vera *Butterfly* si chiamava Tsuru Yamamura, era nata a Osaka il 1° gennaio 1851 e morta a Tokio il 23 marzo 1899. Il figlio di Tsuru, Tom Glover (o Tomisaburo Kuraba) fu portato a Nagasaki dal padre, un ricco commerciante inglese, che lo mise a studiare alla scuola Cinsei Gakukan dove il Correl sarebbe stato suo maestro.

Quanto a Tsuru, essa era nuora di Awagiya, proprietario di una casa di gheisce ad Osaka. Tsuru e Glover vissero a Nagasaki nel quartiere meridionale Yamate, dove essa fu sovente vista in un « haori » (il mantello dei giapponesi) recante lo stemma di Agheha-no-cio-cio (che in giapponese vuol dire butterfly « farfalla ») con le ali spiegate. Di conseguenza la gente la chiamava O-cio-san, associandola con l'eroina del romanzo, e anche la sua tomba fu contrassegnata con una farfalla.

Tuttavia K. Watanabe, uno storico di Nagasaki, afferma che Tsuru non fu il prototipo di *Butterfly*. Egli sostiene che Cio-cio-san sarebbe stata la figlia del samurai del distretto del principe di Omuri.

Lo stemma di famiglia di Agheha-no-cio-cio, rappresentante una farfalla, era di uso comune tra le gheisce di quell'epoca, e non poteva essere dunque un contrassegno particolare di Tsuru. Aggiunge altresì che la casa di Glover era a sud della città e non aveva la vista sul porto, mentre la casa di Cio-cio-san doveva essere indiscutibilmente situata a Higasci, il quartiere est. Watanabe aggiunge inoltre che sotto il principe del distretto di Omuri un samurai si fece il « karakiri » a Nagasaki e che questo stesso personaggio, di nome Daté, aveva una figlia e un figlio.

Io ritengo che non abbia nessuna importanza il fatto che la vera Cio-cio-san sia stata Tsuru o meno; e anche la nazionalità di Pinkerton non ha alcuna importanza. I personaggi che rimarranno vivi sono quelli creati da John Luther Long. D'altra parte, in seguito alla permanenza della flotta russa a Nagasaki prima della guerra russo-giapponese, è nata anche la leggenda che Pinkerton sarebbe stato un ufficiale di marina russo. Il bombardamento atomico della città ha cancellato molte tracce del passato, ma le strade di Tokio traboccano ancora di fanciulle che attendono il loro Pinkerton...

DUITI MIYASAWA

Rilevazioni di canti popolari in Carnia

Su iniziativa della Sede triestina della RAI ed in particolare per interessamento del Dr. Giorgio Vidusso e del Dr. Aldo Giannini, vennero effettuate nei mesi estivi del triennio 1956-58 delle rilevazioni di canti popolari carnici nel Canal di S. Pietro (Valle del But) e nelle zone di Verzegnis, di Cavazzo e di Paularo.

Grazie all'assunzione diretta a mezzo di registratore a nastro, il prezioso materiale etnofonico poté essere convenientemente valorizzato nel corso di tre cicli di trasmissioni — gli *Itinerari carnici* — che furono seguiti con vivo interesse dai radioascoltatori friulani e giuliani.

Il gentile invito di *Musica d'oggi* mi consente ora d'illustrare a quanti nel nostro Paese coltivano gli studi di folclore musicale qualche aspetto particolare di tali indagini.

Anzitutto una constatazione: la Carnia è oggi l'unica zona ove la villotta tradizionale conservi un'autentica vitalità; dove si canti per un vero bisogno dell'anima. Proprio lassù, in quelle alte valli, vennero creati gli antichi modelli, discesi poi — grado a grado — alla pianura friulana per esservi accolti e rielaborati da quel musicalissimo popolo.

« Assai si dilettano di danze e di canto » — scrisse a Lorenzo de' Medici l'umanista friulano conte Jacopo di Porcia e Brugnera in una lettera ispirata alla vita della popolazione carnica; nè mancarono nei secoli seguenti delle nuove, autorevoli testimonianze.

Ed è un fatto che allorché la benemerita Società Filologica Friulana promosse una raccolta di canti popolari, dei 459 motivi complessivamente rilevati ben 342 risultarono raccolti in Carnia; il che vale a significare che un quattordicesimo della popolazione globale contribuì a costituire i tre quarti della rilevazione! Non solo, ma i canti carnici risultarono essere quelli di maggiore interesse e di più elevato grado di purezza.

Di quei 342 canti, ben 191 vennero comunicati dagli abitanti delle borgate del Canal di S. Pietro.

Ci si chiese allora: se tanto restii si dimostrano di norma gli alpigiani a concedere i loro canti agli amatori cittadini, le genti carniche fanno forse eccezione? E se i valenti ricercatori della Società Filologica furono in grado di raccogliere tanti motivi, è mai possibile che tutto il meglio sia stato allora rilevato? Donde l'iniziativa della Sede triestina della RAI che nell'importante settore del folclore regionale s'era già distinta per l'intensa sua attività. E la sorte fu benigna.

La prima rilevazione — a carattere prettamente sperimentale — diede quale frutto 54 canti, di cui 28 assolutamente inediti; località di raccolta: Zuglio, Piano d'Arta, Fiellis, Cercivento, Cleulis, Timau. La seconda rese 36 canti di cui 30 mai sin allora rilevati; zone di ricerca: Villa di Verzegnis, Chiaicis,

Assais, Intissans, Chiaulis e Cavazzo Carnico. La terza — ricalcando parzialmente le orme della seconda ed estendendosi quindi a Paularo (Canal d'Incarojo o Valle del Chiarsò) rese 61 canti, 42 dei quali inediti.

Oltre alla pura e semplice registrazione dei motivi, le tre brevi puntate esplorative fruttarono una nutrita serie di dati d'importanza storico-etnografica, i quali vennero debitamente posti in luce negli *Itinerari* anzidetti.

Sarebbe ingiusto tacere i nomi di quei gentili informatori i quali vollero disinteressatamente appoggiare l'iniziativa della RAI con la loro specifica conoscenza dell'ambiente: Adelgiso Fior, il noto, apprezzato poeta e letterato di Chiaulis di Verzegnis, il Prof. Decio Deotto di Chiaicis, il Dr. Aldo Stroili di Cavazzo, il M^o Giuseppe Peresson di Piano d'Arta, don Celso Morassi parroco di Cleulis, il Prof. Antonio Morocutti di Paularo.

È noto che nelle romite frazioncine di montagna gli estranei, ed in ispecie « quelli di città », vengono riguardati con una certa diffidenza; spesso — quindi — tale barriera venne superata solo mediante l'opera di persuasione e le intelligenti trovate di quei preziosi collaboratori.

Il registratore — nel nostro caso un magnetofono John Geloso — si dimostrò un alleato impareggiabile. Nelle cucine delle rustiche abitazioni, nelle chiesuole, nelle canoniche, nei negozietti, nei locali pubblici esso rese possibile la registrazione di canti individuali e d'insieme, di brani strumentali, di narrazioni, di dialoghi, di commenti e di colorite battute. Al difetto iniziale — la novità del mezzo ed un certo timore reverenziale — si poté ovviare con vari efficaci accorgimenti. Il magnetofono valse così a far ascoltare ai paesani quanto gli altri, delle vicine borgate, avevano precedentemente detto e cantato, e quindi a rassicurarli creando via via un'aria di casa; a suscitare il loro spirito di emulazione (« Hanno sbagliato: non è così! Sappiamo noi come va cantata questa villotta! ». Affermazioni frequentissime, già scontate, che il principio della variazione viene di rado accettato dalla gente semplice: ciascun gruppo ama ritenersi l'esclusivo depositario dei modelli « autentici »).

Dovremmo ora parlare dei canti registrati, ma l'argomento non potrebbe venir esaurito in poche, generiche frasi; in altra occasione si potranno, al caso, riassumere le osservazioni di carattere etnofonico.

In linea di massima si trattò di villotte di soggetto prevalentemente amoroso, fedeli ai canoni tradizionali. Buona pure la messe di fiastrocche e ninne-nanne, di canzoni a ballo, di motivetti motteggiatori, di canti bacchici, di orazioni popolari e di canti epifanici. Notevoli particolarità emersero dai canti di Cleulis (spesso a due voci procedenti per quinte parallele), di Timau (archetipi di villotte nuziali; rielaborazioni di motivi della Valle del Gail), di Cercivento (scale pentatoniche ed esatoniche: reliquie di antichi sistemi), di Cavazzo Carnico (disgregazioni di figure ritmiche, cimeli modal, ampio sviluppo dei melismi).

Tutte testimonianze eloquenti, sommamente utili a quanti intendano dedicarsi allo studio dei legami storici e degli infussi esercitati e subiti — nel volger dei secoli — dalle genti carniche.

Vogliamo chiudere con un augurio: possano questi promettenti risultati avere un seguito ed attirare l'attenzione d'una sempre più vasta cerchia di folcloristi, favorendo quegli scambi d'informazioni e d'idee che soli possono garantire una migliore impostazione dei tanti problemi che ogni nuovo, importante ritrovamento ha immanabilmente risollevato.

CLAUDIO NOLIANI

La 10ª Sinfonia di Sciostakovic

La 10ª Sinfonia op. 93 di Sciostakovic risale al 1953 (1) e sin dal suo apparire ha suscitato un'ampia polemica nella critica sovietica, polemica che non si è ancora spenta. In uno degli ultimi numeri della rivista *Musica sovietica* compare, infatti, un lungo articolo di U. Kremlev proprio sulla 10ª Sinfonia (2). La polemica in corso fra i critici sovietici ci interessa relativamente, anche perchè sembra coinvolgere particolari problemi di ordine ideologico e toccare, più che altro, i rapporti fra critica ufficiale e pubblico di fronte all'opera di Sciostakovic. È tuttavia interessante notare come il Kremlev, prenda posizione contro la 10ª Sinfonia, definendola opera indeterminata e vaga, priva di un sostanziale contenuto e significato.

Di tutte le Sinfonie da noi conosciute di Sciostakovic (Prima, Quinta, Sesta, Settima, Ottava, Nona) la Decima è forse la migliore e per lo meno si situa, accanto alle migliori, vicino all'Ottava che, secondo il Milla, rappresenta un «nobile messaggio spirituale» (3) e alla Prima che tanto interesse destò al suo apparire. La Decima ha, in effetti, un cammino più regolare delle altre, meno aperto alle interferenze retoriche, ai luoghi comuni di quell'eclettismo manieristico che tanto danno aveva arrecato in precedenza a Sciostakovic. Non è improbabile che Sciostakovic stia tentando una via nuova: il suo discorso è più razionale, la proporzione dinamica e timbrica più equilibrata, mentre più raffinato è l'elemento chiaroscurale. Inoltre, il compositore sembra aver colto in profondità la lezione formale, senza più adagiarsi in uno schematismo sofisticato, ma praticando una forma di argomentazione più impegnativa e più maneggevole. Ne è chiaro esempio il primo tempo della Sinfonia. Il tema iniziale è costituito da una uniforme proposizione formata da due tronchi ascendenti semplicissimi, ma suscettibili di grande espansione: è quasi un abbozzo, uno schizzo di tema che a poco a poco prende consistenza, ora variato metricamente e melodicamente, ora sostenuto da una prolungata base armonica. Si crea subito un «ambiente», una solida impalcatura. È chiaro che non si può parlare di vero e proprio sviluppo; semmai l'episodio assume l'aspetto di una reiterazione, piena di sfumature, o d'un movimento rotatorio, quasi opprimente, a sfondo mahleriano. L'autore dell'articolo citato della rivista sovietica parla di «indeterminatezza» del tema e di sensazione indefinita, mentre a parer nostro il tematismo è ben preciso e plastico, praticamente destinato a sorreggere tutto il movimento. Così il secondo tema (clarinetto) e il terzo (flauto) possono considerarsi delle variazioni del primo, benchè rivelino un diverso clima: l'uno più patetico e aperto, l'altro più

(1) Terminata esattamente il 27 ottobre 1953. Prime esecuzioni a Leningrado (17 dicembre 1953) e Mosca (28 dicembre 1953) sotto la direzione di Eugene Mravinski.

(2) Cfr. numero di aprile 1957 pag. 74-84; l'articolo, è da notare, non è condiviso dal comitato redazionale della rivista e tuttavia è stato pubblicato, riservandosi la direzione di ritornare sull'argomento. L'impostazione critica del saggio è rimarchevole: colpiscono per la loro inequivocabilità taluni apprezzamenti poco positivi sull'arte di Sciostakovic, ossia, del compositore per eccellenza dell'Unione Sovietica.

(3) M. Milla, recensione nella *Rassegna Musicale* n. 2, 1952, pag. 162.

danzante e mosso quasi come un valzer; a dimostrare una continuità di pensiero stanno, poi, alcuni frammenti tematici e alcune figure ritmiche degli altri movimenti (specialmente il terzo) chiaramente derivati dalla struttura tematica del primo movimento.

L'esposizione, nel primo tempo, si avvale dunque di tre temi, l'uno conseguente all'altro e di diversa colorazione; manca tuttavia il contrasto, la contrapposizione violenta, l'elemento dinamico della «opposizione». Ed è già questa una prima innovazione nel linguaggio di Sciostakovic, linguaggio che in precedenza ci aveva abituati a secche e persino rudimentali contrapposizioni di volumi e di caratteri fra i singoli temi. Il contrasto nella 10ª Sinfonia è fornito, invece, dalla parte mediana del movimento, che la ripresa e la «coda» ci riconducono ad un clima imparentato (ma non identico) a quello iniziale. Per il suo carattere «tripartito» e per la analogia tematica fra le varie idee, il movimento sembra ispirarsi più che alla forma-sonata, alla forma del Lied sinfonico di derivazione schubertiana. Ma non vorremmo essere fraintesi: si tratta più che altro di una impressione dettata dalla strana configurazione a blocchi, a sezioni, del materiale sinfonico.

Dopo l'esposizione, fondamentalmente patetica e arcana, regolata a volte su semplici modalismi, si giunge, attraverso un abilissimo «crescendo», alla parte centrale, tutta illuminata a tinte forti, dove il dinamismo ritmico e l'istintivo senso peroratorio di Sciostakovic si pongono in evidenza. Le pagine di questa zona centrale sono fra le più pulite che il compositore sovietico abbia scritto; come al solito (con la sola eccezione forse per taluni passi della 8ª Sinfonia non si può parlare di sviluppo autentico; si tratta anche qui di amplificazioni tematiche, di temi, cioè, che dal piano della loro primitiva brevità e lapidarietà, vengono trasferiti sul piano di una spontanea esasperazione dinamica e timbrica (1). Il procedimento è caratteristico di Sciostakovic (e in netto contrasto con quello più costruttivo, ad esempio, di Prokofiev) ed ha una propria giustificazione storica. In effetti, il principio organizzatore del compositore sovietico è quello della «effusione», della «articolazione melodica», principio caro a Brahms come a Ciaikovski, a Mahler come a Rimski-Korsakov e in antitesi con il concetto di «sviluppo» della sinfonia di Haydn, Beethoven, Schubert e Bruckner. Sciostakovic elimina la concezione del tema come «nucleo essenziale» per aderire ad un'altra concezione, quella della espansione e della reiterazione tematica prolungata. Non per nulla il tematismo di Sciostakovic è così scarso (anche se melodicamente efficace) e mancante di profondità e incisività.

La ripresa soltanto apparentemente riproduce il clima iniziale; in effetti, la caratterizzazione sonora suscita uno stato di incubo che non si provava all'inizio. Situata dopo quello sfogo quasi cruento della parte centrale, la ripresa con quel suo divagare fra tinte morte e pallide, sembra dettare presagi funesti, tanto più quando si scopre, nella coda finale, il sibilo tagliente e metallico dei flauti piccoli: una situazione timbrica, questa, che è una delle più belle invenzioni di Sciostakovic e che sigilla lugubramente il carattere emotivo di questo movimento.

Come quasi sempre accade a Sciostakovic, lo Scherzo è una pagina brillante, dominata da quel carattere fra il burlesco e il satanico a cui la letteratura musicale russa ci ha ormai abituati. Lo Scherzo della Decima

(1) Si noti, ad esempio, in questa parte della 10ª Sinfonia, il contributo dei flauti e dei legni in generale, usati nella zona acuta e sopracuta, si da incutere uno straordinario senso di allucinazione sonora. Naturalmente, l'allucinazione a cui conduce Sciostakovic non può essere paragonata né alla metallica lucentezza stravinskiana o bartokiana, né alla stridente sonorità della scuola espressionista.

è una specie di ridda selvaggia, in cui un prepotente dinamismo ritmico domina incondizionatamente (1); è una pagina scritta di getto, con impeto ininterrotto, per di più mancante del consueto Trio che ne avrebbe potuto fermare il cammino; è una pagina lanciata in un'unica direzione. Le immagini musicali fuggono in sequenze sempre più precipitanti e incalzanti. Questo nervosismo, questa irrequietezza, forse mai così acuta in Sciostakovic, è l'indice di una posizione di singolare rinuncia o riservatezza: meccanico è lo scompiglio di questa musica, meccanico l'impeto delle sequenze ed eccessivamente semplicistica è la risoluzione formale. Questo Scherzo, in sostanza, è un tipico esempio della stilizzazione che Sciostakovic opera nel suo materiale; da un lato svela la ricchezza di mestiere, dall'altro tradisce forse l'incapacità di giungere ad una definizione soddisfacente, non esteriore, non verbale, del dramma evocato.

Il terzo movimento si presenta secondo una forma sui generis: tre temi (di cui uno, quello del corno, ha funzione interrogativa) senza sviluppo; il brano è tripartito (Allegretto, Largo, Più mosso). La serie dei contrasti è ben evidente, ma si nota soprattutto una volontà di strutturazione polifonica e contrappuntistica, benchè ancora allo stato elementare. A proposito di questo movimento si è parlato di neoclassicismo: in verità, non c'è nulla che distingua questa pagina in modo particolare dalle altre della medesima Sinfonia, tranne una certa aria di paesaggio pastorale; figure delicate e cordiali si alternano a momenti di ingenua vitalità drammatica.

L'ultimo tempo si articola in due movimenti, legati l'uno all'altro da una continuità logica. Nell'Andante introduttivo si crea il presupposto per il successivo movimento, un dinamico Allegro. La frase melodica è insolitamente ampia e ariosa; su un trepido sfondo armonico si disegnano le voci soliste prima dell'oboe, poi del flauto e del fagotto e per finire del clarinetto. Nei singoli episodi si trovano in nuce tutti gli elementi tematici che daranno vita e slancio all'Allegro, una pagina sotto certi aspetti mozartiana, come ha detto il Kremlev, mossa da un delicato alone di festoso contrappunto. L'efficacia ritmica è tale, tuttavia, da accentrare su di sé, a poco a poco, ogni altro elemento e assorbirlo interamente; il movimento si trasforma, così, in una entusiasmante cavalcata, non priva di raffinatezze e di banalità, ad un tempo; le sincopi si moltiplicano sino a conferire al movimento un respiro irregolare, affannoso e a squarciare la fondamentale virtù lirica del tema iniziale. Ed è proprio su questo squarcio, dove il ritmo trionfa, che si conclude la sinfonia, in una insospettata atmosfera di esaltanti sonorità.

Quale sia l'impressione più immediata su questa 10ª Sinfonia di Sciostakovic non è facile spiegare; del resto, il compositore sovietico non è mai riuscito a liberarsi completamente da una certa ambiguità di presupposti e risultati, ambiguità in cui fatalmente cade anche l'ascoltatore più attento, imbarazzato nel definirne il mondo e la sensibilità. L'enigma di Sciostakovic — un enigma in ogni caso che non tormenta e non impedisce di vedere chiaramente i limiti e i pregi del compositore — sta tutto nella scarsa linearità della sua musica e nella mancanza di sviluppo delle sue idee, limiti questi che non compromettono l'affermazione di uno stile e di un linguaggio, ma che mettono in dubbio la validità drammatica dell'espressione musicale.

(1) Il Kremlev nell'articolo citato fa notare il disparato giudizio di alcuni critici sul contenuto di questo movimento; per alcuni, lo Scherzo della Declina è una « verve di fuoco », per altri è pagina « inefficace per forza e vitalità ».

Nel caso specifico della 10ª Sinfonia mi sembra che l'enigma si sciolga in parte e Sciostakovic punti direttamente verso una realizzazione più attenta e controllata. Le idee sono più numerose e meglio collegate, la qualità melodica suadente, la posizione timbrica eccellente. E soprattutto si nota, malgrado certi clamori e certi slanci violenti, un senso di intimità che non si riscontra nelle altre opere sinfoniche. Presumibilmente l'entusiasmo lirico di Sciostakovic sta ritrovando la giusta misura e si va organizzando secondo un equilibrio che si è soliti definire classico o meglio ancora, neoclassico. Certo, la 10ª Sinfonia, fra tutte, sembra la più neoclassica, sia per la propria configurazione e struttura, sia per la situazione di disinteressato distacco dalle consuete posizioni ideologiche e pratiche che essa è chiamata a sostenere.

ALBERTO BASSO

Spunti e appunti

Un'opera di Spontini rintracciata: Gli Elisi delusi

Il Diario del Principe di Trabia e il Dizionario storico-critico (volume IV) dell'abate Giuseppe Bertini segnalano che il terzo melodramma composto e presentato da Spontini al Teatro di S. Cecilia in Palermo si intitolava Gli Elisi delusi. Dal Diario del Marchese di Villabianca sappiamo anche che fu rappresentato la sera del 28 agosto 1800 alla presenza dei Sovrani durante il ciclo dei festeggiamenti organizzati per la nascita del figlio del Principe Ereditario delle Due Sicilie Francesco Borbone e di Maria Clementina d'Austria, battezzato coi nomi di Ferdinando, Francesco, Leopoldo.

Del libretto e della musica si erano perse le tracce.

Soltanto Ottavio Tiby, nelle infaticabili sue ricerche di archivio, poco prima di morire era riuscito ad accertare che autore del libretto era il padre scolopio Michelangelo Monti, professore di eloquenza nel Collegio Nazareno di Palermo.

Ho rintracciato il libretto nella Biblioteca Comunale di Palermo, contenuto alle carte 81-99 d'un fascicolo manoscritto dal titolo Esercizi Accademici del predetto scolopio.

Si tratta di un lavoro in due atti, encomiastico della dinastia e del neonato sopra una trama mitologico-fantastica: la gara tra le anime beate degli Elisi per ottenere da Giove di venir prescelta per essere « nel sen del Regio Infante accolta, d'opre comuni a cento Eroi feconda ».

Interlocutori: Giove, Mercurio, la Sibilla siciliana, la Condottiera delle anime destinate alla trasmigrazione, l'ombra di Enrico I di Borbone, l'ombra di Alberto II d'Austria, Empedocle, Stesicoro, Teocrito poeti siciliani, ciascuno dei quali guida una parte del coro delle ombre degli Eroi. Inoltre gruppi di eroi e di ombre danzanti.

La scena rappresenta volta a volta i vari boschetti di pini e di querce nei campi Elisi.

La poesia è di pretto tipo metastasiano con alternanza di versi recitativi e di strofette per i pezzi di belcanto. Qua e là qualche danza. Alla scoperta del libretto si aggiunge ora quella della partitura del 1° atto dell'opera, rinvenuta nella Biblioteca del Conservatorio di Palermo. È un volume oblungo di 285 pagine, rilegato, lasciato del Barone Pisani al R. Collegio di musica. L'orchestra è formata da archi, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni.

Precedute da una Sinfonia in re maggiore del consueto tipo brillante, le otto scene dell'atto ci presentano un coro, un duetto, un concertato,

un terzetto, una cavatina, un altro coro diviso, un ballo, un terzetto, un altro ballo, una cavatina, per concludere con un altro coro e quartetto. Questi pezzi sono intercalati da recitativi.

Come impressione complessiva, osserviamo che in quest'opera permangono la facile spontaneità, la baldanza, proprie di Spontini giovane, ma, come già nel Teseo riconosciuto, elementi nuovi vengono a poco a poco ad intrecciarsi con gli elementi tradizionali e convenzionali: un'impostazione ampia dei pezzi d'assieme, motivi scherzosi rimbalzanti tra gli strumentini, stacchi ritmici caratterizzati, crescendo dosati abilmente, sfoggio di virtuosità canora, ma insieme, a tratti, un'effusione lirica calda e fascinosa che annuncia già il mondo della Vestale.

Nel quadro dell'operismo italiano del tempo e del progressivo divenire artistico del Maestro questa partitura ritrovata non mi sembra affatto trascurabile.

ALBERTO GHISLANZONI

La vita musicale in Italia

Milano

Inaugurazione alla Scala con Turandot

La Scala ha inaugurato con *Turandot*, il 7 dicembre, una stagione che vuol particolarmente ricordare il centenario della nascita di Puccini. Del musicista lucchese vi sono infatti in programma altre due opere, *Bohème* e *Tristano*; ma evidentemente si è data la precedenza a *Turandot* per motivi spettacolari (un'apertura non basta che sia grande, ormai: ha da essere grandiosa) e anche per il fatto che quest'opera non si rappresentava a Milano dal 1948, sicché per una parte almeno del pubblico era nuova. Infine, l'ultima incompiuta creatura di Puccini suscita sempre negli ascoltatori una commozione che si potrebbe definire para-biografica, singolarmente adatta a circostanze celebrative.

Come nel 1920 si fosse indotto ad accostarsi a un melodramma di così vasta architettura, lui che ancora nel '12 chiedeva a D'Annunzio un soggetto di « grande dolore in piccole anime », è spiegato abbastanza bene dai *Carteggi pucciniani* usciti recentemente. Specie nelle lettere a Simoni — che integrano quelle già note indirizzate all'Adami — dove l'operazione-fabba è descritta in quasi tutti i suoi minuti sviluppi. Si trattò, senza nessuna malizia da parte dei librettisti, di una irresistibile manovra di aggiramento che finì per appassionare soprattutto colui che avrebbe dovuto esserne la vittima: il

compositore (« Mai mi sarò attaccato a un lavoro come a *Turandot* »).

Alla tentazione del « grand opéra » Puccini aveva resistito negli anni seguiti a *Butterfly*; quando Illica, con l'appoggio di Giulio Ricordi, si era sforzato di fargli accettare una *Maria Antonietta*, nientemeno. Il progetto, più volte inabissato e ripreso, in un primo tempo sedusse il musicista. Ma poi, attraverso le innumerevoli modifiche e sfrondate da lui imposte, il poeta e l'editore dovettero persuadersi che Puccini avrebbe finito per ridurre il lavoro a un atto unico — gli ultimi istanti dell'Austriaca prima dell'avvio al patibolo — rifiutando tutte quelle parti complementari o esornative, caratteristiche appunto del « grand opéra ». Non si può dire, tuttavia, che tentativi di allargare gli orizzonti spettacolari del teatro pucciniano restassero senza frutto, dal momento che dopo l'abbandono della *Maria Antonietta* il compositore si decise per *La Fanciulla del West*. Con *Turandot*, infine, l'idea buttata fuori dalla porta rientra decisamente dalla finestra.

Ora, sia detto per incidenza, era capitato anche a Donizetti — natura sentimentale ed elegiaca affine alla sua — di chiudere la propria carriera con i cinque atti di quel *Don Sebastiano* che negli intendimenti dei reggitori del maggior teatro parigino avrebbe dovuto continuare la tradizione di Meyerbeer e compagni. Donizetti aveva dovuto naturalmente acconsentire a rinunce e compromessi, riuscendo tuttavia a dimostrare, anche su un terreno non del tutto suo, quella

sicurezza di mano, quel vigore costruttivo che per molti critici d'allora furono una rivelazione. Con *Turandot*, Puccini fa in un certo senso la manovra inversa: è lui a piegare la formula, ad adattare il « grand opéra » al suo intimo sentire. Talché non ci accade quasi mai di vederlo spaesato, ma piuttosto di osservare con meraviglia come il suo potere trasfigurativo riesca, attraverso immagini aderenti e sostanziose, ad « avvicinare » a noi figure e paesaggi fiabeschi lontani per definizione. Quando l'opera apparve, nel '26, ciò fu poco avvertito, e comunque da pochi. Allora molti pensavano che *Turandot*, sfumati i patetici vapori celebrativi, non potesse praticamente accompagnarsi alle onnipresenti eroine pucciniane. Il tempo si è incaricato di metterla nel suo giusto punto focale e, insomma, di ratificarne la vitalità.

Consideriamo l'edizione attuale della Scala, diretta con indiscussa autorità da Antonino Votto, tra le più felici a cui ci sia stato dato di assistere. (Eravamo presenti anche alla prima, nel lontano '26). Benois e il pittore cinese Chou Ling, incaricati della scenografia e dei figurini, la regista signora Wallmann, e la coreografa Luciana Novaro non hanno mirato al « Kolossal » fine a se stesso, ma piuttosto all'armoniosa composizione di un quadro che integrasse i valori espressivi della musica. Fra gli interpreti si può dire veramente superba la svedese Birgit Nilsson, per colore vocale, intensità di fraseggio e straordinaria risonanza del registro acuto, specie tra il *la* e il *do*. Sempre ricco di comunicativa il canto del tenore Di Stefano: come pure quello della Carteri che era Liù. Tra gli altri, ottimi il baritono Capecci e il basso Modesti. Il coro diretto dal Mola è stato questa volta superiore alla sua giusta fama.

Carissimi inedito all'Angelicum

All'Angelicum, che passerà probabilmente alla storia come « Casa del Carissimi », altri due oratori si aggiungono ai dodici già eseguiti — e incisi — con tanto successo dal complesso musicale dei Frati Minori. Si tratta dell'*Historia divitis*, ispirata alla parabola evangelica del ricco epulone, e del *Diluvium universale*, libera parafrasi di un passo della Genesi, con spunti virgiliani: le copie manoscritte degli originali, certo dispersi, furono rintracciate rispettivamente alla Biblioteca Nazionale di Parigi e alla Biblioteca di Amburgo. La realizzazione per orchestra dei due oratori è opera di Bruno Maderna. Nella lezione originaria, infatti, oltre al basso continuo dell'organo, vi erano, limitatamente alla *Historia divitis*, parti di primo e secondo violino, destinate più che altro a sostenere il coro.

Dei due, l'*Historia* ha forse accenti più nuovi, modulazioni più inconsuete (vedi il « Jam satis edisti » del Chorus Daemonum, oppure il « Morere, infelix ») ed anche un'articolazione più singolare in quei suoi concertati avanti lettera, con intervento di solisti e coro, che anticipano di un buon secolo le larghe « aperture » del melodramma. Ma il *Diluvium* appare dal canto suo più organico forse perché più vicino, anche sotto l'aspetto tematico (il rapinoso « Agite, ruite, corrente austri » dell'Angelorum Chorus è lì a dimostrarlo), ai grandi affreschi sonori di *Jephte* e di *Jonas*. In altre parole, non è da escludere che quest'impressione di maggior compattezza e di più ispirato vigore espressivo del *Diluvium* derivi da una familiarità che i capolavori citati giustificano. (È sempre difficile sottrarsi a certe suggestioni). Comunque, nell'uno e nell'altro oratorio si è potuta ammirare ancora una volta l'interpretazione drammatica del senso religioso, propria di

Giacomo Carissimi: quasi una Sacra Scrittura portata tra gli uomini nella comprensione fraterna delle loro sofferenze. Insomma, più di un disegno mirabile là dove il declamato si annulla nella melodia pura, e qualche insigne Lamento screziato di abbaglianti profezie romantiche. Umberto Cattini ne è stato concertatore prezioso, di lucide e insinuanti risorser, ben coadiuvato dal Coro Polifonico di Torino diretto dal maestro Maghini e da un quartetto di solisti nettamente superiore alla media: le signore Maria De Gabrain, mezzosoprano, e Luisella Ciaffi Ricagno, contralto; il basso Giorgio Tadeo, il tenore Herbert Handl. Del merito dell'Angelicum si è già detto. Non è forse esagerato aggiungere che questa del Carissimi — una affascinante carta su cui il complesso francescano puntò fin dal suo nascere le sue migliori risorser — è sembrata a molti, nel campo dei « repêchages » concertistici, la più felice scoperta del dopoguerra.

EUGENIO GARA

Maria Golovin ovvero Il Caso Menotti

Occorre, forse, una premessa a un discorso su Menotti, pur breve. Qualche sera fa, la Radiotelevisione italiana ha voluto onorare la memoria di Giacomo Puccini in occasione del centenario della nascita (e proprio in dicembre, cioè esattamente a trentaquattro anni dalla morte). Le emittenti italiane si sono collegate con quelle di tutti i paesi civili, europei ed extraeuropei, esclusa la sola America Latina. E tra di essi s'è veduta (a dispetto di certa nostrana critica musicale « marxista » che in Puccini volle vedere il « sordido » esponente dell'« edonismo borghese ») — e in prima fila — la Russia, largamente accompagnata dai paesi del campo socialista, cioè Ungheria, Polonia, Cecoslovacchia, Romania, per tacere della Jugoslavia pure presente. Gli altri paesi erano il Portogallo, la

Francia, l'Inghilterra, la Spagna, la Grecia, gli Stati Uniti, il Canada, l'Australia, il Giappone, l'Austria, la Germania occidentale. Ogni trasmissione fu presentata da un discorsetto affidato all'esponente numero uno in materia di radio e di musica delle citate emittenti; e da tutti questi discorsetti risultò che, a trentaquattro anni dalla morte, Puccini è l'autore più famoso e più eseguito non soltanto, ma più amato, del secolo ventesimo. Molti paesi, per bocca del loro portavoce — e tra essi primissimi i paesi socialisti — hanno dichiarato che la forza di Puccini è nella sua comunicabilità, nel suo appello ai sentimenti, tanto da aver riconciliato al teatro musicale, come ebbe ad affermare la radio inglese, un pubblico che dal teatro musicale sembrava oramai volersi staccare perchè lo sentiva inattuale.

Ora è fuori dubbio che cotesta inchiesta radiofonica viene a mettere i puntini sulle i, con buona licenza degli iscritti al partito atonale, sulla incomunicabilità cronica della cosiddetta musica contemporanea, anche nelle sue espressioni più oneste e più genuine (Berg, Schönberg, ecc.) e sul suo conseguente fallimento: rimasta un'esperienza (talora assai interessante), per « élites », essa si giova, oggi, proprio dell'ausilio di coloro che, in politica, hanno maledetto le « élites »; gli amatori del popolo non amano la musica popolare e deridono l'appello ai sentimenti, proprio quel « far piangere » che è il segreto della popolarità di Puccini e qui sta la forza — e il limite — del teatro pucciniano.

Veniamo a Menotti. Perché Menotti ha successo? Perché ha cercato d'essere comprensibile in musica e perchè è uomo di teatro: un ammiratore di Puccini che a Puccini e a Verdi s'è rifatto per scrivere i suoi lavori, tentando d'inserirli nella corrente chiara del teatro musicale moderno e di quello

italiano in particolare. Disgraziatamente Menotti, ottimo uomo di teatro come lo furono Verdi e Puccini, non ebbe da Dio il dono musicale di questi maestri. Ed ecco il punto di partenza delle discussioni intorno all'opera sua.

L'opera *Maria Golovin*, presentata la primavera scorsa a Bruxelles, poi in America, e, ultimamente, alla Scala, ha avuto alterne vicende di stampa e ha suscitato contrasti persino in America, dove Menotti divenne celebre. Questo trattamento sarebbe stato meglio riservarlo alle opere precedenti (quelle in formato grande) come *La Santa* o *Il Console*. L'avventura di *Maria Golovin* con la stampa è, in sé, ridevole perchè essa è la prima opera di Menotti dove l'autore abbia nettamente impostato il dramma dalla musica e non dal palcoscenico, dove esista un serio impegno alla caratterizzazione musicale dei personaggi e all'articolazione musicale dell'intera vicenda. In sede di giudizio, chi scrive l'altrieri annotava (e perdoni il lettore la necessaria autocitazione): « Diciamo due parole di questa musica: le ombre di Puc-

cini e di Verdi sono qui visibilissime. Ma è male, da parte di chi, musicalmente parlando, non possiede una sua propria personalità melodrammatica, è un male per un eclettico intelligente, il cui dono musicale è serio quanto generico, riferirsi ai due massimi campioni del teatro in musica e da essi, modestamente e onestamente, prender lezioni? No, non è male, anzi è bene. È chiaro — *Maria Golovin* ne fa fede — che Menotti ha derivato la frase melodica da Puccini, gli effetti agogici, la dinamica dello spettacolo (sempre nella musica) da Verdi. Lo faceva anche prima, ma qui lo ha fatto meglio, con maggior logica e anche, diciamo pure, con maggior rispetto per il teatro musicale, che non è teatro « tout court ». Chiarito questo, mi sembra che l'ultimo lavoro di Menotti sia il migliore di tutti, il più pensato, il più pacato, il più ricco d'idee. Il testo del libretto, pure dovuto al Menotti, si giova, questa volta, di quella lingua quotidiana che, altre volte, poteva dar fastidio e ci sono passi, anche, assai belli, come il dialogo tra Donato e il prigioniero evaso; la

| | |
|-------------------------|---|
| 11 dicembre 1958 | TEATRO ALLA SCALA - MILANO |
| 1ª rappres. in Italia | MARIA GOLOVIN |
| | Opera in 3 atti. Parole e musica di Gian Carlo Menotti |
| | Versione ritmica dall'inglese di Aleardo Ghigi |
| | Edizione Ricordi - Milano |
| Personaggi e interpreti | Donato, giovane cieco Mario Petri |
| | Sua madre Adriana Lazzarini |
| | Agata, cameriera Jolanda Gardino |
| | Maria Golovin Clara Petrella |
| | Trottolò, suo figlio Lorenzo Muti |
| | Dottor Zuckertanz Luigi Alva |
| | Un prigioniero di guerra Dino Dondi |
| | Maestro concertatore e direttore d'orchestra Nino Sanzogno |
| | Regia di Giancarlo Menotti |
| | Scene di Antonio Molinari su bozzetti di Rouben Ter Arutunian |

musica che oscilla, al solito, tra il tonalismo e l'atonalismo, senza impegnarsi mai nell'uno o nell'altro, raggiunge, talvolta, evidenza patetica e si distingue per una coerenza che prima era sconosciuta al Menotti: il discorso, questa volta, fila dal principio alla fine senza stramberie o rotture. Ed è discorso di buona lega, secondo le vecchie regole: cioè discorso intellegibile, sensato. (Settimo giorno, n. 52).

Francamente dispiace che Giancarlo Menotti sia molto più drammaturgo che melodrammaturo; ma gli si deve dar atto d'aver voluto in *Maria Golovin*, e con esemplare modestia, tentare d'essere meglio il secondo che il primo. Ora per essere il secondo cioè melodrammaturo, a chi ha dovuto rifarsi Menotti, prescindendo dalle sue inclinazioni personali? A Schönberg? A Prokofiev (che, del resto, chi scrive ammira, considerando *L'Angelo di fuoco* una delle più belle opere del teatro musicale contemporaneo)? A Berg (di cui rimane, mirabile, *Wozzeck*)? A Britten? No, a Puccini. A Verdi. Ai soli maestri, insomma. A quelli che sanno far piangere o ridere, che sanno muovere affetti potenti e primigeni, eterni come l'anima umana che non può mutare.

Il che, in altre parole, significa che Menotti si è messo sulla strada giusta. E tanto più dispiace che non lo soccorra un dono musicale di tal natura da render valido e definitivo il suo « messaggio ». Ma scoraggiarlo su questa strada, come fanno taluni, mi pare bassa voglia.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Il pomeriggio del 7 dicembre, poche ore prima che si levasse il sipario per l'inaugurazione della Stagione lirica, nel foyer del Teatro alla Scala è stato inaugurato solennemente il busto bronzeo dedicato a Giacomo Puccini. Presenti la consorte del Presidente della Repubblica, donna Carla Gronchi, il ministro del Lavoro on. Vigorelli, il sottosegretario

allo Spettacolo on. Ariosto, le maggiori autorità cittadine, donna Fosca Crespi e donna Rita Puccini (alle quali si deve il dono del busto) e una eletta folla di invitati, ha preso la parola per la orazione ufficiale il maestro Ildebrando Pizzetti. Egli ha ricordato il suo primo incontro con *Bohème* quando ancora frequentava il Conservatorio di Parma; a questo primo contatto, che aveva significato per il giovane studente la scoperta di un mondo nuovo, seguì con gli anni la sistematica e attenta indagine del mondo sonoro pucciniano. L'oratore è passato quindi a lusingare la fortissima vocazione teatrale del Maestro lucchese, la natura essenzialmente italiana della sua arte ed ha concluso passando in rassegna la immortale galleria di appassionati ritratti femminili tracciati nelle sue opere. Terminata fra gli intensi applausi del pubblico, la commossa orazione di Pizzetti, è stato scoperto il busto dell'autore di *Bohème*, opera pregevolissima dello scultore Francesco Messina.

Il 22 novembre u.s. il maestro Guido Farina ha commemorato al Liceum di Milano la figura e l'opera di Giacomo Puccini. L'oratore ha indugiato con parole commosse sulle più celebri pagine del Maestro, affidandone l'esecuzione al soprano Giuliana Tallone, al tenore Luigi Ottolini e ai cori dell'Accademia di Milano. Il folto pubblico ha calorosamente applaudito il maestro Farina e i cantanti che con lui hanno validamente collaborato.

Alla Sala Verdi del Conservatorio di Milano il Maestro Federico Mompellio ha commemorato il 22 novembre u.s. nel centenario della morte Carlo Mozart, l'ultimo figlio del grande musicista che elesse Milano a sua seconda patria. L'oratore è stato vivamente applaudito insieme agli esecutori che hanno eseguito alcune delle pagine più significative di Wolfgang Amadeus.

Roma

La 6ª Sinfonia di Mario Zafred

Che un compositore dei nostri tempi scriva una sinfonia, voglio dire una costruzione in quattro tempi ciascuno con il suo compito e significato e tutti legati in una logica unità, è cosa fuori del comune. Giacché in genere i compositori di oggi tendono alla decorazione più che alla costruzione e, legati ad una particolare tecnica, respirano corto anche e soprattutto quando si dilungano. Finiscono per fare quattro o più tempi ma non una sinfonia almeno nel senso tradizionale in quanto a forma. Ciò forse dipende dal fatto che si cerca in tutti i modi di uscire proprio dalla tradizione, alla ricerca del nuovo.

Che un giovane compositore poi ne abbia finora scritte sei, è cosa straordinaria.

È il caso di Mario Zafred di cui il M.º Fernando Previtali ha diretto in prima esecuzione assoluta, nei concerti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la 6ª Sinfonia. Ed è un caso quasi unico: giacché le sue sinfonie e, sotto taluni aspetti, questa sinfonia più delle altre, rispondono ad una esigenza espressiva e non ad un programma: la forma sinfonica cioè si adatta perfettamente a quella esigenza e non resta allo stato di solo titolo. Ciò dipende anche dal fatto che la materia che la compone si configura in tutta chiarezza in un linguaggio scarno ma essenziale, facile ma tutt'altro che ovvio: facilità che non è mai esterofonia; anzi attraverso le sue movenze scarse e talora disadornate, ha una intima e severa forza espressiva. Il gioco delle parti, spesso condotto avanti entro gli schemi degli sviluppi tradizionali, non è mai un gioco arido e vuoto ma si muove per accenti di una sicura efficacia che conferiscono una natura particolare ai temi.

Il primo tempo, bitematico, afferma subito questa fedeltà alla tradizione; il secondo e cioè lo Scherzo, è perfettamente ortodosso come sviluppo; il terzo è un vero e proprio Adagio; l'ultimo, un poco più libero è anch'esso bitematico, ma con un primo tema prevalentemente a carattere ritmico. Quattro tempi che scorrono via oltre a tutto entro limiti di una esemplare misura in quanto a durata, in modo che in essi tutto appare essenziale né mai avverti quel senso di saturazione nell'ascolto che nasce dalla ripetizione delle cose inutili. A ciò si aggiunga un significato, non come programma ma come risultato, nettamente polemico. Perché insomma Zafred dimostra abbondantemente che anche oggi si può scrivere della vera musica, non ricalcata su vecchie formule, senza ricorrere alle nuovissime senza cioè legarsi mani e piedi ad un formulario che finisce per livellare tutti i compositori sul filo di un linguaggio anonimo.

Proprio per questo pregio della chiarezza, direi quasi della immediata intelligibilità di una musica tutt'altro che semplice e comunque scritta con sapienza e sapore indubbiamente moderni, la 6ª Sinfonia di Mario Zafred è stata accolta dal pubblico romano con applausi unanimi insistenti, calorosissimi.

FERNANDO L. LUNGHI

Per i concerti dell'Accademia di Santa Cecilia, ha suonato nell'Auditorio di Via della Conciliazione il celebre violinista Yehudi Menuhin che non si è impegnato in esecuzioni spettacolari tenendosi al Concerto in la minore per violino e orchestra di Bach (qualcuno si aspettava invece la Ciaccona per violino solo) e al 4º Concerto in re maggiore per violino e orchestra (K. 218) di Mozart (e qualcuno si aspettava invece il Concerto in re maggiore op. 61 per violino e orchestra di Beethoven). In definitiva

c'è stata un poco di delusione. È stato invece il violinista Wolfgang Schneiderhan che ha eseguito con molto composto stile e bel suono il sopradetto Concerto beethoveniano, riportando un buon successo, nella stessa sede.

Continuano intanto conferenze e concerti alla Biblioteca Germanica, all'Istituto di Studi Germanici, al British Council, all'Ambasciata di America e nelle sale minori.

Aspramente criticato è stato il cartellone del Teatro dell'Opera di Roma per il suo tono dimesso e per la mancanza di novità e di nuovi allestimenti.

Hanno avuto inizio le manifestazioni (concerti, prosa, conferenze) dell'Oratorio secolare di S. Filippo Neri.

Napoli

Solenne inaugurazione al Teatro S. Carlo

A dieci anni dalla scomparsa dell'illustre e popolare musicista pugliese, l'Ente Autonomo del San Carlo ha voluto iniziare nel di lui nome la laboriosa attività annuale dando il via, con una memorabile esecuzione, allo svolgimento di un cartellone più del solito ricco di novità e di interessantissime riprese di opere desuete. È tradizione (non proprio rigorosa) di aprire la stagione nel nome di un Verdi o di un Wagner. Quello di Giordano non si può e non si vuole (neanche in fase di celebrazione) collocarlo accanto agli altri due. Tuttavia, vuoi per la popolarità, di cui un grande Istituto non può non prendere atto, vuoi per lo stesso timbro, riecheggianti la schiettezza, la sanità, la generosità delle opere da cui quella procede, il solenne omaggio reso da un Teatro di grandissime

tradizioni alla memoria ancora fresca e palpitante del Foggiano è parso più che opportuno, doveroso. Salvo il legittimo desiderio di riprendere contatto con qualcuna delle partiture meno note del Compositore, per una eventuale revisione delle opinioni diffuse (che non di rado peccano per scarsa o sbiadita conoscenza), si è tutti d'accordo nel riconoscere allo Chénier quel potere di straordinaria comunicativa che da alcuni decenni lo ha reso familiare al nostro pubblico. Una partitura robustamente costruita, una dosatura degli effetti teatrali, una melodiosità calda e talora straripante, una impostazione felicemente elementare dei motivi drammatici per cui la virtù e il vizio sono nettamente riconoscibili anche attraverso la confusione delle tragiche vicende: ecco, probabilmente, gli elementi esplicativi del persistente favore di un pubblico che passa sopra, in virtù di essi, all'enfasi non di rado infirmante la validità delle effusioni e attuantesi in un linguaggio turgido talora indigesto (in contrasto col quale, una pagina come quella della ronda, magicamente sospesa nella incerta quiete notturna, fa ancora più spicco).

L'esecuzione del S. Carlo è stata, lo abbiamo detto, memorabile. Regia, scene, costumi, esecuzione musicale: ciascun elemento, straordinariamente curato, ha validamente contribuito al risultato totale.

Addirittura eccezionale il cast degli interpreti vocali. Accanto a un Corelli in generosa forma, ha agito una Stella dalla voce vibrante, sinuosa, calda e robusta. Ettore Bastianini, per avventura troppo compassato in un costume che non faceva una piega, è un Gérard dalla voce tranquillamente potente e pastosa, spesa senza preoccupazione. Fin qui tutto normale, in un grande teatro. Ma è rarissimo veder comparire un'artista come la Pirazzini per il breve intervento di

Madelon, un Cassinelli per impersonare Roucher, un De Taranto per attuare con tratto scenico sì vigoroso e con tanta prestantza vocale la figura del Sanculotto, un Pirino per dar la sua bella voce all'Incredibile. E non li abbiamo nominati tutti, ché ciascuno, dalla Castellano come Contessa, dalla Di Lelio nelle vesti della mulatta Bersi, all'Amodeo (Fouquier Tinville), all'Ercolani (l'Abate), al Frati, al Bianchi, al Santarelli, all'Orlando, è apparso naturalmente a posto e responsabile del suo ruolo, più o meno importante.

La regia recava una grande firma: quella di Margherita Wallmann. La illustre Signora, largamente coadiuvata da elementi di provata esperienza, ha impresso il suo prezioso sigillo allo spettacolo, nei limiti piuttosto sensibili di una temperie estetica che non è certo quella in cui essa si è formata e alla quale tende sempre a ritornare. Tanto per esemplificare, alcuni effetti di luce, come quello che isola il protagonista non appena il Tribunale ha pronunciato la sua condanna, suggestivi in se stessi, non sembrano del tutto ambientati, per il loro valore allusivo e quasi simbolico, al clima veristico costantemente condizionante il dramma. E così via. Ma a parte questi particolari, bisogna prendere atto della bellezza, fluidità e logicità delle figurazioni dei gruppi, e in genere del movimento dei singoli e della folla.

Le scene di Piero Zuffi (stupendamente realizzate da Cristini) han creato spazi di potente suggestione. Positiva è risultata la loro sobrietà cromatica, specie in rapporto allo spreco di ori di altre messe in scena. Non abbiamo compreso la funzione del motivo riprodotto i due palchi di proscenio del Teatro: contro l'aumento prospettico di profondità, ch'è forse l'effetto perseguito, sta l'inconveniente di vedere i due palchi fatalmente implicati

nelle operazioni sceniche, come l'entrata e l'uscita dei prigionieri all'ultimo atto (che non doveva essere l'effetto desiderato).

Il coro ha funzionato con compattezza, e all'occorrenza con grande delicatezza, come nelle *Pastorelle*. Elegantissima la gavotta del primo atto, ideata dalla Gallizia.

Superiormente esperta è risultata la concertazione e la direzione musicale di Franco Capuana. Sotto il di lui gesto onestamente chiaro nella sua evidente autorevolezza, tutti han cantato o suonato agevolmente, inserendosi felicemente e facilmente nell'organismo musicale complessivo.

Successo adeguato alla eccezionalità della serata, cui intervenne il ministro Tambroni in rappresentanza del Governo, e il Sindaco di Foggia in rappresentanza della città natale di Giordano. In un intervallo, fu solennemente consegnata al Sovrintendente Di Costanzo, in riconoscimento dei suoi altissimi meriti verso la cultura meridionale, la prima «Targa d'oro» assegnata dalla rivista *Gente del Sud*.

Ripresa delle Maschere di P. Mascagni

A 57 anni dalla clamorosa caduta, anche a Napoli l'opera mascagniana ha avuto la sua rivincita, dopo le più o meno fortunate riprese al Maggio Fiorentino, alla Radio, al Carlo Felice di Genova. Rivincita piena, incondizionata, quale lungamente — e invano — aveva atteso il Maestro nella seconda metà della sua lunga vita.

Il successo napoletano dell'opera, oltre che al valore intrinseco di essa, assai più apprezzabile oggi che non 50 o 60 anni fa, va attribuito alle cure profuse dall'Ente in vista della buona riuscita dello spettacolo. Avendo deciso di mettere in scena *Le Maschere* — che po-

tevano costituire un pericolo, per il tenace ricordo del battesimo tempestoso, il S. Carlo si è molto seriamente impegnato nella doppia direzione dell'allestimento musicale e scenico. La parte musicale è stata affidata alle cure scrupolosissime, all'autorità e all'esperienza di un direttore come Franco Capuana; la difficile e frastagliata regia, a uno specialista in tema di 'maschere', A. G. Bragaglia, efficacemente affiancato dal più giovane (e più esperto di teatro musicale) E. Frigerio. La compagnia di canto allinea i nomi di Cesy Brogini, di Alda Noni, di Ferrando Ferrari, di Sergio Tedesco, di Amedeo Berdini, di Giampiero Malaspina, di Paolo Montarsolo, di Giulio Fioravanti, di Michele Casato; la 'parabasi' era affidata all'attore di prosa Franco Coop. Fantasiose, a volta a volta lievi o fastose, le scene di A.M. Landi, con grande discrezione illuminate da C. M. Cristini, prezioso direttore dell'allestimento. Il Coro di Lauro si è disimpegnato con onore, nonostante la difficoltà della prestazione scenica. Bellissime, nella loro ordinata policromia, le danze ideate dalla Gallizia.

Mascagni, in quest'opera, ricrea a modo suo il '700, a cominciare dalla bellissima Sinfonia in cui il brio scintillante, proprio di quell'epoca agiata, si contrappone così spontaneamente alla effusione sentimentale, al canto sfogato, proprio del Mascagni più 'mascagnano'. È più che naturale, che un temperamento così irruento e irriflessivo come quello del Livornese, non potesse produrre un'opera, in assoluto, equilibrata e omogenea. Anche nelle *Maschere* vi sono zone sorde, pagine pletoriche o anche solo divaganti. In compenso, abbondano episodi di una comicità sana e schietta nella giusta misura quasi costantemente tenuta; o di un lirismo tenero e palpitante, irrorato da una generosa fantasia.

Tirando le somme, la ripresa del-

le *Maschere* è un avvenimento senz'altro positivo, un atto di riparazione, doveroso e purtroppo postumo, nei riguardi del geniale e italianissimo cantore che fu Pietro Mascagni; in definitiva, un atto coraggioso, che va lietamente accreditato all'attuale organizzazione musicale italiana.

La Grabmusik di Mozart nel concerto inaugurale della Scarlatti Rai-Tv.

La *Grabmusik* (Cantata della Passione) dell'undicenne Salisburghese rivede la luce (per quanto se ne sa) dopo circa due secoli, auspice il tenace entusiasmo di Alberto Imbruglia, vice Presidente della Scarlatti. Da Mozart è lecito aspettarsi qualsiasi sorpresa: ma se questa è scontata in partenza, l'emozione resta, quando si entra in contatto con una partitura della consistenza di quella or ora affiorata dagli abissi del tempo. Estremamente evidenti sono gli incontri bachiani, se non nei recitativi (sensibilmente meno drammatici e scultorei di quelli, verbigratia, della *Passione secondo S. Matteo*), nelle Arie e nel finale che del grande Sebastiano ripetono il raccolto fervore, la religiosità calma e fidente. Non si avvertono ancora i fremiti preromantici del Mozart di poi, ma c'è già l'annuncio dell'apollineo paesaggio che negli anni successivi si verrà componendo in profondissime e sempre cangianti prospettive. Un omaggio, in sintesi e in definitiva, ai grandi dell'Oratorio tedesco, Bach e Haendel: una specie di tombeau, come erano di moda precedentemente, e come poteva concepirlo e attuarlo il geniale fanciullo. L'esecuzione della *Grabmusik* fu complessivamente eccellente, per merito del soprano Marimpietri, del giovanissimo basso Trama, del Coro della « Scarlatti » istruito dalla signora

Gubitosi e dall'Orchestra diretta da Caracciolo.

Il Movimento Artistico Napoletano (MAN)

Presso il Conservatorio, nella storica Sala Martucci liberalmente concessa dal Direttore Jacopo Napoli, ha inaugurato la propria attività l'Associazione, testè costituita, di un gruppo di compositori, che si propone di accogliere, ed eseguire in audizioni semipubbliche (praticamente riservate ai musicisti ed agli amatori), le musiche espressamente composte dagli iscritti.

Nella prima 'seduta' (è di rigore non applaudire, ma sono ammesse le discussioni dopo ciascun pezzo...) sono state eseguite musiche (magnificamente interpretate dal flautista Esposito, dal clarinetista Sisillo e dal fagottista Benedettelli) dei giovani o giovanissimi Antonio Caggiula, Carlo Bruno, Antonio Braga e Gian Maria Martini, primo ideatore del Movimento (organizzazione su basi cooperativistiche) e di esso Presidente. Se Braga si tiene a un modo di fare che vorremmo dire illustrativo e quasi 'acquarellante', gli altri tre autori testimoniano di un impegno più fondo, e della volontà di esaurire le possibilità del singolare organico strumentale (che è obbligato, per ogni singolo concerto). Caggiula più meditativo e pensoso, Bruno vivacissimo ed estroso (specie nel Finale che fa seguito a un Lento un po' alambiccato), Martini intensamente lirico almeno nella *Romanza* (non immemore dello Stravinski giovanile): tutti e tre hanno mostrato una invidiabile disinvoltura nella scrittura puntualissima.

Sono previsti, se tutto andrà a seconda, ancora una diecina di audizioni, con 30-40 pezzi in 'prima' esecuzione assoluta!... Si pubblicherà uno svelto periodico, aperto alle opinioni di tutti gli associati e dei critici, i cui interventi sono sol-

lecitati. Le esecuzioni vengono registrate con mezzi assolutamente idonei, il che non esclude eventuali trasmissioni, qualora la Rai o altri organismi stranieri mostrino interesse all'iniziativa, che va comunque seguita con la massima attenzione, soprattutto per la sua formula singolare ed audace.

GIACOMO SAPONARO

Il pianista americano Ivan Davis, vincitore del IV Premio Casella ha tenuto un applaudito *recital* all'Accademia Napoletana. Per la stessa Società hanno suonato il complesso da camera Pro Musica di Piero Guarini, e il Nuovo Quartetto di Milano: entrambi conseguendo un successo calorosissimo.

Il violinista Aldo Ferraresi ha tenuto una serie di concerti nei paesi scandinavi. Nell'esecuzione del Concerto di Kaciaturian ha conseguito, per ammissione della critica, un successo che da molti anni non si ricordava.

Bologna

L'Isola del tesoro di Vieri Tosatti

La Stagione Lirica del Teatro Comunale di Bologna, per essere dell'Ente Autonomo che inizia per primo la sua attività nell'anno comico, è considerata un'avanguardia dell'annata operistica italiana. Seri criteri pertanto s'impongono nella compilazione del suo cartellone e difficoltà non lievi, anche in rapporto al periodo di stagione, ne rendono difficile l'attuazione.

Quest'anno il cartellone ha aspetti di indubbio interesse poiché include, oltre al *Trovatore*, alla *Fanciulla del West*, al *Flauto magico*, ai *Maestri cantori*, all'*Aida* e ad alcuni spettacoli della Compagnia del Balletto Italiano, la prima assoluta di un'opera precedentemente nota solo

per una trasmissione radiofonica, *L'isola del tesoro*, testo e musica di Vieri Tosatti da R. L. Stevenson. Della stagione nel suo complesso si rimanda il discorso consuntivo a cartellone esaurito; della novità assoluta — che ha richiamato l'attenzione della critica nazionale più autorevole — conviene parlare subito.

Annunciata come « dramma musicale » e corredata di un'assai impegnativa e rischiosa presentazione posta dall'autore ad apertura di libretto, l'opera di Tosatti si distacca parecchio da quei precedenti saggi che avevano consentito il delinearsi di una sua fisionomia benevolmente accettata e salutata dal pubblico e dalla critica.

Era una fisionomia che amava il tono fra il faceto ed il serio, di osservatore arguto, capace di tradursi in sapide sintesi di colore dialettale e trasteverino, fatta talvolta di ingenue malizie quasi infantili. Quanto si trovava in una Partita a pugni che ebbe il meritato successo ancora più come trovata registico-teatrale che come invenzione musicale. Ma ora il Tosatti scende in lotta aperta con se stesso e depreca quei « gesti scenici » che tanto efficacemente potevano, e possono, trovare posto « là dove manca poesia ». La quale è perseguibile con felicità di risultati da chi, senza bisogno di manifesti annunciatori e chiarificatori, ne è naturalmente in possesso e la crea, talvolta inconsapevolmente. Il volere fare poesia quando solo si potrebbe fare prosa, magari arguta e comunque efficace, è sforzo inane e produttivo di noia e fastidio in qualunque forma d'arte, nella narrativa come nella rappresentativa.

Nel suo romanzo Stevenson volle fare quanto era nel giusto limite della sua fantasia e del genere trattato e ne uscì con un'opera perfettamente centrata e perciò difficilmente trasferibile in altra forma, a

meno di non avere il coraggio di sceglierla come pretesto ad una radicale trasformazione. Ora il Tosatti prende dal romanzo di Stevenson quanto più si presta per un suo trasferimento scenico, soprattutto quella meccanicità ricca di « gesti scenici » e capace di tradursi in quella teatralità spicciola che è per lo meno strano vedere presa di mira dagli strali estetici dell'autore nella sua presentazione.

La quale ha il torto di tante consorelle, anche illustri, di essere inutile e spesso nociva agli scopi dell'autore. Giacché in musica come nel teatro sono i risultati a fare polemica da soli e a presentare automaticamente gli argomenti validi a vincere, nel tempo, qualsiasi eventuale opposizione. E questo, con tutto il rispetto, potrebbe dirsi persino per Wagner al quale l'autore si richiama, assieme col Pizzetti, con assai più perdonabile ingenuità che tronfia pretenziosità.

Indubbiamente difficile era la trasposizione del racconto stevensoniano dalle pagine del libro alle tavole della scena e il Tosatti v'è riuscito non sempre brillantemente in quanto le tre auliche unità di tempo luogo ed azione si aggrovigliano in certe scene o si rilasciano stancamente in altre. La faticosità del racconto è tradita dalla verbosità dei personaggi e del testo al quale, peraltro, non vanno disconosciuti alcuni pregi letterari di simpatica spontaneità. Troppe parole non occorrono al dramma in musica; ma quelle necessarie, quelle che Verdi definiva « parole sceniche », capaci di un potere di sintesi, di evocazione e determinazione assolutamente insostituibile.

Inoltre la vicenda piratesca poco consente ad un approfondimento poetico di personaggi in possesso di sentimenti elementari, cupidi e primitivi e così poco bisognosi di quella poesia che la musica è solita perseguire quando serve al teatro.

Per quanto riguarda la musica e la sua immedesimazione scenica, va senz'altro riconosciuto che l'estro di Tosatti si è più acceso al I atto, ove l'azione è più compatta e conseguente e dove la corale veemenza di masse brute e le spoglia umanità di singoli personaggi consentono l'alternarsi di incalzanti situazioni ritmiche a naturali distensioni cui non è estranea una poeticità, sia pure di seconda mano, ma ugualmente efficace. Ma al I quadro del secondo atto la simultaneità di azione con i pirati malfidi scoperta e gli altri personaggi in cabina produce una confusione musicale che fa pensare al molto rumore per nulla. Eppure tra i pirati, e in tutti i quadri in cui saranno di scena, conviene riconoscere la migliore riuscita musicale del personaggio di Silver, lo zoppo capintesta del quale siamo riusciti a comprendere meglio le parole ed i mutevoli sentimenti.

Nel quadro seguente si assiste ad una specie di parodia del wagneriano Mime da parte del solitario Ben Gunn che saltella ed allittera su un ben mantenuto ritmo musicale nel quale fanno capolino riferimenti nibelungici assai riconoscibili. Per il resto della partitura abbondano risse, schioppettate, tuoni e burrasche; ma difettano le idee musicali, i temi plasticamente riconoscibili, la cura del particolare ed abbondano facilità di stesura che confina talvolta con la faciloneria. Ne consegue un linguaggio musicale anodino cui sfuggono alcune preziose occasioni, come la piratesca canzone presa di pianta da Stevenson e qui tradotta in una corallità che passa inosservata; un linguaggio che non fa presa, non diverte e non irrita e lascia spesso adito al disinteresse ed alla noia, come è per molta parte del III atto che stenta a concludere ed anzi non conclude affatto. Certamente l'assunto postosi dal

23 novembre 1958

TEATRO COMUNALE - BOLOGNA

1ª rapp. assoluta

L'ISOLA DEL TESORO.

Dramma musicale in 3 atti. Parole e musica di Vieri Tosatti (da R. L. Stevenson)

Personaggi e interpreti

| | |
|------------------|---------------------|
| Jim | Fiorenza Cossotto |
| Il dott. Livesey | Guglielmo Ferrara |
| Il cap. Smollet | Enrico Campi |
| Il conte | Alfredo Mariotti |
| Tom Redruth | Enzo Viaro |
| John Silver | Giampiero Malaspina |
| Bill Bones | } Plinio Clabassi |
| Israel Hands | |
| Il cieco Pew | } Giovanni Foiani |
| George Merry | |
| Gray | Ezio de Giorgi |
| Benn Gunn | Franco Ricciardi |

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Umberto Cattini

Regia di Sandro Bolchi
Scene e costumi di Mischa Scandella

Tosatti era questa volta di gran lunga più arduo dei precedenti e il non averlo assolto completamente non deve togliere la fiducia e la stima da esso precedentemente guadagnatesi. Il presente è un nobile tentativo col quale l'autore ha potuto misurare le sue forze che, meglio e più adeguate alla sua più veridica natura, restano tali da farci attendere opere vitali, stringate, libere da presupposti estetici e programmatici e aderenti ad una sensibilità aliena da approfondite meditazioni e simpaticamente tesa all'annotazione breve, saporosamente umoristica e bizzarra.

L'esecuzione da parte dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale è stata di primo ordine non si sono risparmiati i mezzi e molto delle liete accoglienze è dovuto alle suggestioni sceniche operate dalle realizzazioni degli audaci ed ingegnosi bozzetti di Mischa Scandella, dalla regia di Sandro Bolchi che ha salgarianamente movimentata la scena e dalla salda ed intelligente tenuta musicale del maestro Umberto Cattini che nella concertazione e direzione di una barca musicale quasi sempre in tumulto ha saputo mostrarsi nocchiero impavido ed avveduto.

Ottime le prestazioni sceniche e musicali del palcoscenico fra le quali conviene sottolineare quella onnipresente e piena di accorgimenti del mezzo soprano Fiorenza Cossotto che ha dato vita alla figura dell'impubere Jim, eroe della vicenda, e di Giampiero Malaspina, gaglioffo Silver che ha faticosamente zoppicato in gonnella senza farci troppo perdere del testo della sua parte. Ma degni di lode e di citazione sono stati Plinio Clabassi, Guglielmo Ferrara, Franco Ricciardi, Enrico Campi, Giovanni Foiani, Alfredo Mariotti ed Ezio de Giorgi. Bravi i pochi coristi divenuti pirati-attori-cantori e bene istruiti dal maestro Vincenzo Giannini; duttile e pronta l'orchestra.

All'opera ha arriso un buon successo con chiamate agli artisti, al direttore, al regista, allo scenografo assieme ai quali è apparso l'Autore.

ADONE ZECCHI

Lettera dall'Abruzzo

Quasi tutte le istituzioni concertistiche d'Abruzzo riaprono in questi giorni i loro battenti: il che ci obbliga ad una sintetica e rapida rassegna della passata stagione 1957-58 e non è male, ci pare, sia perchè facendo il punto all'attuale situazione si costituisce una premessa per le future corrispondenze dalla nostra regione, sia perchè per la prima volta in questa sede si parla della locale attività musicale, la quale ha pure una sua rilevante funzione.

Dato il numero di abitanti e delle istituzioni musicali — meno di due milioni i primi, cinque o sei le seconde, ivi compresi due licei parreggiati — ci piace considerare l'Abruzzo come un grande centro nel quale tuttavia la presenza e l'attività di molte società concertistiche non consentono al cronista di riferirne adeguatamente ed esaurientemente.

Iniziamo da Sulmona, dove, con la passata stagione, la Camerata Musicale ha toccato il suo quinto anno di vita; anniversario da salutare con gioia tanto più perchè, se siamo bene informati, il nuovo cartellone è già quasi apprestato, tanto più perchè prima della Camerata a Sulmona non esisteva, per quello che ne sappiamo, un ente che con periodicità svolgesse una sua stagione concertistica. Ogni anniversario è abitualmente considerato adatto per i consuntivi, per la qual cosa, quello riferito alla istituzione musicale sulmontina, pur registrando un notevole attivo non può parimenti prescindere da considerazioni ed appunti circa, ad

esempio, la quasi totale assenza nei programmi della musica contemporanea, quella italiana in testa; Tony Lenzi e Luciano Sangiorgi con i loro « tutto esaurito » accanto a Sergio Perticaroli e Jean Micault; musiche già eseguite magari nella precedente stagione e poi ripetute per ben altre due volte in quella successiva, cosa, quest'ultima, tanto più discutibile in quanto il numero dei concerti della Camerata è, annualmente, al massimo di dieci.

Tuttavia, pur restando fermo che per essere buon direttore artistico di una istituzione di concerti non può bastare amare con trasporto la musica e i musicisti e dedicare disinteressatamente e con fervore la propria opera organizzativa — qualità queste che abbondano nei componenti la società sulmontina — a merito della Camerata musicale va ascritto di aver assicurato alla città una vita concertistica almeno considerevole e di aver realizzato, e non una sola volta, manifestazioni di rango.

Altro discorso va fatto per la Società Aquilana dei Concerti che, ha svolto felicemente la dodicesima stagione dalla data della sua fondazione ed ha raggiunto il rispettabile numero di trecentocinquante tra concerti — sinfonici, sinfonico-corali, cameristici, corali — e manifestazioni d'opera e di balletto. Dodici anni, ed il tredicesimo è per iniziare, sotto la equilibrata e capace direzione artistica di Nino Carloni, aquilano, che della istituzione fu promotore e, con gli altri, volle fosse intitolata al nome e alla memoria di Bonaventura Barattelli, musicista d'Abruzzo del Novecento, tanto intelligente e tormentato quanto sventurato e oscuro.

L'Aquila è stata, indiscutibilmente, e almeno nel recente dopoguerra, la prima città d'Abruzzo nella quale sono passati i più celebri e valenti musicisti — direttori, solisti, critici — ed i più famosi complessi di ogni nazione e di ogni tendenza, ed

oggi, pur con le inevitabili cadute di un cammino niente affatto breve e facile, ha conservato, oltre la priorità, il suo primato, inserendosi nella vita nazionale ed internazionale, con quale vantaggio per se stessa e per la regione tutta è agevole comprendere.

Della passata stagione segniamo alcuni avvenimenti di rilievo: l'attesa riapertura ed inaugurazione dell'antico Teatro Comunale splendidamente ripristinato e rinnovato (l'Abruzzo ha ora, così, oltre l'efficiente e bel teatro comunale di Sulmona un secondo teatro degno di tale nome) con una stagione d'opera italiana comprendente *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa, *Don Pasquale* di Donizetti diretti da Ennio Gerelli e *Il Telefono* di Gian Carlo Menotti, novità per l'Abruzzo, rappresentato la stessa sera della prima mondiale di *The Interrupted Serenade* del compositore americano Louis Henderson dal complesso di Efrem Casagrande; l'esecuzione sia pur parca di musiche moderne e contemporanee, da Debussy e Ravel a Badings e Milhaud, da Stravinski e Prokofiev a Veretti e Novak, da Kodaly e G. F. Malipiero a Scio-stakovic, Dallapiccola e Haba; la compagnia dei Piccoli di Podrecca con uno scelto programma; opere classiche e romantiche di repertorio eseguite da solisti e complessi italiani e stranieri tra i più qualificati; il concerto di Eugen Malinin, una delle forze veramente grandi e singolari del giovane pianismo internazionale, e quello di un altrettanto grande interprete, del russo più anziano, Zino Francescatti.

Gli altri centri musicali della regione sono Teramo e Pescara, che, in qualche modo si inseriscono nella vita concertistica locale in virtù della presenza nelle due città di due licei musicali parreggiati veramente efficienti posti rispettivamente — e sino a nuovo ordine! — sotto la guida di Cristiano Rosati e di Rossolino Toscano.

L'attività concertistica in questi due centri, essendo promossa dai due istituti di istruzione è necessariamente molto modesta dati i deficitari bilanci delle loro amministrazioni e il disinteresse, qualche volta totale, delle autorità competenti, non solo per una stagione di concerti, ma addirittura per le esigenze di vario genere della vita interna e della funzionalità delle scuole stesse. È pertanto da salutare con soddisfazione e con deferenza l'operato dei due direttori del Liceo Braga di Teramo e del Liceo D'Annunzio di Pescara. Il primo, infatti, ha promosso ed organizzato a Teramo la commemorazione del cinquantenario della morte di un dimenticato operista e violoncellista di Bellante, Gaetano Braga, ed ha diretto la stagione Agimus 1958; il secondo, a Pescara — che se non l'avesse ignorata al punto da farla tacere, potrebbe vantare la più antica società di concerti d'Abruzzo, la Corporazione Musicale L. D'Annunzio — ha pur commemorato S. Cecilia con un concerto di Eli Perrotta il quale inaugurava un pianoforte nuovo di zecca — è tutto dire! — e una sala, quella del Liceo musicale, ripristinata e collaudata

a dovere; ha poi concertato e diretto una orchestra d'archi composta di insegnanti ed allievi del Liceo stesso — in programma musiche del Sei e Settecento in prevalenza italiane — ed ha anche egli guidato la locale sezione Agimus in una stagione di sei concerti chiusa in bellezza — ne era ora — con la prestazione intelligente di Lylia D'Albore e di Mario Caporali in tandem.

In questi due centri, quindi, se non vi fossero state le stagioni Agimus, promosse dalla solerzia rispettivamente di Cristiano Rosati e di Rosolino Toscano, l'attività musicale pubblica sarebbe stata ridotta e limitata ai saggi finali degli allievi dei due Licei pareggiati.

Altrove in Abruzzo — mentre lamentiamo la fine, non certo per eccesso di zelo delle autorità locali, della Società Amici della Musica F. P. Tosti a Chieti — niente, ovvero manifestazioni più salottiere che concertistiche. Doloroso, tuttavia, constatare che simili manifestazioni pseudomusicali possano essere prese sul serio e che per esse si goda di sovvenzioni governative, entro certi limiti, vistose.

MANLIO LA MORGIA

La vita musicale all'estero

Francia

Le Semaines musicales a Parigi

Le Semaines musicales organizzate a Parigi a cura dell'Unesco non intendevano rivelare opere nuove, ma divulgare il gusto per la musica e farne conoscere i differenti modi di espressione in tutto il mondo. È necessario cercar di ridurre la distanza che divide il compositore moderno dal grande pubblico che si limita ai compositori classici e romantici, e così pure bisogna avvicinare l'ascoltatore occidentale alla musica indù, cinese e australiana, giudicata estranea o sgradevole all'orecchio. Lo sforzo dell'Unesco è stato duplice: sforzandosi da un lato di diffondere composizioni moderne, essa ha messo dall'altro a nostra portata la produzione musicale più caratteristica del Medio e dell'Estremo Oriente.

Alle Semaines sono stati invitati artisti di fama mondiale come David Oistrach e Yehudi Menuhin, direttori d'orchestra di grande valore quali Monteux, Karajan, Knappertsbusch, Schuricht e Cluytens, complessi quali le Filarmoniche di Berlino e di Vienna, il coro e l'orchestra di Radio Roma — senza contare i principali organismi parigini. Giudichi il lettore da questa breve rassegna l'ampiezza della manifestazione. Furono tenuti circa 5 concerti, che suscitarono l'interesse e spesso l'entusiasmo del pubblico; di conseguenza questa specie di Festival internazionale, questa « crociata » musicale tentata questo anno per la prima volta, sarà ripe-

tuta anche l'anno venturo.

Oistrach e Menuhin hanno eseguito insieme il Concerto di Bach per due violini, il che ha preso la apparenza di un cortese duello tra Russia e Stati Uniti. Nei concerti tenuti separatamente dai due violinisti rivali, essi hanno dimostrato la loro maestria, con un'arte così perfetta che riesce difficile accordare la preferenza all'uno piuttosto che all'altro. Se fossi obbligato a scegliere, propenderei per Oistrach, per la elasticità della tecnica, la purezza e il fascino della sonorità. Ma è proprio necessario scegliere?...

Nel concerto di gala delle Nazioni Unite, a questi eminenti artisti si sono contrapposti due virtuosi orientali: Ravi Shankar con la « sitar » indù, e Scinichi Yuse, con il « koto » giapponese. Entrambi hanno dimostrato un'agilità meravigliosa e una grande perizia nel produrre suoni di squisita leggerezza, creando un'atmosfera poetica che ha avvinto tutto l'uditorio, anche gli ascoltatori più sconcertati dalla novità dei pezzi eseguiti.

Quanto ai direttori di cui si è detto sopra — tutti ben noti al pubblico musicale parigino — non hanno dato modo di modificare il giudizio che in altre occasioni abbiamo formulato su di loro. Pierre Monteux, il decano dei direttori oggi attivi nel mondo, sorprende sempre per l'economia dei mezzi impiegati e la efficacia dei risultati ottenuti; Karajan avvince senza però convincere del tutto; Schuricht seduce per la nobiltà, Knappertsbusch per la profondità e l'originalità dell'interpretazione. Solo uno dei direttori

ha suscitato vera sorpresa: Leonard Bernstein. Direttore e solista a un tempo, egli ha eseguito quattro Concerti per pianoforte e orchestra (Bach, Mozart, Ravel e Geršwin), e ha dato un'interpretazione memorabile del *Sacre du printemps* e della 2ª Sinfonia di Mahler. Egli si abbandona alle esigenze di una sensibilità traboccante, e a volte va oltre ciò che si suol chiamare discrezione e buon gusto: non perché disprezzi queste qualità, ma perché le dimentica quando la musica lo possiede. E la musica lo possiede come la volontà dell'ipnotizzatore possiede il medium nel trance. Del resto, la sua arte non è certo classica, ma appartiene al genio del barocco, e non si può giudicarlo con gli stessi criteri che servono a valutare uno Schuricht o un Monteux.

I due concerti tenuti dai complessi italiani della Radio hanno suscitato vivo interesse. Il primo comprendeva in mescolanza bizzarra il *Gloria* di Vivaldi, il 2º Concerto per violino e orchestra di Paganini — eseguito da Franco Gulli, — il 4º Concerto per archi di Pettrassi e infine i *Canti di liberazione* di Dallapiccola, questi ultimi due pezzi in prima esecuzione a Parigi. Nino Sanzogno, ammirevole sotto tutti i punti di vista, ha diretto con finezza ed efficacia, dimostrandosi capace di valorizzare sia i musicisti classici che i dodecafonicisti e dando modo di ammirare anche la vastità della sua sensibilità musicale e delle sue doti.

Il secondo concerto italiano più spettacolare, era dedicato al *Requiem* di Verdi. L'esecuzione è stata memorabile grazie all'alta qualità dell'interpretazione: Mario Rossi ha infatti tutta l'energia e l'autorità necessarie per rendere efficacemente un simile capolavoro. I cori della Rai, di cui già avevamo ammirato la pienezza sonora e la sicurezza tecnica in Vivaldi e Dallapiccola, hanno dimostrato fulgidamente le loro qualità e la loro

eccezionale disciplina anche nell'opera di Verdi. Infine il quartetto vocale formato da Loevberg e Cosotto per le parti femminili e da Prandelli e Mazzoli per quelle maschili è stato uno dei migliori che si siano da tempo ascoltati in questo lavoro. Diretto da Mario Rossi, più nella tradizione di Toscanini che di De Sabata, il *Requiem* ha prodotto un'impressione più drammatica che religiosa, o ad essere più esatti ha riflesso nell'atmosfera religiosa il senso teatrale del compositore. In tal modo è risultata fedele al genio verdiano, e tutti gli interpreti sono stati lungamente applauditi.

Si può dunque ben dire a conclusione che, in questa Sinfonia universale che sono le *Semaines musicales*, l'Italia sia stata degnamente rappresentata sia con le opere classiche che con quelle romantiche e moderne.

MARCEL SCHNEIDER

Per *Un Ballo in maschera* di Verdi, arditamente allestito e cantato in italiano da una compagnia francese all'Opéra, la critica parigina, con rara concordia, ha sfoderato gli elogi più lusinghieri, gli aggettivi più entusiasti, consensi senza riserve. Il *Combat* parla di « triomphe »; Dumesnil su *Le Monde* afferma che « le résultat dépasse les prévisions les plus optimistes »; Clarendon sul *Figaro* dice che il franco e bel successo è meritorio e meritato. E Claude Rostand aggiunge che la grande responsabile, la grande trionfatrice è stata Margherita Wallmann, che ha fatto ben più che la regista, conferendo allo spettacolo vita, classe e stile. È merito suo inoltre — riconoscono i critici parigini — l'aver ripreso il libretto originale dell'opera che Verdi, com'è noto, aveva tratto nel 1860 dal *Gustavo III re di Svezia* di Scribe e che aveva poi dovuto ampiamente modificare per temperare alle ingiunzioni della

censura. Ristabilendo il lavoro nel suo quadro legittimo e nella sua epoca la signora Wallmann ha conferito alla vicenda tutta la carica drammatica e patetica che il compositore aveva divinato e che le assurde imposizioni della censura avevano in parte offuscato.

Per questo spettacolo l'Opéra ha fatto le cose in grande anche sotto l'aspetto dell'allestimento affidando il compito di disegnare i bozzetti delle scene e dei costumi a Georges Wakhevitch, che ha attuato soluzioni ingegnose dando prova di gusto e fantasia superbi.

Fra gli interpreti primeggiarono Régine Crespin (*Amelia*), Denise Scharley (*Ulrica*) e René Bianco (*Renato*). Valida, precisa e rigorosa la concertazione di Pierre Deriaux.

Jugoslavia

Il Festival di Dubrovnik

Ogni anno dal 1º luglio al 31 agosto si svolge a Dubrovnik (Ragusa) il Festival detto « Dubrovacke letnje igre ». Esso è lo specchio delle realizzazioni culturali della Jugoslavia d'oggi, un omaggio allo spirito creatore del passato di Dubrovnik, una rassegna delle attività culturali jugoslave nei differenti campi della espressione artistica, una manifestazione di massima importanza all'interno e di valore internazionale. Al Festival, che è stato fondato nel 1950, prendono parte anzitutto i più qualificati attori e musicisti jugoslavi, ma esso non esclude il concorso degli artisti esteri. Così l'anno passato intervennero anche due italiani, i noti pianisti Adriana Brugnolini e Aldo Ciccolini; quest'estate invece l'Italia è stata rappresentata dal Teatro Universitario di Ca' Foscari di Venezia. L'idea di questa manifestazione non è di data recente: già dopo la prima guerra mondiale, nel 1925, la Società Fi-

larmonica di Dubrovnik recentemente fondata e il glorioso Teatro Nazionale di Dubrovnik formarono la piattaforma di spettacoli estivi dai quali nel 1950 doveva sorgere il Festival d'estate di Dubrovnik. Le più grandi attrazioni di questo Festival sono senza dubbio i teatri all'aperto che in Dubrovnik esistono nel numero eccezionale di 20 — partendo dalla grande piazza davanti alla chiesa dei P. Gesuiti fino allo stupendo atrio del Palazzo dei Rettori — e che si sono voluti utilizzare tutti perché situati in diversi punti degli ambienti storici e naturali che formano il complesso delle bellezze di cui va orgogliosa la « perla dell'Adriatico ».

Nella sua curva ascendente il Festival ha segnato un chiaro successo che lo pone fra i primi Festival europei. Quest'anno il programma aveva come tema fondamentale la glorificazione di Marino Držić, grande commediografo detto « il Molière jugoslavo » di cui ricorreva il 450º anniversario della nascita; perciò le rappresentazioni teatrali furono dedicate ai suoi lavori teatrali.

Insieme ai complessi jugoslavi parteciparono anche due gruppi stranieri: il Teatro di Ca' Foscari di Venezia che inscenò due commedie di Držić, e il Teatro Nazionale di Praga (Cecoslovacchia) con una commedia del medesimo autore. Le altre rappresentazioni teatrali furono tenute dal Teatro Nazionale di Zagabria. La parte musicale del Festival comprendeva invece opere liriche, balletti, concerti sinfonici, da camera e vocali. Furono eseguite 2 opere: *Gorski vijenac* (*Corona dei monti*) di Nicola Hereigonja, oratorio scenico in 3 parti per coro, solisti, recitanti ed orchestra (Complesso del Teatro Nazionale dell'Opera di Belgrado diretto da Oscar Danon) e *Kovčanka* di Modesto Mussorgski (stesso complesso; direttore Kresmir Baranovic), i balletti *Il Diavolo in villaggio*, 3 atti di Fr. Lhotha, *Romeo e Giulietta* di Pro-

kofiev, l'Amor brujo di Falla, Il Campo dei Polowietzi dal Principe Igor di Borodin, la Regina delle Isole di M. Thiriet. Esecutore il complesso del Balletto dell'opera di Belgrado; maestri direttori e concertatori di orchestra: Bogdan Babich, Oscar Danon.

Ai concerti sinfonici presero parte l'Orchestra cittadina di Dubrovnik e l'Orchestra Filarmonica di Zagabria ai concerti da camera i Quartetti di Zagabria, di Praga e di Lubiana. Dall'estero giunsero l'American Ballet Theatre, il coro femminile Smith College Chamber Singer (U.S.A.), fra i solisti, Pina Carmirelli (violino), Branca Musolin (pianista), David Ojstrak (violino) e José Kanan (pianista). Al programma folcloristico presero parte i complessi Kolo di Belgrado e Lado di Zagabria.

GUSTAVO BRILLI

A Zagabria ha avuto luogo la prima dell'opera Coriolano di Stjepan Sulek, noto finora come sinfonista: l'opera venne accolta con molto favore. Il libretto scritto dallo stesso

compositore, era tratto dall'omonima opera shakesperiana. Le parti principali erano sostenute da Piero Filippi, Fr. Lovrich, D. Bernardich, I. Franzl, M. Bertapelle e M. Glavatchevich, Maestro concertatore e direttore d'orchestra Milan Horvat.

Per festeggiare il centenario della nascita di Giacomo Puccini il Teatro Nazionale dell'Opera di Belgrado ha eseguito, in serata di gala, la Fanciulla del West. Interpreti principali Valeria Haibalowa (Minnie) Alessandro Marinkovich (Ramirez) e Yoyan Gligorijevitch (Sceriffo). Maestro concertatore e direttore d'orchestra Bogdan Babich.

Il compositore serbo Svetomir Nastasijevich, ha composto la sua quinta opera: Antigone, dramma musicale ispirato a Sofocle; il libretto — dello stesso compositore — è un « dramma contemporaneo in 4 atti ». L'interesse di quest'opera consiste nel fatto che il materiale melodico è tratto parzialmente dai resti dell'antica musica greca, il che dà al lavoro un tono di autenticità.

Notizie in breve

Il 9 dicembre u.s. il Teatro Metropolitan di New York ha festeggiato il 150° anniversario della fondazione di Casa Ricordi offrendo in serata di gala fuori abbonamento una rappresentazione di Otello diretto da Fausto Cleva, splendidi protagonisti essendo Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Tito Gobbi.

Alla manifestazione, che si è svolta sotto il patronato onorario dell'Ambasciatore d'Italia Manlio Brosio e dell'ex ambasciatore americano signora Clara Boothe Luce, sono intervenute autorità politiche e diplomatiche e personalità del mondo artistico e musicale della città. Fra queste figuravano alcuni dei principali compositori della Casa residenti a New York: Giannini, Varèse, Dello Joio, Creston, Thompson, Kubik, Dubenski, Silva e Melvin Powell.

Il ricavo della serata è stato devoluto al Welfare Found del Metropolitan e alla Casa di riposo Verdi di Milano.

Dopo lo spettacolo il mondo musicale newyorkese è stato invitato dalla Casa Ricordi ad un pranzo che si è tenuto nei saloni dell'Hotel Ambassador. Fra gli intervenuti figuravano i direttori di teatri di New York, San Francisco, Chicago e Filadelfia, signori Bing, Rudel, Oxenberg, Adler, Carol Fox e Bamboschek; il sig. Zirato della Filarmonica di New York; i maestri Mitropoulos, Bernstein, Cleva; cantanti, giornalisti ed esponenti delle varie associazioni culturali e mecenatistiche che appoggiano l'attività degli enti musicali cittadini.

* Al Nederlandsche Opera di Amsterdam dal 19 al 26 dicembre si è tenuta una settimana commemorativa di Puccini. Inaugurata con il Trittico diretto dal M^o Arrigo Guarnieri in serata di gala e alla presenza dell'Ambasciatore d'Italia, conte Giustiniani, del Console generale Luigi Contarini e di autorità del governo olandese, la stagione pucciniana è proseguita con *Madama Butterfly* e con *Tosca* dirette anch'esse da Guarnieri e con *Bohème* e *Turandot* dirette dal M^o Eichmann.

* Al Metropolitan di New York Giacomo Puccini è stato commemorato il 2 dicembre con una eccezionale rappresentazione di *Manon*; protagonista Renata Tebaldi, direttore Dimitri Mitropoulos.

* Vivissimo successo ha ottenuto il 23 novembre u.s. al Teatro Liceo di Barcellona *Assassino nella Cattedrale*, nell'interpretazione di Nicola Rossi Lemeni e sotto la direzione di Armando La Rosa Parodi. In precedenza era stato eseguito *L'organo di bambù* di Ennio Porrino; la breve opera è stata diretta dall'autore che è stato applaudito.

* Il primo gennaio 1959 Kirsten Flagstad, la celebre interprete di Wagner da qualche anno sovrintendente dell'opera di Oslo, inaugurerà la Nuova Opera Norvegese. Questo edificio, costruito cinque anni or sono secondo criteri modernissimi, è destinato ad ospitare soprattutto spettacoli a carattere popolare.

* Ha avuto inizio a Budapest il Festival dedicato a Bartok. Sono convenuti per l'occasione nella capitale ungherese numerose personalità musicali, tra cui il compositore polacco Lutoslawski, il professor Sin Keh Jan del Conservatorio di Pechino e il violinista Yehudi Menuhin, che ha interpretato le più significative composizioni violinistiche di Bartok.

* È stata creata a Strasburgo, accanto a quella già esistente presso la Sorbona, una seconda cattedra di musicologia, affidata a Marc Honegger.

* Gian Carlo Menotti ha ricevuto dall'Opéra di Parigi la commissione di un'opera buffa, che sarà eseguita nella stagione 1959-60. Il titolo della nuova opera sarà *The last Superman (L'ultimo superuomo)*.

* Dimitri Sciostakovic ha composto l'operetta *Mosca Kheriomuski*, ambientata in un quartiere moscovita ai nostri giorni. Lo spettacolo è stato allestito dal Teatro dell'Operetta di Mosca.

* Il 18 ottobre ha avuto inizio a Parma, a cura del Comitato onoranze ad A. Toscanini, una serie di manifestazioni celebrative per commemorare l'illustre concittadino. Alle manifestazioni, che si sono concluse il 19 gennaio 1959, hanno partecipato le orchestre del Teatro alla Scala, di Radio Colonia, dell'Accademia di S. Cecilia, della Radio francese e l'Orchestra Filarmonica di Londra. Per l'anniversario della morte, il 16 gennaio è stata eseguita la *Messa di Requiem* di Verdi.

* I direttori musicali delle stazioni radiofoniche di undici paesi hanno selezionato tre opere particolarmente rappresentative della musica contemporanea. Le opere prescelte sono: la 2ª Sinfonia dell'italiano Niccolò Castiglioni, i 5 Studi per voce e orchestra dello svizzero

Constantin Regamey e il 2º Quartetto dell'americano Benjamin Lees. Queste composizioni verranno radiodiffuse nella prossima stagione in ciascuno degli undici paesi.

* Valentino Bucchi è stato nominato per il biennio 1958-60 direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana. Faranno parte del comitato artistico Massimo Bogianchino, Luigi Colacicchi, Giorgio Graziosi e Guido Turchi.

* Dal 27 settembre al 5 ottobre ha avuto luogo a Varsavia il secondo Festival internazionale di musica contemporanea. Vi hanno preso parte per i concerti sinfonici l'Orchestra Filarmonica di Stato di Leningrado, l'Orchestra nazionale di Varsavia e la Grande orchestra sinfonica della radio di Katowice, dirette da Jan Krenz (Polonia), Evgheni Mravinski (URSS) e Bodan Wodicko (Polonia).

* La sera del 6 ottobre u.s. sono stati proclamati all'Isola di San Giorgio (Venezia) i vincitori dei Premi Italia radio-televisivi, promossi dalla Rai. Il Premio Italia 1958 per un'opera musicale con testo è stato assegnato a *Tre Immagini in parola e musica*, di Toru Takemitsu, Hikaru Hayashi e Yosciro Irino (Giappone); il premio della Rai per un'opera musicale con testo a *La strana avventura di Gulliver a Lilliput* di Philippe Soupault, musica di Serge Nigg (Francia); il premio della Federazione della Stampa Italiana per un documentario radiofonico è andato a *Clausura* di Sergio Zavoli, musica di Ildebrando Pizzetti.

* Su proposta del Mozarteum di Salisburgo, il noto musicologo O. E. Deutsch curerà una nuova edizione completa in 3 o 4 volumi delle lettere di Mozart, in collaborazione con W. A. Bauer. Il Mozarteum (Salisburgo, Schwarzstrasse 26), fa appello a tutti i possessori di auto-

grafi di lettere edite o inedite di Mozart perché li mettano a disposizione dell'istituto, anche in fotocopia.

* L'opera lirica di Chicago ha ricevuto dal Governo italiano un contributo eccezionale di 16.000 dollari per la divulgazione della musica italiana negli Stati Uniti.

* Rolf Liebermann è stato nominato sovrintendente dello Staatsooper di Amburgo, succedendo in questa carica a Heinz Tietjen.

* Il compositore americano Nicolas Nabokov ha composto una nuova opera, *La fine di Rasputin*, che verrà eseguita in autunno al Teatro di Colonia.

* Una lezione esegetica sull'« Interpretazione musicale » è stata tenuta dal prof. Tommaso Ciampella al Teatro Marrucino di Chieti. È seguita l'esecuzione di canti gregoriani e di musiche corali da parte del locale Coro dell'Univer-

sità Teologica diretta dai maestri De Caesaris e Ciampella.

* È morto a Londra in età di 72 anni Erwin Stein. Allievo di A. Schönberg, E. Stein fu uno dei più significativi teorici e divulgatori della musica seriale. Il suo saggio sui *Nuovi principi formali*, del 1924, è di grande importanza nella letteratura sulla tecnica dodecafonica. Per diversi anni E. Stein ha redatto la rivista musicale austriaca *Pult und Taktstock*. La sua ultima fatica è stata la pubblicazione di un'ampia scelta delle *Lettere* di Schönberg (Magonza, 1958).

* È morto il direttore d'orchestra Artur Rodzinski, nato a Spalato 62 anni or sono. Era stato direttore dell'Orchestra di Cleveland e del Festival di Salisburgo, e per incarico di Toscanini aveva organizzato l'American National Broadcasting Company's Symphony Orchestra. Era uno dei più grandi interpreti del repertorio classico e romantico, ed era stato recentemente ammirato anche in Italia, a capo di alcune delle maggiori orchestre sinfoniche.

Modulazioni

Il Ministro dell'Imposizione Fiscale, di concerto coi Ministri delle Belle Arti e dell'Industria Leggera, ha presentato ieri alla Presidenza della Camera dei Rappresentanti un disegno di legge che prevede la tassazione della nota si bemolle in ragione di lire 2. Il testo del disegno di legge, accompagnato da una relazione illustrativa, è stato consegnato, in serata, ai membri della Camera.

Il disegno di legge presentato dal Ministro dell'Imposizione Fiscale si inquadra nell'attività del Governo in materia di reperimento di nuovi fondi che consentano di affrontare il vasto programma di ricostruzione e di miglioramento dei teatri e delle sale da concerto, già sottoposto all'approvazione del Governo, nonché tutta una serie di provvidenze a favore dei cantanti, degli strumentisti e dei dipendenti dell'amministrazione delle Belle Arti. Il programma cui si è accennato, dopo avere ottenuto il parere favorevole del Governo e della diciottesima Commissione camerale, dovrà essere approvato dalla Camera dei Rappresentanti. È tuttavia evidente che l'approvazione del programma di miglioramento e delle provvidenze a favore dei musicisti sarà condizionata dall'approvazione del disegno di legge

sulla tassazione del si bemolle.

Comitati di agitazione si sono costituiti in tutto il Paese per protestare contro la tassazione del si bemolle, ritenuta contraria, non soltanto agli interessi delle categorie che dal si bemolle e dalle altre note traggono i mezzi di sostentamento, ma anche ai principi generali cui deve informarsi la politica fiscale. Si tratta, in sostanza, di una nuova imposta indiretta che viene a gravare sulle categorie meno abbienti. I Comitati di agitazione, che svolgono la loro azione sotto il coordinamento di un apposito Comitato di intesa, sembrano decisi a chiarire, presso l'opinione pubblica e presso la Camera dei Rappresentanti, la inopportunità della nuova imposta. Si chiede che i Rappresentanti si rendano conto della gravità del problema e che provvedano a bocciare il disegno di legge, quando verrà posto in votazione alla Camera.

L'onorevole Cammelli, presidente della sottocommissione fiscale della Camera dei Rappresentanti, ha ricevuto una delegazione di utenti del si bemolle guidata dal noto direttore d'orchestra Pierferedico Magistrini che gli ha esposto le preoccupazioni dell'intera categoria dei musicisti

a proposito della proposta istituzione di una tassa sul si bemolle. « Si tratta — ha affermato il Magistrini — di un nuovo insopportabile gravame sulle attività musicali, che rischia di compromettere o addirittura di paralizzare lo sviluppo di un'intero importante settore della vita nazionale ». È stata quindi consegnata all'on. Cammelli la copia di un importante ordine del giorno votato da varie associazioni sindacali. L'on. Cammelli ha assicurato il suo interessamento ed ha invitato i membri della delegazione ad attendere con fiducia le decisioni del Governo e della Camera dei Rappresentanti.

A.A.A. Attrezzata officina elettromeccanica provvede in giornata modifica tonalità avvisatori sonori autovetture, trasportandola da si bemolle a la naturale.

Importante istituto consulenza fiscale assume diplomato composizione referenziato militesente in grado di trasportare mezzo tono sinfonie, concerti, oratori. Stipendio e provvigioni.

A cura della rivista Quattronote, musica e musicologia, è stata organizzata ieri mattina al Teatro Comunale un'assemblea degli utenti del si bemolle per protestare contro la imposta già nota come tassa sib. Il direttore della rivista ha aperto la riunione invitando tutti gli utenti a costituire un vero e proprio fronte di resistenza contro quest'ultimo attentato alla libertà di suono sancita dallo Statuto. In se-

guito hanno preso la parola direttori d'orchestra, flautisti, cantanti e costruttori di clavicembali per chiarire i pericoli che si presenteranno, per le varie categorie, se il disegno di legge verrà approvato. Non è mancata, naturalmente, la solita speculazione politica da parte di alcuni esponenti dell'opposizione, che hanno preso spunto dalla tassa sib. per attaccare tutta la politica economica del Governo. Ma il direttore di Quattronote ha voluto richiamare gli intervenuti al tema specifico del convegno; egli ha inoltre sostenuto che l'azione di protesta deve mantenersi nei limiti della legalità. Si deve quindi escludere ogni possibilità di azioni di forza.

Uno sciopero di protesta contro il disegno di legge sulla tassazione del sib. è stato proclamato dai sindacati dell'opera lirica e del concerto sinfonico. Sono dunque sospese per questa sera e per domani sera tutte le manifestazioni liriche e sinfoniche previste. Tuttavia è stato organizzato un servizio di emergenza dalle autorità militari; questa sera al Teatro Comunale il Concerto sinfonico sarà affidato alla Banda della Polizia; al Teatro Alighieri il Coro dei Cacciatori della Alpi (VI reggimento) sosterrà il concerto corale mentre al Conservatorio il Genio elettricisti provvederà all'annuncio-concerto di musiche elettroniche.

Il Ministro dell'Imposizione Fiscale ha illustrato ieri sera, in una lunga conversazione ritra-

smessa per televisione, le ragioni che lo hanno indotto a presentare il famoso disegno di legge sulla tassa sib. Il Ministro ha iniziato affermando di non essere nemico né della musica in generale né del sib. in particolare; ed ha ricordato, a questo proposito, di avere studiato il pianoforte per sei mesi, mentre frequentava il ginnasio. « Né si deve credere — ha continuato il ministro — che io ritenga il sib. un oggetto di lusso; tuttavia vi sono nel nostro Paese altri articoli (sale, olio, ecc.) che più del sib. sono necessari alle classi meno abbienti ». A questo punto il Ministro ha detto che dall'imposta sul si bemolle si potrà ottenere un reddito di poco inferiore ai cento miliardi che dovranno essere, almeno in parte, investiti nel programma di adeguamento dei teatri e delle sale da concerto. « Insomma — ha affermato il Ministro — quello che alla musica verrà tolto in buona parte alla musica ritornerà ». Il Ministro ha invitato i telespettatori a rendersi conto della difficile situazione finanziaria del Paese; ha infine dichiarato che è allo studio un emendamento tendente a ridurre le due lire di tassa ad una sola lira qualora si tratti di si bemolle appartenenti a composizioni di musicisti contemporanei meritevoli di attenzione.

Il Governo ha deciso di modificare il disegno di legge sulla tassa sib. riducendo l'importo della tassa da lire due a lire una nelle città con meno di centomila abitanti. Il provvedimento sarebbe da attribuire al desiderio

di venire incontro alle esigenze degli utenti.

No alla tassa sib. — Giù le mani dal si bemolle — Basta con la tassa sib. — Rispetto per il si bemolle.

La Associazione nazionale utenti del si bemolle, recentemente costituitasi, ha provveduto a diffondere l'interessante pubblicazione « Aspetti giuridici dell'imposizione fiscale sulle note musicali, anche in rapporto all'incostruzione dell'imposta di scopo, violazione palese dell'universalità del bilancio ». Autore della pubblicazione è il prof. Anselmo Calatafimi, ordinario di Diritto Costituzionale.

Secondo indiscrezioni trapelate dall'Ufficio centrale dell'imposizione fiscale indiretta la Guardia di Finanza avrebbe tratto in arresto un maestro di musica, tale Calogero, sorpreso mentre trasportava nella tonalità di la maggiore la nota Sinfonia in sib. K. 319 di Mozart. Si ritiene che il Calogero abbia agito per conto di un editore di musica di pochi scrupoli; le indagini della Guardia di Finanza proseguono sotto la direzione del col. Feltolea.

Il disegno di legge sulla tassa sib. è stato questa mattina bocciato dalla Camera dei Rappresentanti con 311 voti contrari e 298 favorevoli. Si ritiene che l'esito della votazione sia dovuto ancora una volta all'opera dei franchi tiratori.

PANFILO

Edizioni musicali

Presentazioni

Sandro Fuga. Sonata (1957) per pianoforte. Milano, Ricordi, 1958.

Composta nel 1957 — l'anno stesso in cui videro la luce le *Variazioni gioconde*, sempre per pianoforte — la presente *Sonata* sembra scostarsi decisamente da quelle per il più vibrato e intenso carattere dell'ispirazione, pur accostandosi per taluni aspetti della scrittura, del formulario armonico e pianistico. Anche qui, come nelle citate *Variazioni* e in altri lavori del maestro veneto, si affermano l'indifferenza del Fuga verso stilemi lessicali di avanguardia e la sua inclinazione a conciliare in uno stile chiaro e sano tradizione e modernità. E più vi si afferma l'aspirazione a quell'espressività fervida ed espansa che co-

stituisce forse la più rilevante dote del suo mondo musicale.

La composizione consta di quattro tempi di scrittura eminentemente pianistica, dominati da un lucido senso costruttivo: un Moderato, ove prevalgono atmosfere misteriose e concitate, sebbene non vi siano assenti oasi delicatamente espressive, cui segue un Andante di raccolta e suavia cantabilità, che bene contrasta col tempo successivo, un Allegro moderato che sembra riallacciarsi al primo per certa suggestività di immagini cupe e arcane, infine un Moderato e calmo-Molto agitato, di fluida eleganza discorsiva.

STO

Antonio Lotti. Trio in la maggiore per flauto, oboe d'amore o oboe (violino) e basso continuo. Revisione di Hugo Ruf. Partitura. Loerach, Deutscher Ricordi Verlag, 1957.

Antonio Lotti fu un artista di temperamento alquanto battagliero. Ribelle ma non reazionario alle molte convenzionalità delle quali andava infarcendosi il '700, non risparmiò alcuno nelle sue frecciate critiche, neppure un artista della statura di B. Marcello.

La produzione di Lotti però, come ben si sa, non fu di natura polemica, ché il libero uso che egli fece delle polifonie classiche non recò mai il segno della ricerca innovatrice, né quello di una forza inventiva intieramente originale.

La musica del maestro di cappella in San Marco è invece tuttora ap-

prezzabile per la chiarezza di esposizione delle idee e per la solidità della struttura armonico-contrappuntistica.

Doti — queste — che si ritrovano puntualmente nel lavoro qui in esame, anche se esso non appartiene a quel genere sacro, nel quale il Lotti eccelse: dal celebrato *Crucifixus* all'oratorio *Gioas e Giuditta*. Il *Trio*, che è stato trovato dal revisore Hugo Ruf negli archivi della Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, è in forma tripartita ed ha uno strumentale timbricamente trasparente, di sapore quasi arcadico, quale che

sia la scelta fra le tre formule possibili (vedasi il titolo della presente nota).

Il primo tempo, un Vivace a carattere quasi di ouverture, morfologicamente interessante per i rapporti dialogici tra il flauto e gli altri strumenti, nonché per la sapiente realizzazione del basso continuo, opera del citato Ruf. Notevole inoltre, sul finire, il contrapporsi in simultaneità di un brillante ritmo maschile (flauto) con una linea melodica espressiva, a ritmo femminile, dell'oboe d'amore o dell'oboe (oppure violino), mentre il cembalo partecipa anfibiamente dell'una e

dell'altra.

Musicalmente più succoso, il brevissimo Largo centrale è stilisticamente vicino a certe poetiche risultanti di tipo vivaldiano e tecnicamente lo strumentale è impiegato non in semplice funzione di ripieno, ma in quella di accompagnamento integrante o di vero e proprio contro-canto.

L'Allegro conclusivo, in 3/8, ha un carattere di danza. Agile ed elegante nello svolgimento, questo brano possiede un profumo di bellezza ed una vitalità persuasiva ancora oggi inequivocabilmente apprezzabili.

A. C. AMBESI

Gioacchino Rossini. Cori a voci pari o dispari. Prefazione di Alfredo Bonaccorsi, revisione di Ada Melica. (VII volume dei Quaderni rossiniani a cura della Fondazione Rossini.) Pesaro, 1958.

Nonostante che il Bonaccorsi nella sua prefazione al presente volume, settimo della pubblicazione degli inediti rossiniani giacenti nella Biblioteca del Conservatorio di Pesaro a cura della Fondazione Rossini, molto saggiamente ci dichiara che « nel raccogliere le fila sparse o smarrite delle musiche di Rossini non ci siamo fatti illusione... che ogni ritrovamento portasse luce o nuova luce sulla creazione del Nostro », ci sembra che, anche questa volta, l'inesauribile Rossini abbia avuto la meglio sul cauto scetticismo dei suoi revisori. Dei sette Quaderni rossiniani che dal '54 fino ad oggi han riportato finalmente alla luce il fondo degli inediti del Pesarese, questo, contenente otto composizioni corali a voci miste o solo maschili, a cappella o con vari accompagnamenti ci pare infatti senza dubbio il più significativo, proprio per quel tanto di « nuova luce » che questi lavori gettano, pur senza averne l'aria nella loro innocua e modesta apparenza di occasionali improvvisazioni sulla straordinariamente ricca e complessa

personalità del loro autore.

Non si tratta ripetiamo di mirabolanti « rivelazioni »; e neppure v'è ombra di quegli atteggiamenti intellettualistici o delle tante altre cose che il tendenzioso zelo degli esegeti ha saputo escogitare in lavori come *I Gondolieri* o *La Passaggiata* deliziose canzoni corali con accompagnamento pianistico che nulla hanno da invidiare per freschezza e vaghezza melodica ad analoghe pagine schubertiane, o nell'acre e irriverente malizia di quella spassosissima bizzarria musicale che è il *Toast pour le nouvel an*, dove nell'allegro miscuglio di sacro e di profano, di champagne e d'acqua santa, di brindisi e di preghiere si risente l'eco delle ultime risate omeriche del *Conte Ory*. L'interesse di queste pagine (e il discorso vale anche per i tre pezzi sacri, una *Pregghiera* per coro maschile a cappella, un *Ave Maria* per coro misto e pianoforte e, particolarmente bella, la cantata *La Notte del Santo Natale* per basso, piccolo coro, pianoforte e harmonium) sta tutto nella loro straordinaria per-

fezione musicale e nel loro carattere squisitamente cameristico, dove la esperienza drammatica di Rossini è tuttavia presente (ma filtrata attraverso una sensibilità rinnovata e, per usare nel suo precipuo significato un termine ormai abusato, ridimensionata) e si rivela nella duttilità e nella mobilità espressiva del discorso musicale tendente a supplire l'immagine, il movimento, la scena con appropriati suggerimenti illustrativi, valendosi sapientemente di contrasti dinamici, scorcii emotivi, risoluzioni rapide e inattese di frasi o periodi.

Il *Choeur de chasseurs démocrates*, la composizione più lunga della presente raccolta, assomma queste caratteristiche formali ed espressive di una mirabile sintesi. E' una movimentata scena di caccia, condotta con realistica evidenza descrittiva, nel giro delle quasi duecento battute di un Allegro brillante in 6/8, da un coro maschile a quattro voci a cappella; lo spirito delle antiche cacce dell'Ars nova pare rivivere, in questa pagina rossiniana, tutta pulsante di vitalità ritmica e risovente di grida, incitamenti, richiami. Verso la fine poi ci offre un episodio di intensa emozione poetica: si tratta del congedo dei cacciatori che, stanchi e delusi, danno l'addio alla brigata serbando in fondo al cuore una punta di rimpianto per le ore felici trascorse assieme, mentre sul bosco discende la sera: quasi un riverbero del romanticismo silvestre del *Guglielmo Tell*. Ma ancora più in alto sale la fantasia rossiniana, accanto alle più

profonde e interiori perorazioni corali dello *Stabat* o della *Petite Messe*, in una breve pagina che è senza dubbio tra le più stupefacenti testimonianze dell'estrema, segreta fase creativa del Pesarese. Il titolo, la data e una postilla segnata da Rossini con sibillina reticenza ci illuminano su questo singolare composizione, più di quanto non potrebbero lunghe disquisizioni: « Choeur — Quelques mesures de chant funèbre à mon pauvre ami Meyerbeer. 8 heures du matin. Paris, 6 mai 1864 ». « Quelques mesures »: non una Cantata, o un Requiem, o un altro lavoro 'importante' in memoria del musicista e amico scomparso; da un anno Rossini, con la *Petite Messe* aveva chiuso per sempre il suo lungo colloquio con la musica. Solamente poche battute di canto funebre, per coro maschile accompagnato dall'ossessionante pulsare di una *caisse roulante*, che Rossini probabilmente improvvisò, ancora sotto l'impressione profonda che la notizia della morte di Meyerbeer — avvenuta il 2 maggio del '64 — dovette aver suscitato in lui. E invero, tra le molte lepidezze musicali che Rossini venne affidando alla carta nella sua enigmatica vecchiaia — e che ci testimoniano la vitalità di uno spirito lucidissimo, ironico e spesso caustico — questa breve pagina, nel suo esasperato, fatalistico immergersi nella meditazione dei supremi misteri, ci apre uno spiraglio su uno degli aspetti più intimi e inesplorati del mondo interiore dell'autore del Mosè.

G. C. B.

Hanns Eisler. Lieder und Kantaten, 2° vol., Lipsia Breitkopf & Härtel, 1957.

Continuando nell'edizione delle opere di Eisler, di cui tre anni fa era già uscito il primo volume, ecco ora una raccolta di *Lieder* che integra e completa la precedente, anche se

possiamo dire di essere solo agli inizi della pubblicazione delle opere vocali di questo compositore. Il libro comprende 70 composizioni che vanno dal 1922 al 1955, seguendo

così in tutta la sua ampiezza l'arco creativo di Eisler. Nella maggior parte dei casi si tratta di riduzioni pianistiche da complessi di vario organico: ma la musica non ne soffre, in quanto è nata per lo più come *Gebrauchsmusik*, è cioè destinata ad essere adattata ad organici di tipo diverso, secondo le disponibilità strumentali delle circostanze. I testi sono per la massima parte di Brecht, ma non mancano Goethe, Kraus e Heine; inoltre in alcuni *Lieder* interviene il coro, che si alterna o si accompagna con la voce solista. La varietà stilistica ed espressiva di questi pezzi è enorme:

l'autore va senza esitazioni dalla forma e dai modi del canto popolare o di massa (come in *Lenin* o nel *Canto di solidarietà*) all'impiego della tecnica dodecafonica, peraltro estremamente libera e piegata a formare armonie di carattere tonaleggiante (come nel *Bandito e il suo servo* o nella *Cantata di guerra*). È un'interessante antologia in cui si incontrano i più diversi e antitetici momenti emotivi, e che già da sola sarebbe sufficiente a dare un'idea dell'ambito entro cui si muove Eisler e della ricchezza di modi espressivi di cui egli si sa servire.

G. M.

Libri di interesse musicale

Letture

Luigi Ronga. *Bach, Mozart, Beethoven*. Venezia, Neri Pozza, 1956.

«Tre problemi critici» porta per sottotitolo il denso e ricco libro di Luigi Ronga, quasi a voler sottolineare, ad apertura, il movente centrale dello studioso e la particolare disposizione con la quale egli alla storia interiore ed alla storiografia delle tre personalità esaminate si è accostato.

Va subito detto che la posizione del saggista illustre è quant'altro mai privilegiata, civile e, se mi si consente la parola, invidiabile, data la larghezza della sua apertura mentale e la profondità della sua cultura: esse gli hanno condizionato, qui e altrove, uno studio dei problemi critici come qualcosa che, nella costante, rigorosa documentazione bibliografica — condotta con criterio singolare e giusto — e nella comparazione ed unione agli altri scritti storici, critici ed estetici dei vari settori dell'arte («e poichè infinite sono le vie dello spirito, in alcuni casi la parola illuminatrice è stata detta da un poeta, da un letterato, da chiunque insomma fosse aperto alla comprensione della musica») risulti apporto vitale ed imprescindibile alla soluzione dei «problemi» assunti, e sia nello stesso tempo, per ciò, partecipazione alla storia civile ed a quella del pensiero.

Ma va aggiunto, ad eliminare qualunque malinteso, che il Ronga non fa, come dire, concessioni provvisorie e appassionate a questo o quell'aforisma o saggio che possa essere scambiato per «documento» magari in virtù di una pretesa fel-

icità espressiva fascinatrice: egli, pur conoscendo tutto quanto su un argomento uno studioso possa conoscere, ha, in grazia della sua alta erudizione e del suo temperamento nativo di critico, il giudizio sicuro nella scelta dei testi efficaci e la parola sobria e serena nel commento e nella esposizione di quelli che accetta o nella critica degli altri che contesta.

Va ancora detto, poi, che Luigi Ronga non ha, in questo libro, seguito il criterio della bibliografia ragionata: ciò gli avrebbe imposto uno studio ed una presentazione di tutto, o quasi, il materiale critico sviluppatosi nel tempo sui tre grandissimi autori esaminati, ma non gli avrebbe consentito parimente — a parte che non so se ciò sarebbe stato possibile senza danno per l'unità di indirizzo e per la felicità del risultato di un'indagine che è pur sempre personale — di arrivare alle conclusioni cui invece egli perviene. Infatti l'illustre studioso spiega nella prefazione che, anche dei testi esaminati «si è cercato non di riassumere il contenuto, cosa che troppo avrebbe appesantito il volume, ma di metter in evidenza le linee direttive o le principali conclusioni: con l'intento, com'è ovvio, non di sostituirne, anzi di stimolarne la conoscenza diretta».

Ecco: la conoscenza diretta di un materiale critico e saggistico che forse o senza forse nelle nostre biblioteche non esiste, non solo, ma che, se non fosse stato presentato

dal Ronga — in questo volume, ma anche dalla sua cattedra all'Università di Roma — sarebbe restato per buona parte ignorato ancora gran tempo.

È, quella che lo studioso piemontese fa, una esposizione critico-storica ed estetica, cronologica o soltanto logica, di testi, che nel farsi con una naturalezza ed una vivezza esemplari, si integra dell'accostamento di un'altra opera e della parola propriamente ronghiana, chiarificazione e sintesi, giungendo ad una ricchezza di esaurienti paradigmi concettuali, che, pur nella loro grande varietà, discoprono la ferrea personalità e presenza dello scrittore. Chi legge una raccolta di saggi critici o una monografia, indipendentemente dai fini della recensione, ed abbia l'abitudine — che più di una volta è necessità ed è quasi di tutti — di sottolineare o appuntare marginalmente con note personali le osservazioni più intelligenti o più discutibili ivi contenute, a seconda che così gli si mostrino, sente un particolare disagio a contornare con segni o parole la pagina critica di Luigi Ronga: risulta ben più agevole esercitarsi in tal senso sui testi riportati che sulla sua prosa, perché

Presentazioni

Le memorie di Gigli. Milano, Mondadori, 1957.

« Nacqui con una voce e quasi nullo: né ricchezze, né influenze, né altri talenti »: così inizia l'autobiografia di Beniamino Gigli che l'editore Mondadori ha recentemente pubblicato postuma. Sono parole che nella loro semplicità definiscono compiutamente la figura del grande tenore, garantendo la validità di un libro che, senza pretese letterarie o filosofiche o didattiche, ci offre tut-

è tutto così chiaro e fermo e tanto è nutrito della fervida personalità umana e spirituale dello studioso che, di per sé, appare come manifestazione, a suo modo e nei suoi limiti naturali, di arte. Come tale, quindi, assoluta.

Però, va pur detto, tale annotare, per ricordare affermare o contestare, non è riflesso legittimo o spontanea reazione di un altro organismo nei riguardi della materia, pur composta mirabilmente, chiara e lucida?

Il volume del Ronga — che si avvale di un'ottima stampa e di una signorile veste tipografica, ed ha cura di segnalare anche molte altre opere bibliografiche oltre quelle che costituiscono materia di studio del libro stesso — è, abbiamo detto, un continuo farsi, attraverso la riproduzione, nei termini, di testi di altri autori, la presentazione di essi, con parole proprie dello studioso e la sintesi critica degli stessi: molto spesso, a parte cioè certi bellissimi frammenti originali, ti viene di preferire la parola di Ronga al testo citato o alla sua parafrasi, tanto essa è illuminante e chiara, nel massimo della serietà e della obiettività.

MANLIO LA MORGIA

tavia il fedele ritratto di un uomo che visse una inebriante e avvincente vicenda terrena. Un uomo che non solo ebbe in dono una splendida voce ma fu essenzialmente « una voce », anzi « la voce » per antonomasia, pronta a trascorrere con pari disinvoltura, se non con altrettanto rigore estetico, dalla stilistica purezza mozartiana del *Don Giovanni* alla banale melodia popolareggiante

di Papaveri e papere.

Non ambizioni estetiche spingevano Gigli a siffatti paradossali accostamenti, bensì il prepotente desiderio di cantare. « Il canto doveva diventare la mia carriera e la mia vita » scrive egli infatti (p. 24), e in effetti il recanatese non si fece certo pregare nel dare sfogo alla sua irresistibile passione canora, comunque e dovunque fosse, perché così facendo sapeva di soddisfare l'attesa di tutti coloro che desideravano in qualche modo bearsi della sua uola privilegiata. Mai infatti — se si eccettua il fenomeno carusiano, limitatamente però al continente americano — si verificò una più totalitaria adesione di pubblico al gusto, se tale si può chiamare, di Gigli: ma in lui era maturata la convinzione che « il cantante dipende dal suo pubblico » perché, siccome « il pubblico paga per ascoltarlo » e « gli fornisce i mezzi per la sua sussistenza », « egli deve, onestamente, dargli in cambio ciò che esso chiede » (p. 109).

Nessuna meraviglia, allora, se, costruito essenzialmente sulla base di questo contratto di mutua comprensione fra cantante e pubblico, il problema del canto in Gigli obbedisse a ragioni di natura prevalentemente edonistica anziché estetica: temperate tuttavia dal buon gusto che quasi sempre impedì a Gigli di cadere in quella facile ricerca di effetti che sovente sconfina nel più insopportabile gigionismo.

Queste e altre considerazioni ancora — sulla pressoché assoluta insensibilità di Gigli ai grandi problemi che travagliarono il mondo, sul suo patriottismo retorico ma ingenuamente spontaneo, non meno che sulla sua concezione artistica del melodramma, sui limiti di natura

estetico-stilistica che egli stesso — a onor del vero — ripetutamente ammette, sulla perenne validità della vichiana legge dei « ricorsi » nel mondo teatrale si possono formulare alla lettura di questo volume, che può benissimo essere additato come il più significativo esemplare di « egocentrismo canoro », indicativo a sua volta di quel favoloso clima ottocentesco di cui Gigli, tardo figlio della belle époque, fu l'estremo luminoso epigono.

Questi rilievi, necessari per inquadrare artisticamente la figura del suo autore, non attenuano il valore e l'importanza del volume che restano, notevoli, sia, ripetiamo, per la fedeltà biografica, sia per la non trascurabile consistenza documentaristica. La quale ultima avrebbe potuto essere migliore solo che Gigli, o chi per lui, si fosse maggiormente preoccupato del « particolare ». In tal modo sarebbero certamente evitati numerosi « refusi » e parecchie imperdonabili sviste, come la « prima » dell'*Iris* posticipata nel 1899 (p. 139), la nazionalità francese (!) attribuita al grande tenore polacco Jan de Retzké (p. 196), e infine — più grave di tutte perché relativa a un avvenimento abbastanza recente — l'accento alla prima di Turandot con Lauri Volpi al posto di Fleta nelle principesche vesti di Calaf (p. 222).

Nel complesso, e nonostante queste riserve, il libro si inserisce con pieno diritto nella vastissima galleria di ritratti dei grandi cantanti: gradito agli appassionati melomani, cui il volume appare particolarmente raccomandabile, non meno che utile strumento di consultazione per gli storici del melodramma e del costume teatrale.

GIORGIO GUALERZI

Dischi

Presentazioni

Giacomo Puccini. *La Fanciulla del West*. Opera completa in 3 atti. Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Cornell Macneil, Giorgio Tozzi. Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma diretta da Franco Capuana.

Decca, 3 dischi LP da 30 cm., SXL 2039/41

A ben considerare, il grande avvio all'esaltazione del lontano West fu dato da Puccini, nel lontano 1910, la sera del 10 dicembre, quando mandò in scena la sua *Fanciulla del West*, opera tratta da un dramma di Belasco. Al libretto ci avevano pensato Guelfo Civinini e C. Zangarini. Civinini era toscano come Puccini, Zangarini non lo so. Il fatto è che essi videro il West a modo loro. Poco male: anche Verdi aveva visto l'Egitto a modo suo. L'importante era di renderlo valido, di imporlo. E Puccini non perse nessuna occasione. Ogni intenzione nella pittura d'ambiente fu afferrata e sviluppata, ogni figura fu collocata entro la giusta prospettiva. Per il dramma vero e proprio le cose stavano ancor meglio, perché il dramma c'era, chiaro, aperto, basato su elementi semplici ma sicuri. E poi c'era un carattere femminile messo lì apposta per affascinare un uomo come Puccini, che di donne ne aveva già cantate tante. Minnie, fiera creatura messa allo sbaraglio in quel mondo di rudi fuorilegge, ma nell'intimo sensibile al richiamo dell'amore, quello vero, quello che fa arrivare anche al sacrificio. E Puccini afferrò la situazione e con la sua sensibilità acutissima di uomo di teatro la portò ad un raro grado di tensione. Basta ricordare la drammaticità della partita a carte del

secondo atto. E ci scrisse anche una partitura che è ancor oggi una vera miniera di ritrovati geniali, un esempio superbo di strumentazione raffinata stilisticamente compatta e ancor oggi mirabilmente fresca.

E' chiaro che per eseguire un'opera di questa levatura occorrono degli interpreti fuori del comune. E la casa Decca, impegnatasi nell'incisione di questo lavoro pucciniano, si è trovata a dover risolvere questo problema, tutt'altro che facile. Ma, ascoltando i tre dischi microscolto da poco usciti, pare che l'abbia risolto assai brillantemente. Infatti la direzione dell'orchestra è affidata a Franco Capuana, un direttore dalla musicalità istintiva, che sa far cantare l'orchestra come pochi e che sa disporre i piani sonori in modo da ottenere la massima efficacia negli effetti, graduandoli con una logica musicale ineccepibile. Per quel che riguarda il canto la Decca è ricorsa all'arte di Mario Del Monaco e di Renata Tebaldi. Sono due nomi che non si discutono e che in queste parti si trovano particolarmente a loro agio. Il timbro brunito e caldo di Del Monaco dà al personaggio di Ramirez un risalto magnifico, e ne condiziona la stessa figura, mentre la Tebaldi offre i suoi accenti appassionati a Minnie e ne fa una figura di rara drammaticità. Un'autentica rivelazione è il baritono

Cornell Macneil, vocalmente solido e persuasivo. Il resto del « cast » è quanto di meglio poteva offrire il teatro lirico italiano come comprimari.

A questo si aggiunga anche la partecipazione delle masse corali ed

orchestrali dell'Accademia di Santa Cecilia per avere un'idea della cura con cui questa incisione è stata eseguita. Dal punto di vista tecnico la resa sonora è ottima sia per i timbri orchestrali che per quelli vocali.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Giuseppe Torelli. *Sinfonia in re maggiore* (per due oboi, due trombe e archi). - ***Concerto in re maggiore*** (per archi e due trombe). - ***Sinfonia in re maggiore*** (per archi con due trombe). - ***Sinfonia in la minore*** (per oboe e archi). - ***Sinfonia in re maggiore*** (per archi con tromba).

Solisti: Walter e Anania Battagliola (trombe), Alberto Caroli e Alberto Alvarosi (oboi). Orchestra dell'Angelicum di Milano diretta da Luciano Rosada.

Angelicum, 1 disco LP da 30 cm., LPA 1006

Fra il Sei e il Settecento la basilica di S. Petronio, a Bologna, fu un centro artistico di primissimo ordine e vide all'opera un certo numero di maestri che ebbero grande importanza nella storia della musica, non solamente per il valore artistico della loro produzione, ma anche per l'apporto che essi diedero allo sviluppo delle forme musicali. Uno dei maestri più interessanti è certamente Giuseppe Torelli, che apre nuove prospettive alla composizione polistrumentale e pone un accento nuovo alla forma del concerto grosso, rendendo viva una doppia architettura, quella dei fiati e quella degli archi, contrapposti in un gioco di masse, di sonorità e di timbri, ma strettamente legate da un procedere musicalmente logico e sciolto del dialogo. Una caratteristica, che diventa elemento stilistico del linguaggio di questo autore, è data dal vitale senso del ritmo che, special-

mente negli allegri, ha una sua cadenza personale.

Luciano Rosada, cui era affidata l'esecuzione di queste musiche ha intuito esattamente il valore di una posizione stilisticamente critica nei riguardi di Torelli, onde rendere il senso inconfondibile del suo linguaggio e, nello stesso tempo, fare in modo che la vitalità artistica della musica torelliana risultasse intatta coi suoi elementi di attualità. Le sue esecuzioni, quindi, sono risultate esemplari per il nitore stilistico e la ricchezza espressiva, sostenuta da un suono ricco e significativo. Una prova eccellente di questo giovane direttore, alla quale si affianca quella dei solisti di tromba e di oboe, chiari e puliti nel suono, limpidi nella tecnica. L'incisione è curata con intelligenza in modo da rendere con estrema fedeltà i vari timbri strumentali, senza risonanze e falsi suoni.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

La sonata a tre nell'età barocca

Violinisti Aldo Redditi e Margherita Ceradini Vacchelli. Violoncellista Roberto Caruana. Liutista Rolf Rapp. Clavicembalisti Rolf Rapp e Nives Poli.

Carisch, 1 disco LP, cm. 25, MCA 28014 (Antologia Sonora della Musica Italiana n. IX)

Questo disco dedicato alla *Sonata a tre nell'età barocca* è il penulti-

mo dell'*Antologia Sonora della Musica Italiana dal Canto Ambrosiano*

a Vivaldi curata da Riccardo Allorto Dal piano dell'Antologia appare evidente il criterio didattico che la ispira, che è poi l'unico criterio valido di ogni Antologia. Essa infatti intende descrivere un panorama concluso del periodo che abbraccia, escludendo quella produzione che, pur appartenendo cronologicamente al medesimo periodo, acquista pieno significato solo in connessione ad ulteriori sviluppi in epoca barocca e moderna. Così l'Antologia non contempla il Melodramma e l'Oratorio, mentre per la musica strumentale del barocco si limita a quella organistica (settimo disco), a quella clavicembalistica (decimo disco), e alla Sonata a tre, collocata questa, nell'ambito dell'Antologia a coronamento del periodo; il Concerto barocco, invece, il cui intendimento coinvolgerebbe tutta una nuova epoca musicale, è lasciato opportunamente fuori. Ciò dà a sperare che l'Allorto faccia presto seguire a questa altre Antologie sonore destinate a continuarla e ad integrarla.

Quanto alla presente si deve lodare l'equilibrio, la proprietà e la felicità della scelta delle composizioni, oltre che la cura con cui sono state realizzate e incise. Il disco dedicato alla Sonata a tre, ad esempio, illustra quattro momenti tipici di codesta forma, attraverso quattro bellissime sonate di Corelli, Bonporti, Vivaldi e Brescianello. Quella del primo, tolta dall'Op. 2 (1685), ne offre, per così dire, il modello consacrato; quella del secondo, appartenente all'Op. prima (1696), denota, specie nell'elaborazione tematica, l'estendersi di nuovi interessi musicali; il Trio di Vivaldi della raccolta Foà ci dona un esempio leggiadrissimo di Sonata in cui al secondo violino viene a sostituirsi il liuto; infine lo stupendo Concerto a tre di Giuseppe Antonio Brescia-

nello, primo dei dodici conservati manoscritti alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze, già appartiene potenzialmente — come ben scrive Guglielmo Barblan nella nota che accompagna il disco — al dominio del Concerto « per la spaziosità tematica, per l'ampiezza degli sviluppi, per il giustapporsi dei diversi ritmi, per la matura impostazione dei fugati, per la scioltezza della tecnica violinistica che dà vita ad alcuni episodi di puro dialogo strumentalistico, per la attiva partecipazione del violoncello, che qui si eleva anch'esso a protagonista del variato, logico ed espressivo decorso ».

Revisori ineccepibili delle quattro sonate sono rispettivamente lo stesso Allorto, il Barblan, Rolf Rapp e Adelmo Damerini. Ottimi esecutori sono i violinisti Aldo Redditi e Margherita Ceradini Vacchelli, il violoncellista Roberto Caruana e i clavicembalisti Nives Poli e Rolf Rapp, questi pure interprete, col liuto, del Trio di Vivaldi. Seguendo un rigoroso criterio musicologico tutte le musiche strumentali dell'Antologia vengono eseguite con strumenti originali dell'epoca. Nel caso specifico, gli strumenti ad arco utilizzati in questo disco provengono dalla collezione appartenente alla famiglia granducale dei Medici ora conservata al Museo del Conservatorio di Firenze. Si tratta di un violino di Antonio Stradivari, di un altro di Francesco Rugieri detto Il Per, allievo di Girolamo Amati, datato Cremona 1665, e di un violoncello di Antonio Stradivari datato 1690. Il liuto è uno strumento originale di Magnus Tieffenbrucker, uno dei maggiori liutai del secolo XVI (Venezia, intorno al 1600). L'incisione perfetta permette di apprezzare il suono meraviglioso dei preziosi strumenti.

PIERO SANTI

Antonio Vivaldi. *Concerto in fa maggiore* per flauto dolce, archi e cembalo - *Concerto in re maggiore* per liuto, archi e cembalo.

Nives Poli, flauto dolce; Rolf Rapp, liuto. Orchestra dell'Angelicum diretta da Rolf Rapp.

Angelicum, 1 disco LP da 25 cm., LPA 1073

Nives Poli, che alla musica è arrivata, passando prima per la danza, e Rolf Rapp costituiscono oggi una coppia di concertisti che si può definire unica per i raffinatissimi intenti che essi si sono imposti: la esecuzione di pagine antiche con strumenti originali dell'epoca. E questo fine è stato perseguito con amorosa cura e con uno studio approfondito di questi strumenti, oggi in disuso nella pratica musicale, ma che restano ancora necessari per l'esecuzione fedele di pagine di antichi autori.

Il flauto dolce, poi, e il liuto erano strumenti già in decadenza al tempo di Vivaldi. Ma il Prete Rosso, singolarissimo esploratore di preziosità timbriche li ripropose in questi due Concerti e, si può dire, che li riscoprì, coi loro valori, con le loro possibilità espressive, calate in un'atmosfera di un lirismo un poco stupefatto, quasi lontano nel tempo, ma efficacissimo e colo-

risticamente raro.

Tutto questo, del resto, non ci stupisce conoscendo assai bene le enormi e imprevedibili risorse di questo stupefacente artista.

Sia Nives Poli che il M^o Rapp, nella loro preziosa esecuzione, hanno tenuto ben conto dei rapporti di sonorità fra il pieno dell'orchestra e le esigenze, o meglio, le possibilità dello strumento solista. Il risultato è stato quanto mai felice poiché le prospettive sonore sono risultate esatte e stilisticamente impeccabili. La poesia del mondo lirico vivaldiano, poi, è risultata evidente e persuasiva per ciò che concerne il punto di vista interpretativo.

Anche l'incisione è stata condotta con estrema cura, dovendosi riprodurre le caratteristiche di due strumenti così poco comuni. Ed anche qui i risultati sono stati lodevolissimi.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Concorsi

* L'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, di cui è presidente il Sen. Conte Dott. Giovanni Trecani degli Alfieri, compie nel 1959 il suo decimo anno di attività. Dieci anni, nel corso dei quali — annualmente — ha dato vita a interessanti manifestazioni liriche di alto livello, bandendo concorsi per giovani cantanti e dando modo a costoro di presentarsi al pubblico e affermarsi nell'arte lirica. Nel 1959, il decimo anniversario della Associazione sarà ricordato con un particolare impegno nell'allestimento della tradizionale stagione lirica estiva del teatro di avviamento, che si svolge al Teatro Nuovo. In questi giorni, frattanto, l'Associazione Lirica e Concertistica Italiana bandisce il decimo Concorso per giovani cantanti. Al Concorso potranno partecipare artisti di nazionalità italiana, che non abbiano ancora debuttato sulla scena lirica, secondo le modalità previste dall'apposito bando. Questo — a disposizione degli interessati nella sede dell'Associazione — consente per l'ammissione al Concorso i seguenti limiti di età: soprani, anni 27; tenori e baritoni, 30 anni; mez-

zo-soprani, contralti e bassi 32 anni. Le iscrizioni verranno aperte dal 15 novembre presso la sede dell'Associazione, Via Mazzini 7 - Milano.

* Il Municipio di Verona bandisce un Concorso per la copertura delle cattedre di pianoforte principale, oboe e clarinetto presso il Civico Liceo Musicale Evaristo Dall'Abaco. Il Concorso si svolgerà per titoli ed esami; le domande di ammissione dovranno pervenire alla Segreteria Generale del Comune entro le ore 12 del 31 gennaio 1959.

* Il Concorso internazionale di violino intitolato a Paganini e tenuto recentemente a Genova, è stato vinto dal diciassettenne Salvatore Accardo, seguito dal francese Pierre Vallez.

* Il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto bandisce il 13° Concorso Nazionale di Canto lirico per l'anno 1959. Il Concorso si svolgerà per prove eliminatorie; le domande dovranno pervenire alla Presidenza (via dei Prefetti, 22, Roma) entro il 31 gennaio 1959.

Guido Valcarengli

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 Dicembre 1958

| LIBRI D'INTERESSE MUSICALE | | | Lire |
|----------------------------|-------------------|---|------|
| 129589 | GARA | Carteggi Pucciniani. A cura di E. Gara. Il Carteggio Illica-Puccini-Ricordi è stato curato da Mario Morini, e la discografia da Raffaele Végeto (38 tavole fuori testo) | 6000 |
| 129109 | SERAFIN-TONI | Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento | 2500 |
| 129033 | WALTER | Musica e interpretazione | 2500 |
| PIANOFORTE | | | |
| E.R. 2605 | AUTORI DIVERSI | I miei primi clavicembalisti. Raccolta di pezzi facili (Montani) | 400 |
| E.R. 2600 | GRIGG | I Grandi classici per i piccoli pianisti. Il mio primo Grieg. 7 Pezzi facili (Pozzoli) | 400 |
| 129834 | PROKOFIEV | Le Fate | 400 |
| 129765 | SCIOSTAKOVIC | 3 Preludi (dall'op. 34) (P. Bergmann) | 250 |
| PIANOFORTE A 4 MANI | | | |
| 129787 | BELLINI e ROSSINI | Sinfonie (Tenaglia) (ex E.R. 40) | 1250 |
| 2 PIANOFORTI | | | |
| E.R. 2586 | FRANCK | Preludio arie e finale, per pianoforte. Trascrizione per 2 pianoforti di R. Silvestri | 1000 |
| ORGANO | | | |
| 129806 | CENTEMERI | Liber organi. 89 Pezzi | 2000 |
| MUSICA SACRA | | | |
| 129890 | RAMELLA | Ecce Annuntio vobis. Offertorio per la 2ª Messa di Natale, a 2 voci eguali (con 3ª ad lib.). Parte di canto staccate: 1, 2, 3 Voce | 100 |
| VIOLONCELLO | | | |
| E.R. 2530 | GRUTEMACHER | 24 Studi, op. 38. Libro I (Pala) | 800 |
| E.R. 2531 | — | id. Libro II | 800 |
| CORNO | | | |
| E.R. 1037 | CECCARELLI | Scuola d'insegnamento del corno a macchina e del corno a mano. Vol. I | 2000 |
| PARTITURE IN 16° | | | |
| P.R. 906 | MALPIERO | 1° Concerto, per pianoforte e orchestra | 1000 |
| PARTITURE IN 8° | | | |
| 129805 | WOLF-FERRARI | 2 Pezzi (da « Il Campiello ») per orchestra. 1°: Intermezzo - 2°: Ritor-nello (ex P.R. 227) | 500 |
| LIBRETTI | | | |
| | MENOTTI | Maria Golovin | 250 |

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.
380 Victoria St.
Toronto, Canada


Deutsche
Grammophon
Gesellschaft



Ferenc Fricsay



Lorin Maazel

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

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

RAPPRESENTANZA GENERALE PER L'ITALIA DELLA

DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT m.b.H. - HAMBURG

AMADEO - PANTHEON - VOX

CONCERTI PER OBOE

ALBINONI: Concerto in si bem. magg.

CIMAROSA: Concerto in do magg.

HAENDEL: Concerto in sol minore

HAYDN: Concerto in do magg.

oboe: **André Lardot**

Orchestra da Camera di Vienna

Direttore: **Felix Prohaska**

30 Avrs 6082

BRAHMS

LIEDER POPOLARI

WIEGENLIED - DIE SONNE SCHEINT NICHT MEHR - DA UNTEM IM TALE - FEINSLIEBCHEN
SCHWESTERLEIN - VERGEBLICHES STAENDCHEN - SANDMAENNCHEN - MAEDCHEN-
LIED - DORT IN DEN WEIDEN - IN STILLER NACHT

DVORAK

Lieder tzigani (Zigeunerlieder), op. 55

soprano: **Anny Felbermayer**, al piano: **Viktor Graef**

30 Avrs 6060

MAHLER

Fruehe Gesaenge aus «Des Knaben Wunderhorn»

Scheiden und melden - Hans und Grete - Ich ging mit Lust durch einem gruenen
Wald - Es sungen drei Engel - Fruelingsmorgen

«**Lieder aus letzter Zeit**» von **Friedrich Rueckert**

Blicke mir nicht in die Lieder - Ich atmet' einen linden Duft - Um Mitternacht -
Liebst du um Schoenheit - Ich bin der Welt abhanden gekommen

soprano: **Anny Felbermayer**, basso: **Alfred Poell**

30 Avrs 6040

MONTEVERDI

Il Ballo delle Ingrate

controttenore: **Alfred Deller**, soprani: **April Cantelo** e **Eileen Mc. Loughlin**,

baritono: **David Ward**

The Ambrosian Singers e Orchestra da camera di Londra

Direttore: **Alfred Deller**

30 Avrs 6069

MOZART

I Lieder (edizione completa)

soprano: **Anny Felbermayer**, al piano: **Erik Werba**

30 Avrs 6059

ORFF

Carmina Burana

soprano: **Sylvia Stahlmann**, tenore: **John Ferrante**, baritono: **Morley Meredith**

Coro e Orchestra Sinfonica di Hartford

Direttore: **Fritz Mahler**

30 Avrs 6087

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI

VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

DISCHI PHILIPS



B. SMETANA

LA SPOSA VENDUTA - opera completa (cantata in ceco)

| | |
|-----------|---------------------------------|
| Krusina | VEKOSLAV YANKO (baritono) |
| Ludmila | BOGDANA STRITAR (mezzo-soprano) |
| Marenka | VILMA BUKOVETZ (soprano) |
| Micha | VLADIMIR DOLNICHAR (basso) |
| Hata | ELZA CARLOVATZ (mezzo-soprano) |
| Vasek | YANEZ LIPUSHCHEK (tenore) |
| Jenik | MIRO BRAJNIK (tenore) |
| Kacal | LATKO KOROSHETZ (basso) |
| Springer | SLAVCO SHTRUKEL (tenore) |
| Esmeralda | SONIA KHOICHEVAR (soprano) |
| Muff | MIRKO CHERNIGOJ (tenore) |

Coro e Orchestra dell'Opera Nazionale Slovena diretti da **DIMITRI GEBRE'**

A 00354-56 L

B. SMETANA

MA' VLAST - Ciclo di poemi sinfonici (completo)

Vysehrad - Vltava (Moldava) - Sarka - Dai prati e boschi della Boemia - Tabor - Blanik
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da **ANTAL DORATI**

L 09003/4 L

L. JANACEK

DA UNA CASA DI MORTI - opera completa

Sol. Coro e Orchestra del Teatro Olandese dell'Opera diretti da **ALEXANDER KRANNHALS**

Registrazione effettuata il 25 giugno 1954 in occasione del Festival Olandese

A 00229-30 L

L. JANACEK

DIARIO DI UNO SCOMPARSO

ERNST HÄFLIGER (tenore) - **CORA CANNE MEYER** (mezzo-soprano) - **FELIX DE NOBEL** (pianoforte) - Tre voci femminili del Coro da Camera Olandese

Registrazione effettuata il 14 luglio 1954 in occasione del Festival Olandese

A 00731 R

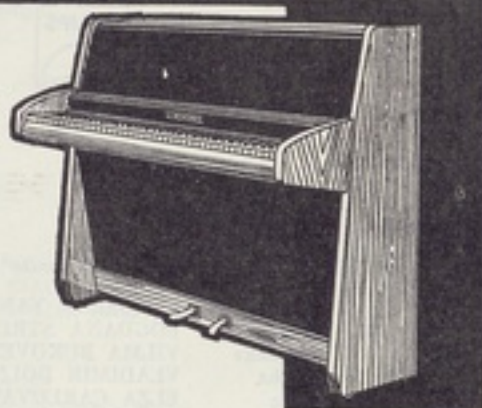
i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

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-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

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

in **COLUMBIA**

presenta su dischi microsele

le sue più recenti realizzazioni

LA BOHEME (Puccini)

Callas, Di Stefano, Panerai, Moffo
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 RICORDI



GENNAIO 1959



MRC 5018
CIAIKOVSKI - Concerto n. 1 in si bem.
min. op. 23
RACHMANINOV - Concerto n. 2 in do min.
op. 18
Pianista Edith Fernadi
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna di-
retta da Hermann Scherchen



MRC 5023
MOZART - Concerto in re min. K. 466 -
Concerto in fa, K. 459
Pianista Clara Haskil
Orchestra Sinfonica di Wintherthur diretta
da Henry Swoboda



MRC 5024
SCHUBERT - Sinfonia n. 8 in si min. « In-
compiuta »
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da Artur Rodzinski
SCHUMANN - Sinfonia n. 3 in mi bem.
op. 97 « Renana »
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna di-
retta da Dean Dixon

SERIE WESTMINSTER



MRC 5026
WAGNER - I Maestri Cantori di Norimberga
- Atto 1°: Preludio - Atto 3°: Preludio -
Danza degli apprendisti - Marcia del Mae-
stri Cantori
Tannhäuser - Ouverture
Lohengrin - Atto 1°: Preludio
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da Artur Rodzinski



MRC 5031
BEETHOVEN - Concerto n. 5 in mi bem.
op. 73 « Imperatore »
Pianista Paul Badura Skoda
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna di-
retta da Hermann Scherchen

Esclusivamente

III

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 II n. 2 - febbraio 1959

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, 129

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, 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, 27
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 321
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 290
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, 129
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1279

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 Urbánek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLUMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballedo: Aiguar, 292
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, 836
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkatsu Internat. Bldg. n. 310-1-1
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 Vitadesau: 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, 18
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1160
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. Díaz, 21

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 2 - febbraio 1959

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:

- 50 *Nascita e crisi del sistema tonale di Niccolò Castiglioni*
- 56 *Fermenti ed anticipazioni del Tabarro di Renato Mariani*
- 61 *Il buffo e la tradizione melodrammatica di Rodolfo Celletti*
- 66 *Spunti e appunti:*
Clementi non ha plagiato Scarlatti (R. Allorto)
- 68 *La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Genova, Torino, Trieste, Parma, Treviso, Vicenza, Palermo*
- 80 *La vita musicale all'estero: Rumenia, Belgio*
- 84 *Arabesques (G. Confalonieri)*
- 88 *Notizie in breve*
- 90 *Libri di interesse musicale:*
Presentazioni di libri di G. F. Malipiero, Leydi, Franchini, Roes, Barbaud, Colling.
- 94 *Dischi:*
Presentazione di composizioni di Haydn, Hindemith, Salieri, Cavalli

Nascita e crisi del sistema tonale

Vorrei iniziare questo breve saggio premettendo un'avvertenza. L'argomento che sto per trattare è molto complesso, tanto più che mancano, a facilitarne l'esposizione, i più consueti sussidi bibliografici. Un'altra e forse più importante ragione della complessità dell'argomento è data dal fatto che, volendo paragonare la nascita del sistema tonale con la sua crisi, ci si trova di fronte a un parallelo alquanto sbilanciato: poiché, se da un lato sappiamo benissimo dove ha condotto la nascita della tonalità, nulla possiamo ancora dire sui futuri sviluppi e sulle conseguenze avvenire della crisi tonale dell'ultimo romanticismo. Ovviamente non è lecito far profezie. Viceversa purtroppo le profezie si fanno, o si tentano, anche troppo spesso. Tutte le volte che si analizza lo sviluppo della tecnica musicale come un'evoluzione meccanica ed automatica si cade in una profezia implicita: posto che l'ultimo periodo di evoluzione linguistica sia rappresentabile come un $2 + 2$ è chiaro che il prossimo periodo storico (cioè il futuro) dovrà corrispondere necessariamente ad un $= 4$. In tal caso il futuro non costituisce più un'incognita e la coscienza storico-critica del presente resta handicappata dall'ingenuità di una diagnosi meccanicistica.

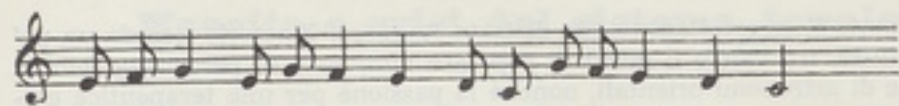
Una delle accuse più frequenti che si sentono rivolgere contro le esperienze musicali contemporanee è quella di un eccessivo controllo razionalistico e matematico che finirebbe con l'uccidere nel compositore « la voce del cuore ». Lasciando momentaneamente da parte l'aspetto più generale del problema, mi limito a rilevare che tutta l'esperienza musicale dell'ultimo Medioevo e del primo Rinascimento (cioè di quell'epoca che corrisponde alla maturazione di una coscienza tonale) si fonda su una base matematica.

Per il teorico inglese trecentesco Simon Tunstede per esempio, l'armonia altro non è che *scientia de numeris relata ad sonos*. Analogamente, un secolo più tardi, Johannes Tinctoris afferma che senza la matematica niente di buono si può fare in musica. Ora, il Tinctoris non era affatto un pedante grammatico. Se aveva un difetto non era certamente un eccesso di cerebralismo, ma semmai una certa foga a volte eccessiva che metteva nel discorso, onde, per dedicare al suo signore un trattato come il *Proportionale musices*, sentiva il bisogno di tirare in ballo Jubal (discendente di Caino), Zoroastro e persino « summus ille musicus Jhesus Christus ». In questo fiammingo che scrive un latino non proprio elegante né forbito c'è una fiducia nella matematica che ricorda non poco certe intonazioni del platonismo medievale. « Impossibile est res hujus mundi scire, nisi sciatur mathematica », aveva

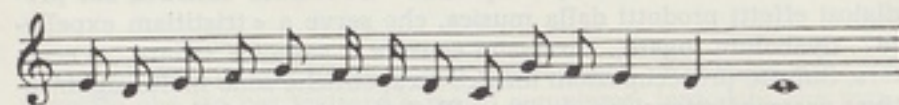
detto Ruggero Bacone. Ma di frate Ruggero, Tinctoris ricorda un po' tutto, tra l'altro il gusto di popolare l'universo di personaggi biblici e di astronomi orientali, nonché la passione per una terapeutica empirica ancora gravemente compromessa con la magia. Un trattatello molto divertente, appassionante quanto appassionato, come il *Complexus effectuum musices*, comprende un'accurata casistica sui prodigiosi effetti prodotti dalla musica, che serve a « tristitiam expellere, ... dyabolum fugare, ... exstasim causare, ... aegrotos sanare, ... » eccetera. Siffatte preoccupazioni magico-terapeutiche sono molto significative: proprio l'attenzione rivolta sull'effetto prodotto dalla musica sulla mente e il cuore di chi ascolta permette al Tinctoris di studiare la musica in quanto linguaggio, come dialettica del discorso. In tal senso il valore della matematica e del numero non viene più inteso staticamente (il numero 3, che, per i teorici d'un tempo, era in se stesso perfetto) ma come un metodo, una chiave che apre i segreti dell'universo. Residui magici possono sussistere in Tinctoris come (attraverso l'ermetismo ficiniano) in Copernico, nello scetticismo di Montaigne come nel naturalismo di Leonardo e di Bruno. L'importante, per Copernico o per Tinctoris, era pervenire ad una concezione metodica del numero: il numero che apre i segreti dell'armonia dell'universo.

In realtà Tinctoris, nonostante la foga tutta popolare del suo appassionatissimo teologizzare, aveva un senso molto forte della vocazione pratica della musica. Proprio il suo universalismo teologico ricorda certe intonazioni del primo Mersenne, quello, per esempio, delle *Quaestiones in Genesim* (1623), e si sa che Mersenne, l'amico di Descartes, rappresenta, nel primo '600, la corrente più 'razionalistica' in fatto di esegesi musicale. È molto significativo il fatto che Tinctoris sia l'autore del primo dizionario musicale. La musica per lui è spiegabile in ordine alfabetico. La scienza musicale dev'essere divulgata, uscire dalla cerchia degli iniziati per aprirsi ai profani. In opposizione alle raccomandazioni dell'occultismo (« qui vult secreta scire secreta sciat custodire, et revelanda revelet, et sigillanda sigillet, et petras non det canibus nec margaritas proiciat ante porcos »), Tinctoris intende rivelare a tutti i segreti matematici della nuova scienza musicale. Per questo il Tinctoris, come infiniti altri del suo tempo, può interpolare nell'augusta polifonia di una Messa un motivetto come quello dell'*Homme armé*, interpolazione che non tanto significa una compromissione del 'sacro' con il 'profano' (aspetto che la storiografia idealistica ha forse esagerato) quanto il bisogno di assicurare al discorso sonoro un elemento comprensibile a chicchessia, anche ai non musicisti, ai « profani ».

Su questi aspetti popolareschi della musica primo-rinascimentale è bene insistere. Proprio questi motivetti popolari — e come esempio voglio citare quello della *Girometta* che Donino Darsi inserì in una *Battaglia* per liuto:



tor-na tor - na nel tuo pa - e - se tu non fai per me



tu non fai per me Gi-ro-met-ta tu non fai per me

— proprio questi motivi sono i più chiaramente tonali, quanto a configurazione melodica e armonica. Il progresso della coscienza tonale e il conseguente regresso della coscienza modale-gregoriana collimano con questa intonazione popolareggiante primo-rinascimentale. La vittoria della tonalità acquista pertanto un significato non-aristocratico e non-scolastico; significa un ritrovato contatto col valore spontaneo dell'esperienza, della pratica musicale cittadina, artigianale e borghese. Per il Rinascimento la musica è arte perché è artigianato. I musicisti del Rinascimento provano per i loro predecessori medievali lo stesso compatimento confessato dal filosofo spagnolo Ludovico Vives, che, nel *De causis corruptarum artium* redarguisce quei « filosofi » vecchio stile che ignorano ciò che agricoltori e fabbri hanno sempre saputo. Questo richiamo all'esperienza si traduce sul piano della sintesi teorica in una concezione naturalistica dell'armonia. Zarlino spiega l'accordo perfetto come una riproduzione obiettiva dei primi sei armonici.

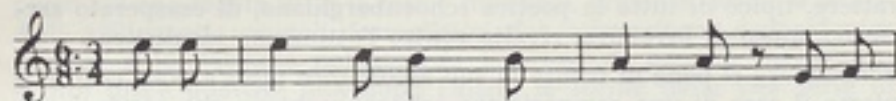
L'autorità della immediata esperienza si sostituisce all'autorità della tradizione che dominava tutta la civiltà musicale del medioevo. Per un teorico del medioevo la scala



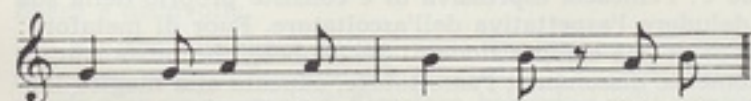
si chiama *modo dorico* perché così si chiamava anche per i Greci (o almeno così nel Medioevo si pensava si chiamasse anche per i Greci antichi). Viceversa per un compositore del '500 un accordo perfetto è perfetto perché rispecchia gli armonici, un fenomeno della natura: cioè è naturale, ed è naturale perché è armonico, ed è armonico perché la stessa natura, secondo la *Weltanschauung* rinascimentale, è un'immensa armonia.

L'importanza della matematica durante tutta la fase di ascesa del sistema tonale può essere anche analizzata da un altro punto di

vista. Alla base del sistema tonale sta l'intervallo di quinta. Il circolo delle quinte abbraccia tutto l'universo della tonalità. Se c'è un intervallo nel quale i compositori del '500 e del '600 si sentivano bene, a loro agio, era l'intervallo di quinta. Galileo, nelle *Nuove Scienze*, enumera tutti gli intervalli, ma per la quinta confessa una predilezione tutta particolare: « la quinta... diletta, atteso che per ogni due pulsazioni della corda grave l'acuta ne dà tre... ». Il che equivale a dire che la quinta è piacevole soltanto perché determinata da un certo rapporto matematico di vibrazioni acustiche. In altre parole: non è che la quinta sia particolarmente dilettevole per la sua capacità di affascinare l'ascolto come una realtà sonora obiettiva empiricamente data, e non è neppure che il rapporto 2:3 sia particolarmente interessante perché rappresentato dall'intervallo di quinta, bensì è la quinta che « diletta » solamente in virtù del rapporto matematico che la determina. Così concepito a priori, il rapporto numerico può essere utilizzato come una forma applicabile a qualsiasi realtà: la frazione 2/3 che entusiasmava Galileo nella fenomenica acustica di una quinta, si ritrova, tal e quale, nella struttura architettonica delle composizioni secentesche: la forma tripartita, l'aria col da capo, A-B-A (in cui i 2 materiali tematici che stanno alla base della composizione, A e B, sono distribuiti in 3 parti). Il medesimo rapporto ricompare nella ritmica del Cinque e Seicento ed è una ritmica basata molto frequentemente sull'ambiguità di una battuta binaria (6/8) costantemente equivocata in senso ternario (3/4):



Vi ri - cor - da o bo - schi om - bro - si vi ri -



- cor - da o bo - schi om - bro - si, de' miei

[MONTEVERDI: *Orfeo*]

Va notato che proprio il carattere di danza di questo ritmo, così tipicamente rinascimentale, converge in un significato di festosità e di gioia, ossia di pienezza spirituale, mentre invece, sia nella polifonia cinquecentesca come nel monodismo melodrammatico barocco, gli « affetti che hanno del languido » (per usare la terminologia del Caccini) vengono solitamente espressi con la fluidità « durchcomponistica » di una melodia infinita. Certo è che non a caso un carattere di gioiosa pienezza espressiva corrisponde nella musica del Rinascimento e del post-Rinascimento a un rinvigorimento dell'organizzazione ritmi-

ca, architettonica e tonale di una composizione, ossia a una maggiore chiarezza e schematicità di rapporti numerici e matematici.

Durante il Romanticismo il sistema tonale del '5-6-700 rimane esteriormente immutato: ciò che cambia è il significato espressivo del suo impiego stilistico. L'accordo perfetto rimane in Wagner (poniamo: nei *Meistersinger*) tal qual era in Monteverdi (poniamo: nella *Toccata dell'Orfeo*). La differenza, tra Monteverdi e Wagner, riguarda solo il significato dell'accordo. Esaltare l'accordo perfetto, ripeterlo a fanfara per tutta una composizione, significa per Monteverdi esaltare la natura, il mondo, pervaso di magiche forze occulte che il canto di Orfeo sa dominare («...Orfeo che trasse al suo cantar le fiere, che servo fe' l'Inferno a sue preghiere...»). Esaltare la tonalità di *do maggiore* significa per Wagner esaltare un prodotto storico della cultura e della civiltà: la *deutsche Kunst* di Hans Sachs. Per questo Wagner non crede più nella tonalità, ma la « cita ».

La « citazione » della tonalità, intesa come prodotto della cultura e non più come rispecchiamento di un dato empirico, rimane immutata in Schoenberg. È vero che in Schoenberg gli accordi tonali sono pochi, ma il significato di quelli atonali è dovuto soltanto al fatto che essi non sono tonali. Il loro potere espressivo è dovuto alla loro capacità di scandalizzare la coscienza tonale, ma la coscienza tonale resta, implicita. Quella tonalità che col Romanticismo aveva raggiunto una vera e propria apoteosi epica, presentandosi come simbolo della civiltà e della storia, viene lacerata da Schoenberg: ne risulta un carattere, tipico di tutta la poetica schoenberghiana, di esasperato sarcasmo, quasi di invettiva, rivolto contro l'ottimismo idealistico.

Schoenberg si pone di fronte al suo ascoltatore press'a poco così. Poniamo il caso di una composizione schoenberghiana che cominci con tre note: *a b c*. Ascoltando *a b c*, l'ascoltatore di formazione tradizionale, romantica, postwagneriana, si aspetta che dopo *c* venga *d*. Viceversa viene *e*: l'efficacia espressiva di *e* consiste proprio della sua capacità di deludere l'aspettativa dell'ascoltatore. Fuor di metafora: poniamo il caso di una composizione di Schoenberg che inizia con un accordo fortemente dissonante; l'ascoltatore, educato alla magica inebriante risoluzione del primo dissonante accordo del *Tristano*, attende che questo accordo dissonante risolva sopra uno consonante, o perlomeno tonale: viceversa l'accordo consonante o tonale non viene, viene invece un altro accordo più dissonante del primo. Tuttavia il potere suggestivo di questo secondo accordo è dovuto al fatto che esso delude l'attesa di una risoluzione tonale da parte dell'ascoltatore. Il giorno in cui il linguaggio tonale dovesse divenire incomprensibile, quel giorno sarà la fine di Schoenberg, perchè sarà incomprensibile anche il suo linguaggio atonale.

Oggi che i limiti della dodecafonia di Schoenberg vengono sempre più alla luce (limiti che non compromettono la validità estetica della sua musica ma solo la fertilità storica della sua tecnica) l'eredità della dodecafonia più rigorosa e pulita di Webern apre la possibilità di svin-

colare il discorso armonico dalle ingombranti responsabilità di esorbitanti sintesi culturali idealistiche: le infinite possibilità sonore che i mezzi elettronici offrono aprono l'orizzonte di una « natura » infinita e inesplorata. Caduto il sogno neoplatonico di una natura matematicamente ordinata destinata a riflettersi nel discorso armonico come l'immagine dentro una fotografia, rimane al compositore la possibilità di tentare un nuovo ritorno alla natura: proprio perchè sappiamo benissimo che ritornare alla natura è in assoluto impossibile, il mito di un ritorno alla natura è fertile, perchè sottintende una natura limitata dalla modestia di una ragione mondana.

La Natura dell'età barocca era agghindata a festa, una Natura per la domenica. L'eliocentrismo si presentava come il sistema più razionale perchè più meraviglioso: « Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? ...Tamquam in solio regali Sol residens circumagentem gubernat Astrorum familiam... » (Copernico, *De Revolutionibus*). L'accordo perfetto si presentava al centro del sistema tonale come una meravigliosa divinazione naturale, in tutta la pienezza appassionata del senso baconiano delle *Magnalia naturae*.

Oggi la natura è una natura dei giorni feriali. I suoni si presentano obiettivamente nel discorso musicale contemporaneo regolati da un controllo seriale e strutturale. La struttura tuttavia non costituisce più altro che un metodo, un fatto privato del compositore. Non più il numero della cabala che apre gli arcani dell'universo, o il rapporto 2:3 che regola tutto il cosmo musicale, armonia, forma e ritmo. Agli affliggenti scrupoli formalistici del compositore dodecafonico vecchio stile, ostinato nell'assurdo impegno di esporre meccanicamente tutt'e quattro, una dopo l'altra, le forme della sua serie di 12 suoni, nell'utopistica speranza di conquistare il cuore degli ascoltatori convincendoli che oggi bisogna cantare contando fino a dodici, si sostituisce una concezione strutturale più rigorosa ma anche più libera e disinvolta.

Nel '5 e '600, alle soglie della grande rivoluzione industriale moderna, nel paese economicamente più progredito d'Europa, Bacone apriva la strada a un nuovo modo di filosofare, basandosi sulla concretezza obiettiva delle cose, nella passione di una ricerca scientifica che era anche passione morale. Il delirio umanistico della *folia erasmiana* si incarnava in una civiltà meccanica e razionale, così come la cabala del '400 assumeva forme strumentali e concrete nella *machine arithmétique* di Pascal. Oggi la nuova scienza musicale si presenta, oltre le ingombranti sintesi dell'idealismo, come ricerca di una comunicazione più umana per una società più umana, in un costume e sensi più umani.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

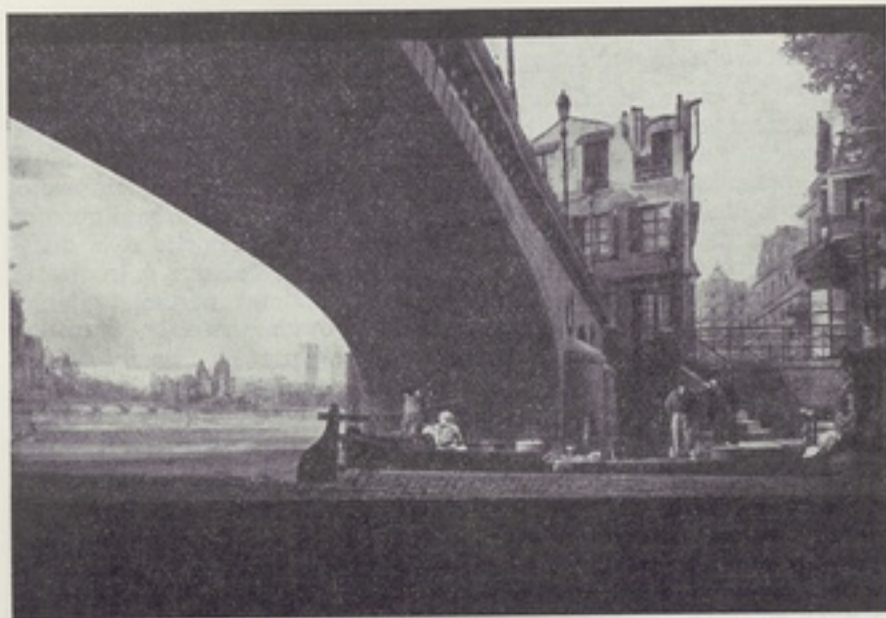
Fermenti e anticipazioni del *Tabarro*

Possiamo considerarci ormai giunti, almeno da un punto di vista strettamente cronologico, al bilancio di un'annata di indagini e sondaggi in materia di operistica pucciniana. Troppo presto, certamente, per controllare e riscontrare oscillazioni, alterazioni, trasformazioni critiche in proposito; ma non troppo presto, d'altra parte, per ribadire, con lealtà e fermezza di giudizio, opinioni singole sicuramente collaudate.

Per quel che mi riguarda, se faccio un esame di coscienza, ho anch'io, dinanzi al teatro pucciniano, considerato nella sua fisionomia generale, onesti interrogativi e piccole perplessità. Ma alcuni saggi seguivano a mantenere, per me, una validità artistica assolutamente inattaccabile, sia in ordine agli elementi musicali, sia in rapporto a quelli più genericamente espressivi. Dirò subito che *Il Tabarro* occupa, in siffatto ordine di idee, il primo posto. E non da oggi; e già dai tempi, non più vicinissimi, del mio primo — e forse perfino troppo appassionato — attaccamento all'operistica di Puccini.

Consideriamo, per un momento, *Il Tabarro*, svincolandolo dalle morse di un rilievo critico rigoroso e guardingo. In esso la psicologia pucciniana si riflette con aspetto particolarmente veridico, autentico, completo.

Guardate. Noi conosciamo (e li amiamo, spesso, per esperienze precedenti anche più felici) gli umori del musicista. Vogliamo, a caso, disordinatamente rielencarli? Ecco la fondamentale inquietudine che amareggia ogni attimo del viver quotidiano; l'insidia del ricordo; l'amore (che è, anche, desiderio di bene altrui); l'imponderabile nostalgia per quello che ogni creatura umana « avrebbe potuto essere » (come avverte Johnson, nel finale del 1° atto della *Fanciulla del West*); la sfiducia nel riposo in questa terra che non riesce a placarsi neppure dinanzi all'idea dell'Inconoscibile; il rammarico e la pena per la dura giornata umana dei reietti e dei miseri; e, finalmente, la rapida felicità data dalle piccole cose, le uniche per le quali meriti vivere, le uniche capaci di offrire un istante di tregua nel tragitto terreno opaco e tormentato. Forse l'elenco non è completo. Eppure — avvertirebbe Claudio Sartori nel suo aperto e simpaticamente anti-conformista studio su Puccini — v'è già di troppo per giustificare, in un solo atto, la sintesi di una materia scenica sufficiente per una normale opera in tre atti. Non lo nego. Ma, come ascoltatore, mi accontento che un quadro scenico, straordinariamente azzeccato per



Il Tabarro - Scena di A. Rovescalli - Milano, T. alla Scala, Stagione lirica 1935-36.

dimensione e per calibratura di personaggi, dia ampia possibilità di trovare in esso tutte — più o meno dilatate — le determinanti patetiche del caro e grato linguaggio musicale pucciniano.

E qui si potrà ricordare (e proprio Sartori lo ha utilmente, nuovamente segnalato) che, al *Tabarro*, Puccini attese lungamente e con insolita premura anche in ordine alle esigenze della realizzazione scenica dello spartito. La composizione fu più volte interrotta e più volte ripresa; con le consuete incertezze — e con gli analoghi, puntuali smarrimenti — circa il taglio e la stesura del libretto. Praticamente, dunque, la composizione del *Tabarro* occupa il musicista dalla metà del 1913 alla fine del 1916. Ma occorreranno due anni ancora perchè — con *Suor Angelica* e con *Gianni Schicchi* — il primo atto del *Trittico* giunga a felice e festosa prima rappresentazione.

E' comprensibile che Puccini si sia sentito attratto dal dramma di Didier Gold, intitolato *La houppelande* e divenuto, nel testo italiano ridotto da Giuseppe Adami, *Il Tabarro*. Momento difficile, per lui, artista ed uomo, quello che contraddistingue, per l'appunto, la scelta di un testo siffatto. Ne danno atto i frammenti epistolari, alla moglie e ad alcuni amici, sconsolati più del solito.

Perchè questa terribile insoddisfazione, in un artista che, cinquantacinquenne, domina, col suo teatro musicale, il mondo intero? Forse per una situazione psicologica (che accomuna la congenita inquietudine personale alla pietà per le inquietudini altrui) densa di sfu-

mature e di risucchi, di dogliosi grumi patetici, di possibilità avvincenti, intraviste eppur inappagabili.

Pensate alla trama del *Tabarro*; vi è ben più del *quam sufficit* per un argomento preferibile e preferito. Da anni il musicista si preoccupa, per le sue opere, non tanto delle figure protagonistiche quanto della forza poetica dell'ambiente. Già aveva insegnato, in proposito, il 3° atto della *Fanciulla del West*, con quella attonita e malinconica apertura nella selva californiana, voluta dal compositore a differenza della primitiva prescrizione librettistica. *Il Tabarro* è, in effetti, un'opera totalmente di clima che alimenta, subordinandoli, gli elementi sentimentali dei personaggi, tutti, ovviamente, in funzione del peso espressivo della «tinta» scenica generale. Puccini sfiora, accenna, rammenta — con tratto garbato e indovinato — il campionario affettivo già, in un certo senso, suggerito dal luogo in cui l'azione si svolge. Non indugiamo su trite questioni di verismo, naturalismo, realismo e via dicendo. Limitiamoci a riconoscere che, per merito di Puccini, la trasfigurazione poetica dell'ambiente vive in segno musicale addirittura perfetto. Poi, se volete, potremo aggiungere, doverosamente che si anticipano qui, in forma esauriente, problemi espressivi che, non solamente in sede di opera lirica, ma anche là dove si tratti di teatro drammatico e di cinematografo, sembreranno ispirati — sia pure inconsapevolmente — da questa incredibile, inaugurale testimonianza pucciniana. Siamo, non va dimenticato, da un punto di vista cronologico, al 1917. Clouzot e Thornton Wilder, tanto per citare due nomi a caso, vengono al proscenio assai dopo. Ecco, dunque, il musicista remissivo e compiaciuto nella indicazione di una serie di veloci notazioni marginali: voci di innamorati nel buio, stornelli di venditori ambulanti, felpati squilli provenienti da lontane caserme, mal percettibili sussurri del molo. Tutta una carica patetica che rende più lucida e nuda la tragedia protagonistica, in un aspetto primordiale e quasi fatalistico. Come dire il colloquio tra Giorgetta e Luigi — i due amanti — e l'intervento di Michele, il marito che intuisce il tradimento e lo stronca senza pietà. La musica non corre a vuoto. Il duetto degli amanti, nella doppia ripresa, è caratterizzato da una figurazione ansiosa e felina; il disegno inventivo si adegua alla tensione dell'incontro e si rivela così opportunamente incalzante e pregnante che quasi stupiscono le rare impennate melodiche di più semplificata andatura pucciniana. Il personaggio di Michele, finora in sordina, ha schiarite soffuse di mestizia. La musica, in penombra, reca il penoso sospetto che il ricordo di un tempo vorrebbe lasciare di tenerezza. Ma per poco. Lo scoppio della nemboosa tragedia è fulmineo come il delitto. L'orchestra infierisce, invece contro il destino terreno. E torna, in un certo senso, la meditazione su piccoli atteggiamenti emotivi di cui copiosamente *Il Tabarro* dà atto.

Ci rifaremo, camminando a ritroso, proprio all'avvio dell'opera. Pensate al doglioso e struggente esordio strumentale dove l'affilata ed afflitta malinconia dell'ambiente è già patina opaca ed appannata



Il Tabarro - Bozzetto di Ferdinando Ghelli - Firenze - T. Comunale, Stagione lirica 1955.

sulla vicenda prescelta. Ecco gli imponderabili mormorii di una comunità promiscua, di una esistenza sofferta viso a viso; le interiezioni degli scaricatori, i colloqui tra le figure di fianco, le rapide riflessioni dei personaggi principali. Un motivo di danza, un bicchiere di vino, il fievole stillicidio di un venditore di canzonette: la sintesi della psicologia pucciniana convocata qui, latente eppur a fior di pelle, a dirci la inguaribile insoddisfazione della nostra faticata giornata terrena. Ora, ad una ad una, queste tormentate e diseredate creature s'aprono a raccontarci della loro vita. Dalle sgargianti esibizionistiche fantasticherie della Frùgola si passa all'avvio di Luigi sulle parole « Hai ben ragione ». E ci troviamo dinanzi ad un momento mirabile della partitura. Il commosso fraseggio « Il pane lo guadagni col sudore » trova, in orchestra, una calibratura armonica, risentita, ma succube, remissiva ma offesa, grata al Puccini di altri testi e, principalmente, della *Fanciulla del West*, allorché Minnie intrattiene Johnson sulla fatica dei minatori (« E son venuti a morire come cani... »).

Quale balenante contrasto, poi, tra il borbottato augurio della Frùgola e l'esplosione di Giorgetta! Una corrente d'aria refrigerante che sfocia ed irrompe in un ambiente murato; un riverbero melodico di prorompente cantabilità che dilata lo stillicidio verbale della Vecchia. Il racconto di Giorgetta è pagina di belle risorse espressive, mutevoli nel giro del fraseggio sempre caldo, generoso, tornito. E

non sfugga la conclusione strumentale, di forte effetto psicologico, alla risposta della Frùgola « Adesso ti capisco »; la prospettiva fonica via via si restringe e si raccoglie quasi a dirci che, svanito il ricordo ed il sogno di Giorgetta e di Luigi, conviene tornare alla dolente realtà della situazione umana contingente. Il cerchio si chiude.

Nessun sentimento è stato risparmiato. Puccini, pur senza indugiare, ha sfiorato tutte le corde patetiche che, magari in forma più approfondita altrove, danno vita al suo teatro musicale. La giornata umana è contemplata dall'inizio alla conclusione con molta pietà. Dinanzi alla morte, come sempre, la voce del musicista si fa muta. Non potremmo attenderci da lui l'inno (sia pure un trepido e pudico inno pucciniano) della fiducia e della serenità. Il sacrificio delle creature che Puccini ha cantato ed amato è un ribadito, puntuale, pessimistico traguardo. Non sfugge ad esso *Il Tabarro*. Anzi, il bersaglio viene colpito in più cupo e crudo assenso. E soltanto nel flebile e somnesso atto di accusa verso l'Alto, rivolto dai personaggi pucciniani per l'ingiustizia del nostro umano soffrire, può vedersi forse, una traccia filiforme che non è, no, attesa, non è, no, fiducia eppure può indurre, nonostante tutto, a non disperare proprio perchè la misura, quaggiù, è stata colmata oltre il soffribile.

RENATO MARIANI

Il buffo e la tradizione melodrammatica

Il termine di buffo designa, più che un tipo di voce, un ruolo. In senso lato, s'intende per buffo qualsiasi cantante chiamato ad eseguire opere comiche, indipendentemente dalla corda vocale d'apparenza. Questa accezione ebbe corso in modo particolare nel Settecento e agli inizi dell'Ottocento, implicando sottodistinzioni come primadonna buffa, mezzo carattere, primo buffo. In seguito queste qualifiche scomparvero quasi completamente — assorbite dalle denominazioni di soprano, mezzosoprano, contralto, tenore — ad eccezione di quella di buffo, sopravvissuta nell'uso comune come sinonimo di basso — o anche baritono — comico. D'altronde, bassi furono, per lo più, sin dai primordi del melodramma giocoso, i cantanti scritturati come primo buffo e ciò per esigenze di caratterizzazione. Infatti, già negli squarci scherzosi che sovente venivano introdotti nei melodrammi seri secenteschi, la voce grave era impiegata in funzione realistica e destinata a sostenere (in contrasto con le voci acute dei castrati e delle virtuose, cui erano affidate figure di divinità o di eroi) parti che le si addicevano per l'età, le condizioni sociali o la natura dei personaggi: vecchi servi, confidenti, solenni figure dell'antichità volte in ridicolo e via dicendo.

Analoghi motivi portarono, nel tardo Seicento e nel Settecento, al definitivo connubio della voce grave con taluni tipici personaggi degli intermezzi e delle opere giocose vere e proprie: i tutori invaghiti delle loro pupille e destinati ad essere gabbati dagli « amorosi » (dal protagonista del *Trespòlo*, tutore balordo di Stradella, all'Argone del *Paratajo* di Jommelli; dal Pascazio del *Matrimonio in maschera* di Rutini al Don Romualdo delle *Astuzie femminili* di Cimarosa e al Don Bartolo del *Barbiere di Paisiello*); i padri tiranni, anch'essi inevitabilmente raggirati dagli innamorati, di cui osteggiavano le nozze per avarizia o ambizione o semplicemente puntiglio (Don Tritemio del *Filosofo di campagna* di Galuppi, il barone Procolo Fritelli dell'*Inganno amoroso* di P. Guglielmi, Don Geronimo del *Matrimonio segreto* di Cimarosa); i vecchi fatui e vagheggini incapricciati di giovani donne (Marcaniello di *Lo Frate 'nnamurato* di Pergolesi, Calcante della *Zingara* di Rinaldo da Capua, Artabano delle *Trame deluse* di Cimarosa, Don Marco delle *Cantatrici villane* di Valentino Fioravanti); i padroni d'età matura tiranneggiati dalle domestiche (dal Pimpinone dell'opera omonima di Pazziati e Albinoni, all'Uberto della *Serva padrona* di Pergolesi); i mariti gelosi e sberteggiati (Bernardone dell'opera omonima di Cimarosa). Ancora bassi comici era-

no, di solito, i borghesi con velleità intellettuali (archetipo Don Tamaro Promontorio del *Socrate immaginario* di Paisiello), i ciarlatani in veste di scienziati (Ecclittico del *Mondo della luna* di Galuppi), gli impettiti soldati tedeschi dello stampo del Tagliaferro nella *Buona figliola* di Piccinni e infine uno stuolo d'aristocratici affettati e libertini, di servi bricconi, pettegoli e codardi, di contadini e di artigiani di volta in volta creduli e melensi, accorti e maliziosi. Nei momenti poi, in cui era lo stesso teatro musicale ad offrire argomento di satira e di burla all'opera giocosa, toccavano al basso comico la parte del compositore vanesio, arruffone e mestierante (Don Bucefalo Zibaldone delle *Cantatrici villane* del Fioravanti) e quella dell'imprenditore faccendone vessato dai capricci e dagli intrighi dei cantanti (dal Colagianni del *Maestro di musica* di Pergolesi al Don Crisobolo dell'*Impresario in angustie* di Cimarosa e a Panbianco della *Semiramide in villa* di Paisiello).

Le caratteristiche di tutti questi personaggi e le loro funzioni nello svolgimento dell'intreccio, posero quasi sempre il basso comico al centro del melodramma giocoso italiano. E anche quando egli non era il *deus ex machina*, restava pur sempre il personaggio attraverso il quale la satira sociale mostrava le punte più aguzze e taluni difetti umani presentavano il volto più grottesco. Ciò faceva di lui la fonte più immediata e diretta di riso e, in un certo senso, addirittura l'incarnazione dell'opera buffa.

Poche e vaghe sono le testimonianze rimasteci sulle formule vocali e interpretative dei bassi comici del Settecento. Sembra tuttavia plausibile la premessa che anche a quei tempi dovettero dedicarsi di preferenza all'opera buffa i bassi che le limitate risorse vocali, gli scarsi studi oppure qualche pronunciato difetto fisico (es. la pinguedine, la piccola statura) lasciavano ritenere in partenza, poco idonei al melodramma serio. Assai più raramente, però, che in epoche a noi più vicine, si verificò il caso di bassi versati sia nel genere comico che nel serio; e questo perché, sotto lo stretto riguardo vocale, il buffo dell'opera settecentesca era impegnato in misura relativa. Uno dei suoi punti di forza era il recitativo, di cui, contrariamente ai virtuosi del melodramma aulico e alle « parti serie » della stessa opera giocosa, tutti i cantanti comici curavano in modo particolare la nitidezza e le sfumature. Ma soprattutto il buffo vi era tenuto, acciocché nulla sfuggisse all'auditorio delle lepidezze, delle facezie, dei doppi sensi (a volte equivoci e scurrili) di cui traboccava la sua parte. Anche nelle arie, si esigeva dal basso comico che lasciasse chiaramente intendere le parole cantate e questo determinò un sistema di canto che ricercava effetti tutti speciali rispetto alle altre voci (ad es. i « sillabati ») e che rare volte cercò di sconfinare — costante ambizione, invece, delle altre parti comiche — nel canto fiorito e acrobatico (ma dalla dizione sovente inintelligibile) dei virtuosi del melodramma serio. Quanto alle varie categorie in cui, a seconda delle loro caratteristiche, furono tradizionalmente classificati i bassi comici italiani del Settecento, una prima netta discriminazione contrappose, ai buffi

« napoletani », che cantavano preferibilmente in vernacolo, i « toscani » che cantavano in italiano. Gli uni e gli altri furono oggetto di sottoclassificazioni. Ad esempio, i buffi « napoletani » si differenziavano, a seconda della loro conformazione fisica, in « chiatti » e « barilotti ». La distinzione, invece, in buffo « caricato » (e cioè particolarmente grottesco) e « nobile » riguardava più da vicino i bassi comici « toscani ». I « napoletani » ad ogni modo, erano quasi sempre, rispetto ai toscani, di tipo « caricato », più estrosi, più vivaci, più immaginifici, più caustici, più spontanei e coloriti nella mimica, spesso eccellenti improvvisatori, erano soliti incarnare personaggi plebei, ciò che sovente li spingeva a lazzi particolarmente plateali e ad atteggiamenti volgari. I toscani vantavano invece, di norma, migliori mezzi vocali, oltre che maggiore discrezione. Sia ai « napoletani » che ai « toscani » fu col tempo applicato un ulteriore criterio di classificazione, tendente a suddividere i buffi in « cantanti » (e cioè dotati di buone doti vocali) e in « parlanti ». Questi ultimi cercavano di supplire con la dizione e con la mimica alle deficienze quantitative e qualitative della loro voce.

Dei buffi « toscani » uno dei primi esponenti fu A. M. Ristorini, dei « napoletani » Gioacchino Corrado, entrambi interpreti di intermezzi.

Il più celebre buffo di intermezzi fu però Pietro Manelli, interprete di Pergolesi, Leo, Jommelli, Rinaldo da Capua, che passò alla storia anche perché membro della compagnia italiana che nel 1752 diede origine, a Parigi, alla guerra dei *bouffons*. Il prototipo dei buffi di scuola napoletana fu Giuseppe Casaccia, capostipite d'una autentica dinastia di cantanti comici che furono tra gli esecutori più qualificati di Paisiello, Piccinni, P. Guglielmi, Cimarosa e che nel Settecento ebbero altri due celeberrimi esponenti in Antonio e Carlo. Loro emulo nel tardo Settecento fu Gennaro Luzio, capostipite d'un'altra famosa casata di buffi napoletani.

Dei buffi toscani interpreti di vere e proprie opere, il primo ad avere fama internazionale, specie come esecutore di Galuppi, fu Pietro Pertici, al quale le eccellenti doti sceniche consentirono, talvolta, di esibirsi anche come attore di prosa. Ancor più famoso fu Francesco Carratoli, il cui talento comico brillò in alcune tra le più fortunate opere di Galuppi e Piccinni. Nella II metà del secolo, furono molti i buffi toscani di vasta rinomanza. Tra di essi, Giovanni Morelli rappresentò, quale esecutore di Paisiello, Sarti e Cimarosa, un esempio di buffo cantante notevole non soltanto per qualità vocali e preparazione tecnica, ma anche perché a volte il suo canto presentava venature sentimentali che rispecchiavano, in un certo senso, la voga del genere *larmoyant*.

L'opera comica tedesca, praticamente italiana con Haydn e italianizzante, nella linea vocale, anche con Mozart, non diede vita nel Settecento a categorie di buffi diverse, sotto il riguardo strettamente tecnico, da quelle fin qui ricordate. Nondimeno, il fatto che l'opera comica mozartiana si articolasse, nelle sue espressioni più compiute, su autentici personaggi — mentre nel melodramma giocoso italiano

prevaleva la « macchietta » musicale — fu probabilmente la causa prima di tessiture che esigevano dal buffo voce ragguardevole e completa organizzazione vocale. A tali requisiti risposero L. Bassi, F. Benucci e L. Fischer, che alla parte di Osmino (*Ratto dal serraglio*) prestò un imponente volume da basso profondo.

Quanto all'opéra-comique francese, va rilevato che anche quando, concluso il periodo « vaudeville » essa palesò un indirizzo italianeggiante, la perizia scenica negli esecutori continuò a prevalere largamente, sulle qualità vocali; ciò contraddistinse anche La Ruettes e Narbonne, che furono forse i più rappresentativi buffi francesi della seconda metà del Settecento. Il primo fu uno specialista dei cosiddetti « rôles à tablier » (falegnami, fabbri, calzolari, che in scena indossavano appunto il « tablier » o grembiule), l'altro arieggiava a volte il buffo caricato all'italiana.

Pressoché immutati rimasero nell'Ottocento gli intrecci e i personaggi dell'opera comica italiana. I tutori gabbati, i padri raggirati, i mariti traditi, i vecchi zerbinotti, i borghesi ambiziosi, i servi furfanti, i ciurmadori in veste di scienziati, i maestri di musica tronfi e pasticcioni sopravvissero, infatti, non soltanto in Paër e negli altri compositori del primo quindicennio del secolo, ma entrarono a far parte della vivida galleria rossiniana, come il vecchio Tobia, che nella *Cambiale di matrimonio* vuole imporre lo sposo alla figlia, come il Gaudentio del *Signor Bruschino*, tutore imbrogliato al pari del celeberrimo Don Bartolo del *Barbiere*, come Don Geronio, il marito tradito del *Turco in Italia* fino a giungere al Taddeo dell'*Italiana in Algeri* e al Dandini o al Don Magnifico della *Cenerentola*. E ancora Donizetti presentò figure che rientrano in quel mondo, come un ciarlatano (*Dulcamara dell'Elisir d'amore*), vecchi desiderosi di sposare una giovane donna (*Don Pasquale*), mariti maturi e ridicoli (lo speciale Annibale Pistacchio, del *Campanello*), aristocratici libertini e di pochi scrupoli (il marchese di Boisfleury della *Linda*) e satireggiò anch'egli lo stesso mondo del melodramma. Tutti tipi che poi si riversarono nell'opera buffa nella seconda metà dell'Ottocento, da Lauro Rossi ai fratelli Ricci, da Pedrotti a Petrella, da Cagnoni ad Usiglio, da Vincenzo Fioravanti ai Raimondi, ai De Giosa, ai Sarria, estremi esponenti del melodramma giocoso napoletano. Nel repertorio comico rossiniano, per altro, sia la natura intimamente belcantistica del compositore, sia l'approfondita caratterizzazione di taluni personaggi, sfociarono — come già era avvenuto in varie opere di Mozart, ma in modo ancor più acuito — in tessiture complesse e impegnative. Si formò così fin dai primissimi interpreti (si ricordi per esempio N. De Grecis) la tradizione del buffo rossiniano « virtuoso », oltre che « cantante », che ebbe il maggior esponente, nella seconda metà dell'Ottocento nel Zucchini. Inoltre, si videro bassi eccezionali per doti di voce e levatura tecnica (Lablache e Galli) inserirsi, per tramite di Rossini, nel vivo dell'opera giocosa e fornirvi prove rimaste addirittura leggendarie. Dell'azione corroborante esercitata sui buffi dalle partiture del pesarese s'avvantaggiò anzitutto l'opera giocosa donizettiana

(ch'ebbe i propri specialisti nei Rovere, Scalese, Scheggi e infine nel buffo « nobile » Ciampi, tutti ottimi esecutori anche di Rossini) quindi l'operistica minore della seconda metà dell'Ottocento, in cui mieterono allori Carlo Cambiaggio, Alessandro Bottero (insuperabile in talune opere di Cagnoni) e i baritoni Carbonetti, Baldelli e Cesari. Con i tre ultimi, però, si tornò al tipo di buffo di talento, ma con modesti mezzi vocali, anche se disciplinati da buona tecnica. Il buffo « napoletano » decadde nell'Ottocento, a misura che decadeva la scuola operistica che lo aveva generato. I Luzzo espressero Gennarino, detto Pappone, interprete di P. C. Guglielmi, di Valentino Fioravanti, dei fratelli Ricci e i Casaccia ebbero un nuovo esponente, tra il 1820 e il 1850, in Raffaele (rimasto celeberrimo nel *Don Checco* di De Giosa); s'affermarono inoltre i Fioravanti (Giuseppe, nella prima metà del secolo, Luigi e Valentino nel successivo ventennio) i quali chiusero praticamente il ciclo dei buffi « napoletani », affermandosi, contemporaneamente, anche come buffi « cantanti » di stampo rossiniano e donizettiano.

L'influsso rossiniano sul teatro musicale francese determinò anche nei buffi dell'opéra-comique, nella prima metà dell'Ottocento, un avvicinamento al modello dei buffi italiani. Soltanto nell'ultimo trentennio del secolo, tuttavia, la Francia poté annoverare un buffo, L. Fugère in cui al talento scenico facessero riscontro larghi mezzi vocali e una perizia tecnica in grado di sfociare all'occorrenza nel virtuosismo e di abbracciare il repertorio comico d'ogni epoca, da Mozart a Massenet e a Messager. Abbastanza numerosi, però, furono gli esempi di bassi e baritoni « seri » specializzati in qualche ruolo buffo di Rossini e, in particolare, di Mozart. Altrettanto avvenne in Germania, ove, nella prima metà del secolo, si ebbero bassi comici d'una certa risonanza anche nel repertorio di Lortzing e Nicolai.

Relegato in posizione marginale dal rivolgimento determinato dall'opera verista — che tende ad affidare l'elemento comico, ove esista, al baritono brillante — il basso in funzione di buffo è stato tuttavia riesumato in varie occasioni dalle tendenze operistiche successive e quasi sempre in personaggi fondamentalmente legati ai tipi tradizionali del Settecento e della prima metà dell'Ottocento: così nel *Cavaliere della rosa* di Strauss, nei *Quattro rusteghi* e nella *Vedova scaltra* di Wolf-Ferrari, nell'*Angelique* di Ibert, nel *Marouf* di Rabaud.

La tradizione dei buffi ha comunque molto risentito, nel nostro secolo, della diminuita voga dell'opera comica e, salvo casi eccezionali (come quelli di Azzolini e di Baccaloni) è scomparso il tipo del basso comico « cantante ». Oggi in pratica eseguono il repertorio giocoso buffi tendenzialmente « parlanti » ovvero, occasionalmente, bassi seri.

RODOLFO CELLETTI

Spunti e appunti

Clementi non ha plagiato Scarlatti

Nel 1933 il musicologo tedesco Walther Gerstenberg, in uno studio sull'opera clavicembalistica di Domenico Scarlatti (Die Klavierkompositionen Dom. Scarlatti, Regensburg), occupandosi di una poco nota raccolta di Douze Sonates pour Clavecin ou Forte-Piano composées dans le stile du celebre Scarlatti (sic) par Muzio Clementi stampate dall'editore parigino Lobry intorno al 1793, pervenne alla poco edificante conclusione che non si trattava già di composizioni clementine scritte à la manière de Scarlatti, ma di composizioni del cembalista napoletano (tutte meno due) che il pianista romano avrebbe arbitrariamente trasferito entro i confini della sua proprietà.

La corrispondenza tra le sonate della raccolta clementina e quelle originali di Scarlatti, secondo la catalogazione numerica dell'edizione Longo (Milano, Ricordi, 1906 e segg., 11 voll.) è la seguente:

- 1° in fa maggiore = Longo, 276;
- 2° in fa maggiore (spuria: ne è ignoto l'autore);
- 3° in fa maggiore = Longo, 23 (la tonalità originale era mi maggiore);
- 4° in re maggiore = Longo, 206;
- 5° in re maggiore = Longo, 213;
- 6° in mi bem. magg. = Longo, 220;

7° in mi bem. magg. = Longo, 225 (la tonalità originale era mi magg.);

8° in mi maggiore = Longo, 257;

9° in mi maggiore = Longo, 430;

10° in fa minore = Longo, 438;

11° in fa minore = Longo, 471;

12° in fa maggiore (non è di Scarlatti, ma appartiene ad una raccolta di 27 Sonate per clavicembalo di p. Antonio Soler, edita a Londra da Birchall nella seconda metà del sec. XVIII).

Era difficile, stando così le cose, assolvere Clementi da una grave accusa di plagio. Come fa chiaramente capire, per esempio, l'Engel in questo breve commento: « Sembra strano che Clementi abbia ripubblicato queste Sonate come proprie, senza nessuna nota, nel vol. V delle sue Oeuvres complètes (sic), stampato da Breitkopf & Härtel, ma da lui stesso rivedute dopo il 1803 (MGG, voce Clementi).

Ma Clementi non aveva mai pensato di pavoneggiarsi con penne d'altri. Il più autorevole biografo di Scarlatti, il Kirkpatrick pochi anni fa ci informò (Domenico Scarlatti, Princeton, 1953, pag. 410) che l'edizione parigina del Lobry, causa di ogni equivoco, derivava da una edizione inglese fino allora ignorata, il cui frontespizio suonava così: Scarlatti chef d'oeuvre... selected from an elegant collection of

manuscripts in the possession of Muzio Clementi... London, M. Clementi 1791; e che quindi dell'indebito vanto « composées dans le style de Scarlatti par Clementi » era unico responsabile l'editore francese.

L'innocenza di Clementi è confermata da due piccole scoperte da noi fatte recentemente.

La prima è una breve nota pubblicitaria che si trova in calce al frontespizio della Sonata in fa maggiore op. 26 di Muzio Clementi, nell'edizione londinese Preston & Son (1791 circa): (Preston & Son... 97 Strand) where may be had correct Editions of all this Author's works: and just published Scarlatti's Chefs d'oeuvre, selected by M. Clementi.

La seconda è un'Avvertenza degli editori Breitkopf & Härtel che si legge su un cartiglio incollato al foglio di guardia delle Oeuvres complètes, vol. V, di Clementi, che contiene le 12 Sonate scarlattiane. Detta Avvertenza, mancante verosimilmente

della copia esaminata dall'Engel, è invece ben visibile in altra copia da noi consultata, che si trova presso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna.

Essa dice:

Quoique informés par Mr. Clementi même que les 12 Sonates, reçues dans ce Cahier sous les N° 3-14, et connues jusqu'ici en Allemagne et en France sous son nom par différentes éditions, soient originairement de la composition de Scarlatti (sic) et qu'elles n'aient été que retouchées par Mr. Clementi pour les mettre plus au courant du jour, nous devons cependant supposer que les amateurs même pour cette retouche, ne verraient qu'à regret exclus de la collection des œuvres de Mr. Clementi ces morceaux qui ont porté si longtemps son nom. Les Editeurs

Dopo di che si deve evidentemente assolvere Clementi dalla accusa di plagio per insussistenza di reato.

RICCARDO ALLORTO

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala:
Rossini, Haendel, Puccini

Alla Scala un brusco accostamento Rossini-Haendel che forse sarebbe stato meglio evitare, trattandosi del Rossini del *Mosè*, cioè di un'opera nata come «melodramma sacro», e di un Haendel come questo dell'*Eracle*: «musical drama» quanto si vuole — standosene alla definizione dell'autore — ma pur sempre tendenzialmente oratoriale. Gli spettacoli inconsueti, e di una certa affinità spirituale, nel corso d'una medesima stagione è preferibile distanziarli. Rilievo di carattere tattico, a prima vista; ma che ha invece la sua importanza, e finisce per toccare il vivo dell'opera d'arte, quando si consideri che, proprio per il fatto di apparire sporadicamente, certe musiche hanno bisogno di tutta l'attenzione interessata del pubblico. (Guai a fargli dire: «Troppe preghiere, troppe lamentazioni corali»). Detto questo, s'intende che il *Mosè* resta poi quella «piramide di melodie» di cui parlava Verdi: un granitico ritratto di Profeta operante tra il suo popolo sprofondato nel dolore. L'edizione scaligera è la terza, quella che Rossini dettò per l'Opera di Parigi nel 1827 e che fu sempre considerata come la definitiva. A noi, tuttavia, resta qualche dubbio circa una maggior perfezione in senso assoluto. Lassù volevano gli spettacoli grossi e fastosi che tutti sanno. (Li volevano tanto che

a un certo punto misero da parte Rossini per far posto al kolossal di Meyerbeer e di Halévy). Morale: nonostante l'opportuna soppressione delle danze, in questo *Mosè* d'origine parigina si è avvertito ancora qualche manierismo da Grand-opéra: specialmente in quel primo atto, aggiunto per l'occasione dall'autore, dove le espansioni amorose di Anai-de e Amenofi, affidate a una vocalità squisitamente fiorita, stentano a trovare una precisa coagulazione con le vaste, solenni prospettive sonore dei dialoghi tra *Mosè* e la sua gente.

Viene quindi fatto di domandarsi se non varrebbe la pena di riesaminare la seconda stesura, ossia l'edizione napoletana del 1819. (Non, s'intende, la primissima del '18, dove mancava addirittura la pagina dello «Stellato soglio»). E' un semplice interrogativo. Al quale una risposta potrebbe venire soltanto dopo una comparazione attenta delle due stesure.

Nel dirigere quest'opera Gavazzeni ha opportunamente temperato le ragioni austere che il *Mosè* comporta con quell'umanità e profondità di accento senza le quali anche le più belle statue restano prive d'anima. Ed è stato assecondato assai bene dal coro guidato dal maestro Mola. Tra i vocalisti puri, nessuno poteva naturalmente eguagliare la straordinaria Simionato. Ma la prestanza vocale e scenica del basso Christoff, e il suo gagliardo fraseggio hanno dato vita alla figura del protagonista. Persuasivi in tutto il baritono Guelfi e il basso Zaccaria. Quanto alla Roberti e al tenore Raimondi, impegnatissimi in tessiture vertiginose, è il caso di ricordarsi che i

«divini» del Tempo della Favola certe acrobazie sui nevai del pentagramma le facevano in falsetto. La loro prova è quindi senz'altro positiva. Scenari suggestivi di Benois e regia «pulita» del maestro Frigerio.

Dell'*Eracle*, rappresentato la prima volta a Londra il 5 gennaio 1745 come *Hercules*, avremmo preferito che fosse conservato il titolo d'origine, senz'altro più familiare. I numi pagani sono già anche troppo lontani dal nostro spirito: perché rincorrerli nei loro complicati trasformismi? Non si tratta, come già detto, di un oratorio sacro e nemmeno profano, bensì di un lavoro teatrale che Romain Rolland considera il vertice di tutto il dramma musicale pregluckiano. A noi, per la verità, sono parsi stupendi la seconda metà del primo atto e l'intero secondo.

Nel resto dell'opera, specie al terzo atto, i festoni lussureggianti del barocco hanno il sopravvento su quelle felici ispirazioni haendeliane attraverso le quali la musica diviene davvero, per dirla con Leonardo, la «figuratrice dell'invisibile». Come dimenticare, infatti, l'arrivo della principessa prigioniera di Eracle: quell'atmosfera di velata mestizia, di presagi caliginosi, di tenerezze vereconde, di soavi rimpianti cui il genio del musicista conferisce slanci e vibrazioni che veramente giustificano la famosa frase di Beethoven «Ecco la verità»? L'articolazione di queste strutture sonore, dove le arie che sono spesso dei veri *Lieder* strofici di primaverile fantasia si alternano al muscoloso recitativo e alla «pietas» ascendente del coro, attingono una astrazione spirituale d'immacolata bellezza. Concludendo: una grande esecuzione del *Messia*, e magari anche un ritorno del più compatto e teatrale Giulio Cesare si sarebbero forse prestati meglio alla celebrazione del bicentenario haendeliano; tuttavia la conoscenza di gran parte della musica dell'*Eracle* non è stata davvero inutile. Anzi.

Direzione energica e mossa di Lovro

von Maticic, egli pure affiancato dal Mola col suo mirabile coro. Tra gli esecutori, una Schwarzkopf che riesce sempre a «far dramma» anche attraverso le aeree spirali della fioritura: una stilista esemplare, insomma. La Barbieri rivela qui nella dizione colorita e accesa le sue qualità migliori. Un poco stentoreo il basso Jerome Hines, protagonista di statura, più che di voce, gigantesca. Ottimo il baritono Bastianini; meno a suo agio, invece, il tenore Corelli. Scene aderenti e tuttavia fantasiose di Piero Zuffi; regia discutibile, esornativa e basta, di Herbert Graf. Il maestro Vito Frazzi, che ha curato la revisione dell'opera, ha operato dei tagli che, giudicando lo spartito nell'insieme, dobbiamo ritenere ragionevoli e opportuni.

Le celebrazioni quest'anno si rincorrono. Trattandosi di Puccini, era naturale che la Scala non potesse accontentarsi della *Turandot* con cui aveva inaugurato la sua stagione. La *Bohème* era d'obbligo: perché in essa la vera natura di Puccini si rivela più compiutamente che in qualsiasi altra opera sua, e anche per il fatto che mancava qui da quattro anni (come dire venti o cinquanta per altri spartiti). L'armoniosa esecuzione, diretta da un Votto signorilmente castigato, era affidata a cantanti prevalentemente giovani. Giusto criterio. Non soltanto perché la *Bohème* è perennemente giovane, nello spirito da cui è sgorgata e nell'ispirazione che l'ha definita, ma anche perché gli esecutori che hanno raggiunto la maturità, di solito tendono ad appesantirla (per tacere dei consueti tradimenti). Qui, dunque, si è apprezzato il tenore Raimondi, fraseggiatore sobrio ed espressivo, in sicuro possesso di quei *do fluidi* e sveltanti indispensabili per la parte di Rodolfo. Il baritono Bastianini, il basso Christoff, il Sor-dello, il Badioli, il Tadeo e Mariella Adani, frizzante Musetta, gli si sono degnamente affiancati. Un meritato successo personale è infine toccato a Renata Scottò: una Mimì sul serio.

primaverile, umana, musicalissima. E' il « lirico » che aspettavamo, di smalto chiaro e dolce, ma all'occorrenza vibrante, che non naufraga mai nel denso brulichio dell'orchestra. Ha soltanto ventiquattro anni, dicono. Bene, se direttori e impresari non la costringeranno, come così spesso avviene oggi, a sforzi inadeguati, si potrà contare a lungo su di lei e sulle sue lucenti risorse.

EUGENIO GARA

Roma

Assassinio nella cattedrale di Pizzetti

La tragedia musicale pizzettiana ispirata dall'ormai famoso testo di Eliot, è giunta con un po' di ritardo a Roma. Il pubblico ne aveva sentito parlare come di una delle più complete creazioni del maestro di Parma: è andato perciò in teatro sicuro di ritrovare in quella particolare espressione, lo speciale « clima » strettamente legato alle prime opere teatrali del compositore. Il nuovo incontro tra Pizzetti ed il pubblico romano è stato felicissimo. Si è così avuta una nuova conferma che il migliore Pizzetti è quello racchiuso in quella speciale spiritualità che trova le sue prime espressioni in *Débora e Jaèle*, in *Fra Gherardo*, nello *Straniero*, nella *Rappresentazione di Abramo e Isacco* ed anche nella *Messa di requiem*. A nostro modo di vedere il compositore ha salito un gradino anche a confronto della precedente *Figlia di Iorio*, in quanto l'*Assassinio nella cattedrale* riesce musicalmente a vivere « a sé » (se ne ha avuta una prova allorché la partitura è stata eseguita all'Auditorio in via della Conciliazione, alla presenza di Giovanni XXIII, in semplice forma di oratorio). E non si creda che musicare il testo di Eliot sia stata cosa facile. Tutt'altro. L'atto primo, con le insistenze dei Tentatori (la scena

si ripete per quattro volte), presenta difficoltà teatrali notevoli. Inoltre, la parte corale risulta elemento di commento e prende vita, nei rispetti della tragedia, soltanto in determinati momenti. L'arte di Pizzetti si impone sempre con grande maestria e riesce, così come ci si aspettava, a porre in primo piano la figura del Vescovo santo, circondandola nella giusta aureola, senza effetti esteriori e senza insistenze nocive. Figura solitaria, così come piace al Pizzetti, un giorno incantato dal suo Orsèolo. Ma figura viva in tutta la sua santità, in tutta la sua « passione ».

Esecuzione di notevole efficacia, concertata dal maestro Oliviero de Fabritiis che con gesto molto apprezzato ha ceduto la bacchetta, per solo la « prima », allo stesso autore. L'opera ha avuto come protagonista il basso Nicola Rossi-Lemeni che la tenne già a battesimo alla Scala di Milano. Il successo di un anno fa si è completamente rinnovato, infatti il valoroso artista non solo penetra con speciale intuito la partitura pizzettiana, ma non manca di tenere presente la forte drammaticità dell'Eliot. Con il Rossi Lemeni va anche ricordata la brava Gianna Maritati che ha sostenuto con bravura e con ottimi effetti vocali la parte della prima Corifea. L'altra Corifea era Anna Maria Rota. Tra i quattro Cavalieri va segnalato Enrico Campi, dalla bellissima dizione, contornato dal Pelizzoni, dal Majonica e dal Cassinelli. Bravi i Sacerdoti (Ortica, Meletti e La Porta) e a posto anche i quattro Tentatori: Pelizzoni, Cassinelli, Majonica e Puglisi.

Balletti di Milloss

Il secondo spettacolo del Teatro dell'Opera comprendeva quattro balletti coreograficamente curati da Aurelio M. Milloss. Due erano noti: la *Giara* di Casella ed *Estro arguto*

su musica di Prokofiev. Nuovissimi erano, invece, *Memorie dall'ignoto* e *Stasera la bella Otero*, rispettivamente su musiche di Bartók e di Rimski-Korsakov. Il primo è un lavoro indubbiamente intelligente, che punta decisamente sull'astratto. Forse la vicinanza di due balletti simili come *Estro arguto* e *Memorie dall'ignoto*, non ha bene influito sull'andamento dello spettacolo. Per quanto possano essere interessanti le musiche di Prokofiev e di Bartók, due lavori tanto simili, nei quali il gesto assume a massima espressione e senza che l'ascoltatore sia aiutato ai fini della comprensione, da altri elementi, non stanno bene uno accanto all'altro. Non solo, ma ben si sa che tanto il 3° Concerto per pianoforte e orchestra del compositore russo, quanto il Concerto per strumenti a corda, celesta e percussione del maestro ungherese sono largamente svolti. Perciò una delle due: o si doveva spostare l'ordine dei balletti o se ne doveva sopprimere uno. Comunque lo spettacolo preparato dal Millos è risultato intelligente e importante ai fini delle nuove conquiste del balletto. Per quanto però *Memorie dall'ignoto* possa considerarsi un'affermazione (ogni gesto è animato da un impulso sentimentale, da una forza nascosta positiva o negativa che sia), *Estro arguto*, nella sua purezza, resta sempre un punto d'arrivo non ancora superato. *Stasera la Bella Otero* va considerato un divertimento con la complicità del Capriccio spagnolo di Rimski-Korsakov, mentre *La Giara* resta quel piccolo capolavoro di fresco genere popolare che tutti conosciamo. Bravo Ferruccio Scaglia al podio e lodevoli le prime tre ballerine: Matteini, Panader e Radice. Ottima la scena di Guttuso per Casella, piuttosto ardita quella di Afro per *Memorie*.

Novità concertistiche

Tra le numerose musiche presentate da Fernando Previtali nel nuovo,

splendido Auditorio di via della Conciliazione, il pubblico romano ha fatto conoscenza con la Suite della *Sposa venduta* di Ferruccio Busoni che, per una strana fatalità, non era mai stata eseguita a Roma. I tre pezzi, rispettivamente definiti dallo stesso autore « fantastico », « lirico » e « giocoso », non mancano davvero di interesse: il primo è una specie di galop, il secondo qualcosa come una canzone, il terzo una scena fantastica. Tutta la partitura rivela la sapienza strumentale e l'originalità di un compositore che volle ad ogni costo trovare nuove vie, anche per quanto riguarda l'opera in musica. Il pubblico ha ascoltato con interesse la partitura, specialmente là dove i contrasti sonori e la varietà timbrica appaiono più evidenti. Sotto la direzione del maestro Ildibrando Pizzetti è stata presentata la *Cantata per soli, coro e orchestra Vanitas vanitatum*, ispirata dall'ultimo capitolo dell'*Ecclesiaste*. La particolare tendenza religiosa del maestro di Parma — di cui si è avuta una magnifica prova nell'esecuzione della *Messa di requiem* — appare palese anche in questa partitura che era stata presentata all'ultimo Festival veneziano. Per ben comprendere il nuovo lavoro, che Pizzetti ha dedicato alla memoria di Vincenzo Tommasini, bisogna avere sott'occhi il testo, interpretato in tutte le sue sfumature, tenendo presente il clima del libro sacro ispiratore. Il contrasto evidente che sorge tra la voce del soprano e quella del basso è alimentato dalla parte corale affidata a voci maschili. Un Pizzetti già conosciuto, già amato, che qui trova momenti di pura ispirazione maturati, probabilmente, da nuove riflessioni d'ordine spirituale. Del resto lo stesso ultimo lavoro teatrale del Pizzetti, di cui si è detto sopra, svela un ritorno alle iniziali fonti religiose, sempre vive nel cuore del compositore.

Il maestro Sergiu Celibidache ha presentato un *Arioso* e toccata di

Virgilio Mortari, altro compositore che da qualche anno sente il desiderio di avvicinarsi ai lavori di ispirazione religiosa, come denota anche il *Requiem* di recente fattura. La partitura presentata ha per sottotitolo « La strage degli innocenti » che il Mortari giustifica con questa didascalia: « Sia reso omaggio alle vittime innocenti, il cui sacrificio non lascia ricordo. Sono le più, e le guerre di oggi e le rivoluzioni le travolgono senza gloria ». Dalla definizione di due forme musicali (*aria* e *toccata*) si passa a qualche cosa di intimo (non diremmo descrittivo) che rappresenta forse il più segreto ideale del musicista. E sappiamo che Mortari è artista sincero che conosce assai bene le sue possibilità. Queste due pagine sono, perciò, due espressioni altamente apprezzabili che il pubblico ha accolto con buoni consensi.

I Quattro studi per orchestra d'archi di Frank Martin sono stati diretti, invece, da Franco Caracciolo. Qui siamo nel puro campo tecnico, dove si cerca di raggiungere il « punto » più adatto rispetto ad ogni strumento, senza perdere di vista, per quanto è possibile, il carattere espressivo o ritmico delle varie parti. Martin è musicista di valore, ma ci è parso che in questa partitura prevalga un accentuato accademismo. Più libero il Concerto per pianoforte e orchestra di Carlo Jachino diretto dallo stesso Caracciolo. Qui il tecnicismo, dodecafonica compresa, resta sempre alle dipendenze dell'ispirazione. I tre tempi, Mosso, Largo e Mosso, presentano tre quadri dalle colorazioni ben studiate che danno possibilità allo strumento solista di emergere con facilità.

Il direttore giapponese Takashi Asahina ha fatto conoscere una Fantasia per orchestra del suo connazionale Hiroshi Oguri, pittoresca e festosa, anche in virtù dell'uso di vari temi popolari di notevole effetto. Infine vogliamo ricordare che il maestro Lovro von Matacic ha diretto, in prima esecuzione a Roma,

la 9ª Sinfonia di Bruckner presentata nella sua edizione integrale. Lavoro indubbiamente importante, ma che lascia un po' perplessi per i suoi continui avvicinamenti a Wagner e a Brahms. Comunque nel linguaggio di Bruckner esiste una parola di estrema dolcezza che si coglie fin dalle prime battute.

MARIO RINALDI

Genova

Spettacoli lirici minori

Le uniche cose veramente « stabili », a Genova, sono le rovine del Carlo Felice. Le quali costituiscono la rovina (amaro gioco di parole) della vita musicale della città. Ha avuto torto un qualificato direttore d'orchestra nel definire Genova « la città più sorda che l'Italia annoveri alla voce della cultura e della musica ». Uno sgarbo gratuito, tanto più grave in quanto apparso in un volume destinato a rimanere nelle collezioni dei bibliofili. Uno sgarbo che non tiene in nessun conto le condizioni di estremo disagio in cui, non certo per colpa del pubblico, si svolge tutta l'attività musicale, lirica, sinfonica e concertistica. Se un rimprovero c'è da muovere, questo deve colpire la burocrazia, la lentezza degli organi chiamati ad approvare i progetti, gli uomini che si sono accapigliati sul vecchio e sul nuovo prolungando polemiche a non finire con l'unico risultato che le macerie sono sempre lì, rappezzate alla meglio, ad accogliere in una baracca disadorna e scomoda gli ultimi patiti del sinfonismo e del melodramma.

Poiché in queste condizioni anche la Stagione lirica ufficiale viene spostata (con un danno notevole per le presenze paganti), le solite « recite » sovvenzionate colmano il vuoto con pochi giorni di attività nei due teatri nuovi di cui Genova dispone, e che sono solitamente de-

stinati alla prosa e alla rivista. Parliamo del Politeama Margherita e del Politeama Genovese. Nel primo abbiamo ascoltato una sorprendente edizione di *Cavalleria rusticana* diretta da Vincenzo Marini; nel secondo un *Trovatore* degno di un Ente, concertato da Franco Mannino. Su Mirella Parutto si è concentrato l'interesse dello spettacolo mascagnano. Questo giovane soprano, alla voce perfettamente governata unisce una musicalità pronta, una bella finezza recitativa, intelligente riserbo nell'espressione drammatica. Anche dal punto di vista interpretativo condividiamo la sua Santuzza, così contenuta e addolorata, una Santuzza moderna, tanto più intensa di vibrazione quanto più schiva di effetti. Nello spartito verdiano il tenore Achille Braschi ha dovuto ripetere ben tre volte la « pira ». A parte il fatto della « pira » eseguita in do, va considerato che Braschi sa fraseggiare con gusto, sa mantenere con coerenza uno stile, sa approfondire un testo. Nella decorosissima edizione del *Trovatore* presentata al Genovese, Simona Dall'Argine era *Leonora*, Franca Sacchi *Azucena* e il baritono Aurelio Oppicelli il *Conte di Luna*.

Anche i giovani del Centro sperimentale hanno esordito presto, quest'anno. Il loro complesso, che ha assunto la denominazione di Teatr dell'Opera Giocosa, ha messo in scena al Duse un'accurata edizione del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Diretto da Fernando Cazzato Mainardi, lo spartito ha avuto come interpreti i baritoni Michele Cazzato e Vico Polotto (*Figaro* e *Bartolo*) il soprano Maria Luisa Costantini (*Rosina*) il basso Michele Pasino (*Don Basilio*). Il Centro ha tuttora un grave problema da risolvere: l'orchestra. Mentre i cantanti, dopo mesi di puntualissima preparazione, giungono alle recite ben preparati, il fattore economico

incide sulle prove orchestrali in tale maniera da rendere il periodo di prove assolutamente insufficiente. Inoltre c'è la non disponibilità degli elementi più validi, impegnati al Carlo Felice per i sinfonici. E infine ci sono le pressioni degli uffici di collocamento. È chiaro che in partiture delicate e scoperte come quelle di Paisiello, Cimarosa, Pergolesi, le deficienze vengono subito a galla pregiudicando gli spettacoli con i loro troppo evidenti squilibri.

I concerti

La Stagione del Carlo Felice non è stata aperta dall'orchestra stabile, bensì dal complesso sinfonico di Radio Colonia diretto da Sergiu Celibidache. In programma erano la 3ª Sinfonia di Brahms, le *Metamorfosi* su un tema di Weber di Hindemith e l'*Uccello di fuoco* di Stravinski. La cura dei piccoli effetti, consueta nel musicista rumeno, non ha impoverito Brahms. Se vi sono rilievi da fare riguardano l'orchestra che non lo ha sempre seguito con la stessa ammirevole disciplina, denunciando anche, in qualche dettaglio, la data troppo recente di costituzione. Hindemith e Stravinski sono stati resi con tecnica sorprendente, con un brillantissimo smalto espressivo, con bella logica nei periodi.

Anche il secondo concerto è stato affidato a un complesso in tournée, e precisamente alla Filarmonica Slovena che sotto la direzione di Samo Hubad ha eseguito la *Sinfonia dei Salmi* di Stravinski e i *Carmine burana* di Carl Orff. Due esecuzioni rigorose e approfondite, che portano il segno di una civiltà musicale ultracentenaria. Spirito, fervore, tecnica correttissima, intonazione perfetta, comunicativa stimolante: queste le doti sia del coro che dell'orchestra, alle quali va aggiunta la esemplare disciplina dei quattro solisti: Nada Vidmar, Ja-

nez Lipusecek, Samo Smerkoij, Danilo Merlak.

Ultra ottuagenario, Pierre Monteux ha diretto il concerto inaugurale dell'orchestra stabile eseguendo la *Sinfonia della regina* di Haydn, *La mer* di Debussy, *Dafni e Cléo* di Ravel, la *Nobilissima visione* di Hindemith. L'autorità interpretativa, sorretta dalla lunga consuetudine con le maggiori orchestre del mondo, ha caratterizzato il concerto seguito con vivo interesse dal pubblico e applaudito con cordialissimo calore.

L'orchestra e il coro del Carlo Felice si sono quindi impegnati, sotto la guida di Nino Sanzogno, nell'esecuzione delle *Stagioni* di Haydn, ispirate ai quattro poemi di James Thompson. Una versione ricca di fermenti descrittivi e di poesia, alla quale hanno dato un apporto positivo i tre solisti: Rosanna Giancola, Mario Carlin e Ivan Sardi. Sono seguiti, secondo l'ordine fissato dal programma, il concerto diretto da Luigi Toffolo con la partecipazione della pianista Ornella Puliti Santoliquido; quello diretto da Lovro von Matacic; e infine quello diretto da Alceo Galliera. Nel programma di Matacic; e infine quello diretto da *Sinfonia* di Bruckner. La prima versione di quest'opera è del 1874; la seconda del 1880, dopo il viaggio effettuato dal compositore austriaco a Oberammergau, in Svizzera. Solo l'anno successivo essa venne eseguita, a Vienna, sotto la direzione di Hans Richter. Il successo fu grandissimo e Bruckner, in segno di riconoscenza verso il maestro che aveva con tanto amore concertato la sua partitura, gli volle regalare un tallero. Gesto strano e confidenziale, che Richter mostrò di gradire tanto che per tutta la vita il tallero rimase legato come un ciondolo alla catena del suo orologio. Eseguendosi la stessa 4ª *Sinfonia* al Carlo Felice, il signor Edward D. R. Neill, direttore dell'Associazione italiana Bruckner, ha

voluto rievocare il gesto del compositore regalando al maestro Lovro von Matacic un tallero di Maria Teresa.

Particolarmente felice è quest'anno il cartellone della Giovine Orchestra Genovese. Il vecchio e benemerito sodalizio ha resistito tenacemente alla crisi dell'« edilizia musicale ». Per la mancanza di un auditorium (il piano di ricostruzione del Carlo Felice ne prevedeva uno, sotto la sala principale, accessibile da ingressi indipendenti) la G.O.G. svolge la sua attività al Politeama Genovese, condizionandola a quella delle compagnie di prosa e alle disponibilità del teatro. Malgrado ciò il gruppo dei soci è rimasto abbastanza compatto, i concerti sono sempre di livello e il sodalizio continua la sua preziosa opera di educazione. Alla G.O.G. si deve infatti se la musica più rigorosa ha un suo pubblico di fedelissimi, se insieme alla continuità della tradizione si è formato il discernimento della produzione nuova, il gusto delle correnti, la ricca e informata consapevolezza. Non crediamo di esagerare dicendo che questo della Giovine Orchestra può considerarsi uno dei pubblici più sensibili e provveduti d'Italia.

Iniziata l'attività nel mese di ottobre con il giovane pianista Aldo Ciccolini, la G.O.G. (giunta al suo quarantasettesimo anno sociale) ha offerto ai suoi abbonati quattro manifestazioni importanti: il violinista Milstein, i Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, che hanno eseguito in maniera stupenda un intero programma di musiche di Antonio Vivaldi; l'Ensemble Baroque de Paris che ha dato modo ai genovesi di riascoltare il flautista Rampal e il pianista Lacroix (oltre a Pierlot, Hongne e Gendre) in musiche di Vivaldi, Bach, Telemann e Quantz; e infine l'Orchestra da Camera Olandese diretta da Szymon Goldberg che ha ottenuto un eccezionale successo di applausi con il

Concerto in mi maggiore di Bach, il *Concerto grosso in re minore* op. 6 n. 10 di Haendel, il *Trio per orchestra d'archi* di Van Delden, i *Cinque pezzi per archi* di Hindemith, la *Kleine Nachtmusik* di Mozart e infine una *Sinfonia* di Sammartini eseguita come bis. Con un sodalizio che da mezzo secolo imposta su questo piano la sua vita musicale la città colta ha firmato un debito di riconoscenza.

CARLO MARCELLO RIETMANN

Torino

Il Flauto magico

Delle undici rappresentazioni operistiche, divise fra *L'Elisir d'amore*, *Il Flauto magico*, *Butterfly* e *Cenerentola*, realizzate nel rinnovato Teatro Carignano dall'Ente Autonomo Teatro Regio, particolarmente armoniose e fortunate parvero le due recite del *Flauto*, da moltissimi anni non più ascoltato a Torino.

L'Ente aveva affidato l'esecuzione dell'opera al direttore tedesco Rudolf Moralt, morto poche settimane dopo, e ad una compagnia vocale austriaca integrata da giovani cantanti locali, ben preparati e ottimamente fusi con i colleghi viennesi. Sappiamo — e vogliamo scriverlo — che complessivamente gli ospiti numerosissimi costarono poco più di un milione e mezzo per recita: è un appunto che esula dalla critica, ma può spiegare bene la grande diffusione e fortuna del teatro musicale tedesco e la lenta penetrazione degli artisti stranieri in Italia. Vogliamo aggiungere che le relativamente modeste pretese finanziarie si dimostrarono inversamente proporzionali al concreto valore dei cantanti, del direttore e del regista.

Un che di nobilmente artistico, una umile devozione alla musica, l'assenza di ogni divismo, aleggiarono quelle sere nell'atmosfera del settecentesco Teatro Carignano, ed i

moltissimi spettatori ben le compresero. Chi primeggiò, chi fu il più valente? Poco vale l'apprezzamento: Mozart e la sua musica mirabile vissero e respirarono liberamente, anche se l'orchestra occasionalmente formata non fu sempre nelle singole capacità individuali all'altezza del compito, anche se una maggiore limpidezza e finitura del discorso strumentale avrebbero giovato. Ma Rudolf Moralt, il regista Schneider, i cantanti Ernster, Kunz, Coertse, Lipp, Loose, Schoffler, Krauss, Szermere, Krasza, Geisler, e le nostre Marchina, Magnaghi, Truccato Pace, Rech, Carminati e Cavicchioli furono degni dell'opera. Ed anche la realizzazione scenica, che ricordava più le modeste origini che gli abituali odierni sfarzi (si consideri pure il non capace palcoscenico del Carignano) non impedì all'opera di vivere nella sua splendida sostanza artistica. Due belle serate, ricordate con nostalgia.

Pianisti

Fra i molti pianisti illustri, che si sono alternati in questo periodo al Conservatorio con complessi di larga fama, uno — e ancor qui sconosciuto — ci ha particolarmente interessato è il giovane Glenn Gould, canadese. Non abbiamo potuto ascoltarlo a lungo, ed escluse le tortuose *Variazioni* di Schoenberg il suo programma era circoscritto entro limiti cinque-settecenteschi; ma ci sembrò un pianista fatto di musica. Ascoltammo da lui una *Toccatte* dello Sweelinck e una *Sonata* di Mozart (oltre al già citato Schoenberg). Il suo modo di suonare è, tecnicamente parlando, fra i più disordinati e incomposti; siede al pianoforte su una sedia alta una cinquantina di centimetri soltanto; agita nervosamente in continuità il braccio destro durante l'intera esecuzione, quasi volesse allontanare qualcuno; tiene le dita quasi distese;

la diteggiatura è personalissima e anormale; lega le note con antiestetici movimenti. Eppure dallo strumento escono dei suoni con colori ed inflessioni sorprendenti, a volte irreali; ed il discorso musicale, sempre avvolto in un appropriato alone di poesia e modellato dalle più adeguate espressioni, respira con sorprendente naturalezza. Ogni materialità sembrò in quelle semplici pagine superata. Come suonerà più impegnativi e complessi autori non lo possiamo dire, né lo possiamo immaginare: certamente Gould sembrò quella sera un artista ed un pianista avvincente e raro.

IGINIO FUGA

La breve stagione lirica invernale ha segnato quest'anno un particolare successo: quasi tutte le recite si svolsero a teatro esaurito.

Le sei serate chopiniane del pianista Nikita Magaloff hanno richiamato al Conservatorio un pubblico enorme, ed il successo è stato adeguato.

Il Collegium Musicum diretto da Massimo Bruni ha fatto conoscere preziose pagine vocali di Vivaldi, trascritte dallo stesso Bruni e tratte dalle collezioni vivaldiane della Biblioteca Nazionale di Torino.

Composizioni non nuove per Torino di Schoenberg e Webern sono state eseguite all'Auditorium sotto la direzione di Scherchen.

Trieste

Teatro e concerti

Di Lodovico Rocca, Trieste conosceva il fortunato *Dibák*, giunto al Teatro Verdi nel 1938 sotto la direzione del compianto maestro Berrettoni. A vent'anni di distanza, ecco finalmente un'altra opera del maestro torinese: *Monte Ivnòr* (22 no-

vembre; direttore Oliviero De Fabritiis, regista Frigerio, interpreti Piero Guelfi, Luisa Malagrida, Renato Gavarini, Giorgio Algorta, direttore del coro Fanfani). Sull'opera di Lodovico Rocca, in occasione delle recenti edizioni di Napoli e di Torino si è recentemente diffusa *Ricordiana* (febbraio e luglio 1957). Possiamo aggiungere che l'accoglienza del pubblico triestino a *Monte Ivnòr* non è stata inferiore a quelle di Napoli e Torino, e che la tragica vicenda, di così palpitante attualità, ha vivamente interessato sia in sede musicale che drammatica, confermando ancora una volta come Lodovico Rocca sia oggi uno dei pochi autori lirici capaci di continuare degnamente la grande tradizione del genere. Un tanto è stato merito anche della ottima edizione curata da Oliviero De Fabritiis.

Per quanto riguarda i concerti sinfonici autunnali, due le composizioni di speciale interesse. Anzitutto, il *Concerto op. 13 n. 1* per pianoforte e orchestra di Benjamin Britten, che la pianista Giuliana Marchi, sotto la direzione di Angelo Fassina (24 novembre), ha presentato per la prima volta in Italia. Si tratta di un'opera particolarmente impegnativa, tagliata in quattro tempi, e di poco meno di quaranta minuti di durata. Lo stile è assolutamente eclettico, direbbesi antologico, non privo di luoghi comuni, ma nemmeno di una vena generosa di indorzo tardo-romantico. La cosa migliore ci è sembrata la Marcia finale, tipicamente inglese nei suoi ritmi angolosi ma piacevoli.

L'altro lavoro, e presentato in prima esecuzione assoluta, è stato il *Concerto breve* per due pianoforti e piccola orchestra del maestro triestino Mario Bugamelli, incluso nel programma di Ferdinando Guarnieri (31 ottobre), e con il Duo milanese Verganti-Franz. Musica piena di trovate, talune paradossali, altre quasi jazzistiche, ma sempre viva e conseguente, intesa in una moder-

nità apparentemente scatenata, ma in fondo guidata da un fine senso di misura artribica, il *Concerto* di Bugamelli arricchisce di un notevole saggio la non estesa letteratura contemporanea del genere.

GIULIO VIOZZI

La stagione lirica al Verdi si era inaugurata con *Turandot* di Puccini (15 novembre; direttore De Fabritiis, regista Frigerio, interpreti Inge Borkh, Nicoletta Panni, Giuseppe Savio), ed è continuata con *Monte Ivnòr* di Rocca (vedi sopra), *La Sonnambula* di Bellini (29 novembre; direttore De Fabritiis, regista Frigerio, interpreti Renata Scotti, Ronchini, Misciano, Clabassi), *Manon Lescaut* di Puccini (11 dicembre; direttore De Fabritiis, regista Menegatti, interpreti Gigliola Frazzoni, Prandelli, Poli, Calabrese), *Un Ballo in maschera* di Verdi (17 dicembre, direttore Cillario, regista Piccinato, interpreti Claudia Parada, Laura Cavalieri, Lucia Danielli, Turrini, Protti). Inoltre si è tenuto un concerto commemorativo pucciniano (22 dicembre; direttore Cillario, esecutori Frazzoni, Moraro, Cavalieri, Meriggioli, Turrini, Lorenzi, Protti, Asaro), con discorso celebrativo di Giovanni Cenozato.

Tra i concerti sinfonici autunnali all'Auditorium, nel concerto diretto da Angelo Fassina, figuravano 2 Danze dall'opera *Rômulus* di Salvatore Allegra; in quello di Santi Di Stefano, una giovanile *Sinfonietta* di Vincenzo Bellini, il *Preludio romantico* di Michele Eulambio, la *Burlesca* di Strauss (al pianoforte Jeurg von Vintschger), 3 *Preludi* per *Edipo Re* di Pizzetti, e le Danze di *Kotor* di Otmar Nussio.

La stagione della Società dei concerti si è inaugurata il 30 ottobre con il Trio di Trieste, con uno speciale concerto celebrativo al Teatro Verdi, in occasione del venticinquantesimo anno dalla costituzione del celebre complesso triestino, formato

da Dario De Rosa, Renato Zanettovich e Libero Lana. Sono seguiti i concerti del Quintetto Chigiano, che ha riproposto l'appassionato Quintetto di Ernesto Bloch, del pianista Magaloff, dell'Orchestra di Stoccarda, del pianista Postiglione, e del Coro di Pamplona, che ha eseguito un bel programma di classici spagnoli, e di contemporanei (Orff, Catulli Carminia).

Al C.U.M. concerto chopiniano del pianista Wasowsky, del tenore negro americano Karl Harrington e dell'Orchestra del Politecnico di Milano, diretta da Claudio Scimone.

All'Auditorium si è tenuto un concerto sinfonico vocale in onore del giubileo episcopale del Vescovo di Trieste S. E. Santin, e in cui Luigi Toffolo ha diretto un programma sacro interamente mozartiano.

E' stata fondata la Sezione triestina della Gioventù musicale, che finora ha dato due concerti in collaborazione col Circolo della cultura e delle arti: il basso di Trinidad, Kenneth Roudett, e il chitarrista Narciso Yepes.

Anche alla Casa Germanica è stata iniziata un'attività concertistica, inaugurata dal Quartetto Krotzinger.

All'U.S.I.S. ha cantato il negro americano John Riley (liriche di Ibert).

Parma

L'idea di onorare la memoria di Arturo Toscanini nella sua città natale con un progetto di eccezionale misura, pari all'impegno di richiamare l'attenzione generale ed esprimere il devoto amore di Parma verso un figlio tanto grande, trovò accoglienza immediatamente all'indomani della scomparsa del sommo direttore. Di fronte al cordoglio del mondo intero si avvertì tra noi la

necessità che la città prendesse parte al coro delle unanimi esaltazioni del nome e della imponente figura del Maestro con tutto il senso dell'orgoglio materno per l'umile figlio del sarto dell'Oltretorrente, allievo convittore nel Conservatorio di Musica; per l'adolescente muto e riflessivo che frequentando il teatro e le sale concertistiche cittadine meditava dentro di sé il solco naturale attraverso cui sarebbe passata la lucida determinazione di rendere alla musica gli onori di un culto devoto.

Qui Egli completò la formazione del carattere, e l'educazione dell'intelletto. E qui a Parma egli venne ricordato con una serie di manifestazioni che sono state aperte domenica 19 ottobre con la solenne cerimonia dello scoprimento di un busto-monumento nel chiostro del Conservatorio di Musica A. Boito alla presenza del Ministro Simonini per il Governo, delle Autorità locali e della Figlia del Maestro Signora Wally Toscanini con la nipote Emanuela D'Acquarone, oltre a personalità del mondo della cultura e dell'arte. La sera stessa al Teatro Regio, sfarzosamente addobbato per la occasione, Gianandrea Gavazzeni ha diretto l'Orchestra ed i Cori della Scala in un programma tutto dedicato a musiche verdiane, nel significativo accostamento del grande direttore con l'altro grande genio della terra parmense.

Andrea Della Corte ha tenuto la attesissima orazione commemorativa. Pareva che il nostro Teatro rivivesse per un attimo le grandi ore della sua storia gloriosa. Alla prima manifestazione hanno fatto seguito a breve distanza di tempo i concerti sinfonici offerti dall'Orchestra di Radio Colonia con la direzione di Sergiu Celibidache, dell'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia sotto la direzione di Fernando Previtali, dell'Orchestra della Scala ritornata a Parma sotto la direzione di Leonard Bernstein, dell'Or-

chestra della Radiotelevisione francese diretta da Lorin Maazel. Quindi il giorno 16 gennaio, anniversario della morte, Arturo Toscanini è stato commemorato con una suggestiva cerimonia nella Magistrale Chiesa della Steccata. Con la partecipazione dell'Orchestra sinfonica del Teatro Regio e di una massa corale venuta da Milano è stata eseguita la Messa in do di Beethoven, diretta dal maestro Denis Vaughan e sostenuta nelle parti solistiche dal soprano Irma Bozzi Lucca, dal mezzo soprano Bianca Maria Casoni, dal tenore Carlo Franzini e dal basso Kennet Roudett. Anche qui notata la presenza di un folto gruppo di invitati, rappresentanti dell'arte e della critica musicale, fra cui una delegazione del Conservatorio di Musica di Milano, con alla testa il Direttore M^o Ghedini. Era pure presente la Signora Wally Toscanini. Alla sera, nella Sala del Ridotto del Teatro Regio, il giovane pianista argentino Fausto Zadra ha tenuto un applauditissimo concerto trattando con finezza ed ottima preparazione tecnica musiche di Beethoven, Schumann e Chopin. Si attende ancora un grande concerto sinfonico a chiusura di tutto il ciclo celebrativo in onore del sommo Direttore scomparso.

GIUSEPPE MASSERA

Treviso

Il V Concorso pianistico nazionale

La quinta edizione del Concorso pianistico nazionale premio Città di Treviso si è conclusa alla fine di ottobre riportando un ottimo successo: l'affermazione di questo concorso, l'unico esclusivamente nazionale, è ormai pienamente raggiunta. Il giovane pianismo italiano vi è stato presente con ben quarantadue elementi provenienti da tutte le regioni italiane. Un pubblico distinto e attentissimo, accorso anche da al-

tre regioni, ha seguito con vivo interesse tutte le fasi del concorso e nella serata delle prove finali la Sala dei concerti del Liceo musicale Manzato si è dimostrata insufficiente ad accogliere una vera folla che ha dovuto accontentarsi di ascoltare nelle adiacenze.

La direzione provinciale dell'Enal attraverso il suo dinamico direttore ha curato in modo perfetto l'organizzazione della manifestazione: la premiazione dei vincitori è stata ripresa dalla radiotelevisione e trasmessa nel telegiornale della notte. La Commissione giudicatrice, presieduta dal Maestro Renato Fasano e composta dai Maestri Giuseppe Piccioli, Terenzio Gargiulo, Eriberto Scarlino, Aldo Voltolin, Giorgio Vidusso e Ferrante Mecenate, dopo le audizioni finali ha deciso di non poter assegnare il primo premio. Al veneziano Giorgio Vianello è stato conferito il secondo premio di L. 200.000 e un concerto del Sindacato Musicisti Italiani; il terzo premio di L. 100.000 e un concerto del Liceo musicale è andato a Chiti Gian Paolo di Roma, e a Ornella Mercatali, pure di Roma, è stato attribuito il quarto premio di Lire 100.000 (Lyons Club); una medaglia d'oro è stata assegnata al concorrente Ennio Pastorino di Novara.

Vicenza

Gli ottant'anni di Arrigo Pedrollo

In occasione dell'ottantesimo compleanno dell'illustre concittadino maestro Arrigo Pedrollo, si è svolta sabato in una sala dell'Istituto musicale F. Canneti una simpatica

cerimonia promossa dagli insegnanti dell'Istituto stesso i quali si sono, con calore d'affetto, stretti intorno al loro direttore che da ben trentasei anni dirige, con illuminata competenza e scrupoloso zelo, le sorti della centenaria fiorentina scuola. Dopo il rituale brindisi il vice-direttore prof. Tiberio Tonolli, nel consegnare al festeggiato un simbolico dono, ha rivolto al suo indirizzo affettuose parole di augurio esaltando le doti di ispirato compositore e di valente direttore che hanno valso al maestro Pedrollo viva ammirazione nel mondo della musica. Il festeggiato ha risposto commosso ringraziando per l'affettuoso saluto e per la cordiale e fattiva collaborazione che gli viene costantemente offerta dal corpo insegnante.

Palermo

La chiusura dell'anno pucciniano è stata coronata a Palermo da una conferenza organizzata dalla Dante Alighieri e tenuta dall'on. Pietro Castiglia, che ha rievocato con parole commosse i più toccanti personaggi del musicista lucchese. L'orazione è stata completata dall'audizione di musiche pucciniane di rara esecuzione, interpretate dal soprano Luisa Sardo.

Pure il prof. Mario Donadoni della Sovrintendenza Bibliografica di Firenze ha tenuto una conferenza sul tema *Il linguaggio musicale e umano di Puccini*, rilevando nell'opera del musicista la presenza di elementi della musica di Debussy e Stravinski. Alla conferenza ha fatto seguito un applauditissimo concerto vocale di musiche pucciniane.

La vita musicale all'estero

Rumunia

Il primo Festival e Concorso Internazionale di Bucarest

Fra il 4 ed il 22 settembre ha avuto luogo a Bucarest il primo Festival e Concorso Internazionale che porta il nome di George Enescu, il più insigne rappresentante della scuola rumena di composizione, violinista, direttore d'orchestra, pedagogo di fama. L'istituzione da parte del governo rumeno di questo Festival e Concorso Internazionale, che si ripeterà ogni tre anni, illustra lo slancio culturale della Rumunia dei nostri giorni.

Sebbene questo avvenimento non possa vantare una tradizione, ha tuttavia suscitato subito vivo interesse in tutto il mondo artistico. Il bell'inizio autunnale di Bucarest ha visto riunite illustri personalità della vita musicale rumena e straniera che hanno offerto un brillante omaggio alla memoria di Enescu.

Il Concorso dei giovani interpreti era diviso in tre sezioni: pianoforte, violino ed una sezione speciale riservata all'interpretazione della 3ª Sonata per violino e pianoforte di George Enescu. Oltre i lavori del repertorio classico e romantico e di quello del loro paese di origine, i concorrenti hanno presentato obbligatoriamente lavori di George Enescu (la 2ª Suite op. 10 per pianoforte e la 2ª Sonata in fa minore per violino e pianoforte) e di altri compositori rumeni. Questi pezzi d'obbligo sono stati interpretati in molti casi con una notevole intui-

zione dei caratteri etnici specifici, i quali consistono nella ricchezza ritmica, nella melodia e nell'armonia con aspetti modalitici caratteristici, nella scrittura strumentale che trasfigura spesso elementi della pratica musicale popolare.

La giuria del Concorso per pianoforte ha aggiudicato i seguenti premi: I premio a Li-Min-Cean (Cina) che ha mostrato una sensibilità eccellente ed una eccezionale maestria pianistica oltre che una raffinata conoscenza dei vari stili; II premio ex-aequo a M. Voskresenski (URSS) e M. Boegner (Francia); III premio a D. Paperno (URSS).

Per il violino il I premio è stato assegnato ex-aequo a Stefan Ruha (Rumunia) e S. Snitkovski (URSS): il primo dei due superiore per dinamismo, il secondo per il sentimento e autenticità dello stile; il II premio a V. Cosighian (Rumunia); il III ex-aequo a E. Smirnov (URSS) e R. Holmes (Inghilterra); inoltre è stata assegnata una menzione d'onore a L. Beretti (Francia).

La 3ª Sonata per violino e pianoforte che Enescu definì « di carattere popolare rumeno » costituisce senza dubbio una delle più interessanti creazioni della scuola nazionale rumena per la originalità della forma e per i principi di improvvisazione (specifici di alcuni generi popolari) e di variazione ritmica con ricche risorse espressive che variano dal lirismo poetico fino ad un turbinio drammatico, ai movimenti « rubato », alle modulazioni particolari, alla intonazione comprendente i quarti di tono caratte-

ristici della sensibilità degli zingari. Il primo premio è stato aggiudicato al Duo Stefan e Valentin Gheorghiu, interpreti ben noti, in paese ed oltre confine, della musica da camera di Enescu; il II premio ai Duo S. Snitkovski e O. Stupakova (URSS) e S. Blanc-P. Wozlinski (Francia) ed il III premio ai Duo V. Cozighiar e N. Brindus (Rumunia) e I. Sepsei e E. Hahmbalco (Ungheria).

In occasione del Festival sono state ristudiate le principali tappe percorse dal compositore Enescu dal periodo delle prime creazioni (le due *Rapsodie*) fino agli ultimi lavori (*Ouverture da concerto* su motivi a carattere rumeno e *Sinfonia da camera*).

Alla vita musicale contemporanea rumena spetta quindi il merito di aver realizzato le prime esecuzioni mondiali di alcune opere di Enescu quali l'*Ouverture da concerto* e la *Sinfonia da camera* (direttore C. Silvestri, al teatro d'Opera e Balletto di Bucarest, 22 settembre 1958) e di aver ripreso lavori dimenticati da lungo tempo (la 3ª *Sinfonia* con organo, pianoforte, fanfara e coro, direttore C. Begeanu). Oltre a questa composizione sono stati ascoltati — in occasione del Festival — la 1ª *Sinfonia*, le *Suites 1ª e 3ª* per orchestra, la *Suite* per violino e pianoforte, le *Impresii din copilarie* (*Impressioni di fanciullezza*), il 2ª *Quartetto* per archi e il 2ª *Quartetto* con pianoforte.

Se le prime creazioni provano sia il legame diretto del compositore con la sorgente popolare, sia lo sviluppo parallelo a personalità del contemporaneo sinfonismo europeo da Brahms a Fauré, i lavori dei periodi successivi sono il risultato di una piena maturità del concetto umanista dell'artista. (Così la 3ª *Sinfonia*, scritta dopo la prima guerra mondiale, si presenta quale una impressionante visione della guerra).

Il Festival ha avuto così il merito

di completare il ritratto del musicista Enescu con aspetti meno noti, specialmente al pubblico straniero ma non meno essenziali: da Enescu violinista fino a Enescu compositore, dall'autore delle *Rapsodie* fino al sinfonista e drammaturgo.

In occasione del Festival sono state anche ascoltate alcune composizioni romene moderne e contemporanee.

Accanto a George Enescu, Mihail Jora è un iniziatore di vie nuove in alcuni generi di musica nazionale su basi formali più vaste, quale il genere « a programma », il balletto, la musica da camera e strumentale, il Lied. La suite *La Piata* (direttore C. Bugeanu) ci ha presentato con una forza avvincente quadri della vita della città rumena, di alcuni decenni or sono. L'umor espresso con una sfavillante fantasia orchestrale si riferisce a personaggi della vita dipinti con un sottinteso moralizzatore. L'impronta realistico-critica caratterizza questo lavoro ragguardevole con cui era stato inaugurato, nel 1932, il balletto rumeno. Recentemente questo lavoro è stato portato sulla scena del Teatro dell'Opera e Balletto della R.P.R.

I Concerti per orchestra d'archi di Paul Constantinescu (direttore Mircea Basarab) e di Sigismund Teduta (direttore Mircea Popa), la suite *I muntii apuseni* (*Sui monti di ponente*) (direttore M. Cristescu), la 6ª *Sinfonia* di Alfred Mendelssohn (direttore Constantin Silvestri), il *Preludio sinfonico* di Ion Dumitrescu (direttore Carlo Felice Cillario) e la *Toccata* di Constantin Silvestri (direttore George Georgescu) pongono in luce aspetti del sinfonismo rumeno contemporaneo caratterizzato dall'ispirazione nazionale che si manifesta su di un fondo espressivo, luminoso, ottimista. Sulle orme di alcuni tratti caratteristici della scuola nazionale, i lavori rumeni presentati durante il Festival hanno palesato i vari aspetti delle personalità degli autori: la predile-

zione epico-drammatica di Paul Constantinescu e di Sigismund Tedy, il vigore e il colorito dell'arte di Ion Dumitrescu, l'espressione plastica trascendente della musica di Martian Negrea, il carattere imponente dell'arte di Alfred Mendelssohn, l'energia scintillante di quella di Constantin Silvestri. L'interpretazione delle 3 Danze sinfoniche di Theodor Rogalski (direttore C. Silvestri) e delle 4 Danze sinfoniche di Leon Klepper (direttore E. Cosma) ha confermato la vitalità dell'avvicinamento diretto al folclore quando il compositore aggiunge la sua sensibilità artistica al materiale popolare.

Il Festival ha costituito l'occasione per la conoscenza di musiche e interpreti stranieri. Sir John Barbirolli (7ª Sinfonia di Beethoven, *La Mer* di Debussy, *Ouverture dei Maestri cantori di Wagner*, *Fantasia su un tema di Tallis* di V. Williams) ha profondamente impressionato per la perfezione e la eloquenza della sua direzione, ottenuta con gesti molto sobri che non velano però un temperamento effervescente. Gli altri maestri della bacchetta, George Georgescu, Constantin Silvestri, Carlo Zecchi, Sasa Popov, Mircea Basarab, Edgar Cosma, M. Cristescu, sono ben noti al pubblico di Bucarest, come pure il direttore d'orchestra Carlo Felice Cillario che è stato applaudito per la sua arte esuberante e brillantissima (*Feste romane* di Respighi). Constantin Silvestri ha presentato in prima audizione mondiale l'*Ouverture tragica* di Marcel Mihalevici (1957) scritta sul tema del quadro *I Massacri di Chio* di Delacroix e caratterizzata da policromie potenti attuate con una ricca combinazione di timbri. I Ricercari di Malipiero, che Carlo Zecchi ha presentato al pubblico del Festival, hanno avuto un successo eccellente. Fra le manifestazioni violinistiche resterà indimenticabile l'interpretazione di Yehudi Menuhin e di Da-

vid Oistrakh del *Doppio Concerto* in mi minore di Bach, dedicato al musicista romeno, amico e professore di entrambi gli interpreti, che hanno suonato sotto la direzione di George Georgescu. La collaborazione dei rappresentanti di due popoli diversi ha simboleggiato l'ispirazione del Festival di contribuire all'avvicinamento degli uomini e dei popoli sulla nobile via dell'arte. In seguito Oistrakh nel *Concerto* di Beethoven ed in un *recital*, e Menuhin nel *Concerto* di Brahms ed in un *recital* hanno dato prova della loro alta arte interpretativa. Abbiamo ascoltato anche il violinista belga André Gertler nel *Concerto* di Bartok presentato con virtuosismo ed autentica penetrazione; il violinista ceco A. Palenicek ed il violinista romeno Ion Voicu nel *Concerto* di Ciaikovski.

VASIL TOMESCU

Belgio

Il Festival International des Jeunes Chorales

Dal 24 al 31 agosto si è tenuto a Charleroi un interessante Festival International des Jeunes Chorales. L'iniziativa, posta sotto l'egida delle manifestazioni musicali dell'Expo di Bruxelles, servì a radunare 31 corali di 14 nazioni e si rivelò, non solo di per sé felice, ma estremamente opportuna ed utile.

Opportuna, perché ciascun complesso vocale ebbe modo di raffrontare il proprio livello di preparazione tecnica e interpretativa con quello raggiunto dalle altre corali; utile in quanto, dai diversi concerti, scaturì una panoramica musicale sufficientemente vasta e comprensiva di molte composizioni nuove o poco e male conosciute: dal genere impegnato e colto, classico e moderno, sacro e profano, sino alla musica di folclore, anche danzata, o di carattere brillante.

Trionfatrici assolute della rassegna furono tre corali degli Stati Uniti: il Knox College Choir (direttore: Klingman; voci miste); lo Smith College Choir (direttore: Hiatt; voci femminili) e The Singing Illinois (direttore: Decker; voci maschili). Successo dovuto anche al fatto che, nei programmi loro, i cori statunitensi seppero astutamente dosare brani di austera classicità (canti anonimi del XIII, XIV, XVI secolo, Praetorius e Byrd), con altri, più moderni, di evidente bravura tecnica e di sicura presa drammatica (Berlioz, Kodaly e A. Etler) ed altri ancora di effervescente carattere folcloristico o di selezione dal repertorio musicale di Broadway (Gershwin, R. Rogers).

Tra gli altri complessi, il Mulheimer Singkreis (direttore: Brill), il Chor der Badischen Hochschule für Musik (direttore: Werle), entrambi tedeschi, La Psalette du Maroc (direttori: Geoffroy - Cornelup), e la Baraka d'Alger (direttore: Garreau) si distinsero per l'eccellenza delle esecuzioni e per la larga partecipa data, nei programmi, alla musica del nostro tempo.

Per ciò che riguarda la partecipazione italiana, diremo che questa fu, nell'insieme, più che dignitosa, pur essendosi troppo attenuta ai consueti e prevedibili binari programmatici.

Ad ogni modo, i nostri complessi vocali ebbero un ottimo successo di pubblico ed ottennero lusinghieri apprezzamenti da parte della stampa locale.

Diamo i nomi delle corali italiane:

Accademia Corale Stefano Tempia (direttore don Bellone; Torino), Associazione Corale Luigi Gazzotti (direttore Serantoni; Modena), Coro Minatori di Santa Barbara (direttore: don Martini; Grosseto).

Peccato però, che al concerto d'insieme, all'Auditorium dell'Expo di Bruxelles, causa un'imprevidenza di natura organizzativa, i nostri tre complessi abbiano dovuto ammassarsi, eseguendo il solito *Va, pensiero* (improvvisandone, per giunta quasi l'interpretazione), mentre era stata cura delle altre rappresentanze l'accordarsi preventivamente sulla natura dei brani da eseguire, in maniera da presentare, sia al pubblico internazionale che gremiva la sala, come alle antenne della TV in Eurovisione, quanto di meglio poteva offrire, per l'occasione, il patrimonio di folclore, o di ispirazione folcloristica, della propria nazione.

E — al proposito — registrando, come di dovere, lo strepitoso e meritato successo delle danze e dei cori catalani e jugoslavi, presentati dai complessi dei rispettivi paesi, durante il normale svolgersi del Festival, è da ascrivere a merito dell'Accademia Corale Stefano Tempia, che fu anche molto apprezzata nelle esecuzioni di musiche di Palestrina e Monteverdi, l'aver inserito, nel proprio programma, alcune pagine della nostra musica popolare, anche se la scelta di questa non fu del tutto felice.

ALBERTO CESARE AMBESI

Arabesques

Sulla « libertà » degli artisti è difficile avere idee chiare. Anche perchè l'ispirazione, la vocazione, l'impulso creativo (chiamate questa cosa come volete) non son mai noti, esattamente neppure all'interessato; poi perchè a comprimere questa cosa, a deviarla, a mutilarla, a utilizzarla occorrono, probabilmente, mezzi speciali, ben diversi da quelli che una logica ordinaria consiglierebbe. Per trattenere un corso di acqua e farne un lago le dighe di cemento (adesso son di moda le dighe in terra battuta) vanno certo benissimo. Non credo vadano bene per fare di un mediocre musicista un « cannone »; per un predestinato alla canzonetta un sinfonista. In simili condizioni il grande scandalizzarsi di Wagner per l'accettata, anzi sollecitata « schiavitù » di Haydn ci sembra un moto di anima esclusivamente passionale; ci appare

come il prodotto di generose illusioni romantiche. Franz Joseph Haydn, in età di anni otto, dovette già farsi della « libertà » un'idea assai personale; quando quel buon maestro Reuter, che girava le campagne in cerca di ragazzi da condurre in Santo Stefano di Vienna per rifornirne la cantoria, quasi lo comprò a suo padre e se lo portò via, come un vitellino o un maialeto acquistati al mercato. Anche qualche anno dopo, tenendosi in casa del Porpora per virtù di strani accordi (il Porpora gli avrebbe dato lezioni di musica e lui gli avrebbe lucidato le scarpe, pettinate e incipriate le parrucche, spazzolati gli abiti, lustrate le tabacchiere) anche qualche anno dopo, al soldo simbolico dell'illustre napoletano, Haydn capì forse di esser nato con la predestinazione di vivere servo, ma con mezzi sufficienti per saper scivolare attraverso

gli anelli della catena o per tirarsela dietro così allentata che gli altri, guardandolo da lontano, potevano vederlo in ceppi, mentre egli, in realtà, era padrone di muoversi a suo esclusivo talento. A voler essere pedanti, anche il matrimonio con la bisbetica Maria Aloisia fu un piegar la cervice davanti allo strazio di mastro Keller, disperato di non potergli accordare l'altra figlia e bramoso di averlo per genero in qualsiasi maniera. Mastro Keller lo aveva aiutato in momenti di assillante bisogno. Poteva rifiutargli, alla sua volta, un favore e sottrarsi alla stretta di quella bruttona per la semplice ragione che l'oggetto del suo vero interesse, la sorella minore, s'era già promessa a Gesù Cristo? Anche nel campo del servaggio coniugale, d'altronde, Franz Joseph riuscì a trovare una scappatoia, e se, da una parte, continuò a

levarsi il cappello e a inchinarsi di fronte alla mummia di sua moglie, dall'altra parte seppe procurarsi una statua della libertà più che passabile nella persona di Luigia Polzelli, cantante italiana.

Arrivati a questo punto, noi abbiamo voglia di dire che nella « servitù » di Haydn verso il principe Esterhazy la sola cosa veramente « sollecitata » fosse stato lo stipendio di fiorini cento al trimestre più diritto di tavola alla mensa dei domestici. Certo, a leggere la famosa convenzione tra il maestro e il principe, a leggerla così senza sapere altro, si riceve una bizzarra impressione. « Il nominato Giuseppe Haydn dovrà comportarsi come si conviene a un degno funzionario di una casa principesca... Dovrà specialmente curare che i membri dell'orchestra, quando siano chiamati a suonare davanti ad invitati od ospiti del castello indossino la livrea e compaiano in calze bianche, camicia bianca, capelli incipriati con codino o parrucca bianca annodata sulla nuca... Il maestro di cappella

dovrà astenersi da qualunque atto di familiarità eccessiva o di volgarità; non dovrà trasmodare nel bere, nel mangiare, nel chiacchierare e nel redarguire i suoi musicisti; ricordandosi sempre che le conseguenze di ogni suo gesto o parola potrebbero recare fastidi alla tranquillità di Sua Altezza... Il nominato Joseph Haydn si presenterà ogni giorno nella anticamera di Sua Altezza per riceverne gli ordini e sarà responsabile di tutti gli strumenti dell'orchestra... Dovrà comporre qualsiasi pezzo di musica piaccia al principe comandargli; sarà tenuto a non mostrare a chicchessia le sue composizioni, nè a lasciarle copiare, ma anzi a conservarle ad uso esclusivo di Sua Altezza Serenissima... ».

Da parte di un barricadiere del tipo di Wagner, è giusto che il povero Franz Joseph venisse bollato col termine di « lacché imperiale ». Il male è che lo stesso Franz Joseph (a parte la circostanza del suo amore sviscerato pel principe Esterhazy e dell'amore non meno tenero del prin-

cipe verso di lui), il male è che lo stesso Franz Joseph, con la sua infinita pazienza, con la sua ostinatezza e la sua malizia di contadino, con il suo buon umore e la sua straordinaria salute, riuscì a compiere, in carcere, una delle più profonde rivoluzioni artistiche mai compiute; la rivoluzione che cavò fuori dal Concerto grosso, dal Concerto solistico, dalla Sonata degli italiani e di Bach la Sinfonia classica; che trasformò lo sviluppo fugato dei temi nel nuovo sviluppo psicologico; che dettò norme di orchestrazione destinate a durare mezzo secolo; che scoprì nella musica una specie di « diario intimo », un libro magico di annotazioni personali e segrete. Si dovrebbe concludere che anche la libertà, come tutte le cose del mondo, può avere aspetti infiniti e agire in modi infiniti. A Franz Joseph non pareva d'esser schiavo quando ogni mattina, si doveva piegare in due per far la riverenza al principe. Schiavo si sentiva tutte le volte che un qualcosa di lui, non ben sveglio, cercava di atti-

rarlo dalle parti del Porpora o del vecchio Caldara. Allora, si, stringeva le mascelle irregolari, non ben combacianti, e invocava le foreste del suo paese, i musicanti girovaghi, le corse di cavalli all'unghe- rese, gli occhioni neri della Luigia, scantonava da un'altra parte, vittorioso e felice.

Uno che abbia vissuto così a lungo come noi che qui andiamo scrivendo, s'è trovato ad esser testimonia di radicali trasformazioni. Ecco, per esempio, che s'è visto il suggeritore cambiarsi in « maestro rammentatore ». Sulle cause di questa metamorfosi noi abbiamo meditato a lungo; ma non siamo riusciti a decidere s'essa sia stata provocata dall'orgoglio degli artisti di canto, tolleranti di venir rammentati ma sdegnosi di venir suggeriti; oppure dalla delicatezza dei maestri, i quali, alla fine, si sarebbero sentiti un po' imbarazzati a dover sempre ficcare il naso negli affari degli artisti di canto. Gli artisti di canto (è chiarissimo) dovendo scegliere fra due mali, quello di apparire

distratti e quello di apparire vuoti di idee, han scelto il primo. Ma i maestri, come si son lasciati declassare dal ruolo di mentori, dalla funzione di guide, dall'ufficio di alimentatori, al semplice titolo di uno che richiama alla mente? Comunque sia, dobbiamo rallegrarci che un'epoca come la nostra, sopraffatta da catastrofi, da minacce ininterrotte, da cure e da terrori di ogni genere, abbia tanta forza, tanta virile freddezza per occuparsi di sistemare anche i rapporti esatti fra uno che canta sopra un impiantito di legno e uno che, *bouche béante*, lo sta a guardare dal fondo di una buca. A proposito di « rammentatori », è noto l'episodio della famosa cantatrice germanica K., impegnata a sostenere la parte di Brunilde, nella *Walkiria* di Wagner, una sera di rappresentazione pubblica all'Opéra di Parigi. Nel duetto con Wotan, la ripresa del soprano dopo la lunga chiaccherata del basso parte da una nota un po' difficile, priva di relazioni evidenti con l'ultima frase dell'altro interlocutore o

con il discorso orchestrale. Frau K., quella volta, era un poco smarrita e sentiva avvicinarsi con sgomento l'istante in cui avrebbe dovuto attaccare. Incapace di trovare in se stessa quella maledetta intonazione, continuava a passare davanti alla tana del « rammentatore », supplicando « la nota, la nota... ». Dal basso del suo tombino, il maestro la rassicurava, sorridente e mettendosi la mano sul petto come per dire: « lasci fare a me, son qua io... ». Quando Wotan ebbe lanciato la sua estrema invettiva, Frau K. si fece ancor più presso alla buca, e dal fondo della buca una voce pacata disse, articolando bene le sillabe: « si bemolle ».

Igor Stravinski prende un gusto matto a « dichiararsi ». Adesso si è concesso questo piacere per l'intermediario di Robert Craft, autore di un *Avec Stravinski* il quale, in realtà, non è altro che un'autobiografia, una confessione e una esposizione di idee personali, dettate, possiamo dire, dal grandissimo maestro russo. Come

è sua abitudine, anche stavolta Stravinski si diverte a lanciar bombe fumogene, a infranger le vetrine dei negozi e a scriver col carbone su muri diligentemente imbiancati. Il giuoco non è più nuovo e fa meraviglia il vedere come molte persone si offendano ancora per le sue bestemmie, per i suoi sacrileghi paradossi, per i suoi richiami storici di assoluta fantasia. L'uscita che ha destato più scandalo è stata quella contro la *mania vivaldiana*, contro quel Vivaldi che « venne troppo lodato, che in fondo in fondo è seccante e che era capace di riscrivere seicento volte lo stesso Concerto ». Apriti Cielo. I vivaldiani sono stati presi da un vero e proprio accesso d'ira. Hanno fatto calcoli rapidissimi ed hanno conclamato che, dei 450 Concerti del Prete Rosso (non seicento, prima di tutto) se un duecento circa posson ritenersi, *grossissimo modo*, ripetizioni, adattamenti, ri-

calchi di altri, duecentocinquanta rifulgono per la loro splendida, assoluta, inalienabile personalità. Oltre a questo, i fedeli del Veneziano hanno avuto l'aria di dire: « Lei, signor Stravinski, fra diritti d'autore e diritti di esecutore, può vivere con tutti i comodi, può prendersi tutto il tempo che vuole e comporre quando si sente proprio chiamato. Ma il nostro povero sacerdote senza messa, lo sa Lei che ogni settimana doveva spiattellare un Concerto, sotto pena di esser messo alla porta dai rettori dell'Ospedale? Lo sa, Lei, o lo ignora? Noi non siamo curiosi, ma se ogni settimana Lei dovesse sfornare un'opera nuova (oltre a dar lezioni di violino, di canto, di solfeggio, di armonia etc. a una cinquantina di ragazzi deformi), se ogni settimana Lei dovesse approntare, insegnare, provare ed eseguire un Concerto, non ci sarebbe pericolo che anche Lei si ripetes-

se? ». Attendiamo la risposta di Stravinski. Intanto, rendiamo noto che, stando alla fede del recente libro, Igor il Terribile, interrogato su Pergolesi, avrebbe risposto: « Pergolesi? La sola sua musica che mi piace è quella di Pulcinella », vale a dire del balletto di Stravinski su temi pergolesiani. Da ultimo, l'uomo di *Petruska* avrebbe ammesso che Domenico Scarlatti è un po' più su di Pergolesi ma « che anche lui varia poco ». C'è da offendersi? Neanche per sogno. C'è da rallegrarsi nel constatare che non tutti, a questo mondo, dicono le stesse cose. Caro maestro Stravinski, varietà ce n'è già tanta, che possiamo anche concedere a Don Domenico di non muoversi troppo, di non affaticare troppo il cervello perché orecchie, forse un poco logorate dagli anni, capiscano che questo è differente da quello.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

Commemorazioni pucciniane

Il 21 dicembre u.s. si è concluso a Torre del Lago e a Lucca alla presenza del Capo dello Stato, il ciclo delle manifestazioni organizzate dal Comitato Nazionale per le Onoranze a Giacomo Puccini nel centenario della nascita.

Il programma della giornata comprendeva: in mattinata l'omaggio alla tomba del Maestro a Torre del Lago, indi a Viareggio il conferimento della cittadinanza onoraria al Presidente Gronchi e la commemorazione del musicista tenuta nel Salone Principe di Piemonte dal Ministro della Pubblica Istruzione on. Moro; nel pomeriggio l'offerta al Presidente della medaglia d'oro del centenario e del volume edito dal Comitato Nazionale, e al Teatro del Giglio la proclamazione dei vincitori del Premio giornalistico dedicato a Puccini. Seguiva la relazione riassuntiva del ministro Togni, presidente del comitato e un concerto pucciniano diretto da Mario Parenti, con la partecipazione di Aureliana Beltrami, Angelo Loforese, Ugo Novelli e del coro diretto da Rolando Maselli.

L'indomani la Rai tributava a Puccini un omaggio particolarmente significativo e senza precedenti: il concerto commemorativo ha infatti visto 20 Paesi dei cinque continenti in collegamento con la Radio Italiana per celebrare la memoria del musicista lucchese. Ha aperto la trasmissione l'Orchestra Sinfonica della Radio portoghese diretta da Pedro de Freitas Branco, cui hanno fatto seguito i complessi del Teatro Bolscioi di Mosca, l'Orchestra dell'Opera di Varsavia, quelle di Radio Tokio, dell'Opera di Budapest, delle Radio cecoslovacca e australiana, quelle dei Teatri di Copenaghen e Bruxelles, di Radio Ginevra, Madrid, dell'Opéra Comique di Parigi, dei teatri di Atene, di Vienna, Monaco, della Filarmonica d'Israele, di Bucarest e del Metropolitan di New York. Concludevano il programma brani della *Turandot* eseguiti da Montecarlo, Londra, dalla Radio canadese e infine dalla Scala, con Rosanna Carteri che ha interpretato la morte di Liù.

Il 23 dicembre nel corso di una messa celebrata in San Fedele a Milano in memoria del maestro lucchese, l'orchestra della Scala diretta da Antonino Votto ne ha eseguito *Crisantemi* per archi, oltre a pagine tratte dal *Requiem* di Cherubini e al mottetto di Ingegneri *Tenebrae factae sunt*, cantato dal coro della Scala istruito da Norberto Mola. Erano presenti numerose autorità cittadine, i rappresentanti del Comune e del Teatro alla Scala oltre agli Amici della Scala, promotori della manifestazione, con a capo il presidente comm. E. Moizzi e la vice-presidente contessa Wally Toscanini.

* Casa Ricordi ha continuato anche nella corrente stagione la serie di concerti sinfonici trasmessi dal Programma Nazionale della Rai ogni due settimane. I primi concerti sono stati diretti da Mario

Rossi (musiche di Boccherini, Montemezzi, Montani, Viozzi e Respighi), Ugo Rapalo (musiche di Pizzetti, Giuranna, Vittadini, Creston, Avscialomov e Verdi), Ferruccio Scaglia (musiche di Rossini, Bossi,

Verdi e Zafred), Fulvio Vernizzi (musiche di Vivaldi, Bettinelli, Lualdi, Liviabella e Lésur) ed Ennio Gerelli (musiche di Verdi, Thompson e Garcia Morillo). In febbraio è stato programmato un concerto diretto da Carlo F. Cillario, con musiche di Albinoni-Giazotto, Ghedini, Mortari, Fernandez e Cimarosa-Respighi.

Contemporaneamente a questa iniziativa, presso la Sala Ricordi di Milano ha iniziato a svolgersi un *Panorama della letteratura pianistica* a cura di Pietro Montani, presentato da pianisti della scuola milanese: Mario Buri (25 novembre), Bruno Canino (9 dicembre), Ottavio Minola (27 gennaio), Giuliana Marchi (3 febbraio), Alberto Mozzi (10 febbraio), duo Cassisa-Rossi (17 febbraio), Augusto Parodi (24 febbraio), Annelisa Fabbri (3 marzo), Adriana Casartelli (10 marzo), Carlo Pestalozza (24 marzo), Francesco Marelli (31 marzo), e il duo Verganti-Franz (7 aprile).

* Nell'archivio comunale di Würzburg è stato ritrovato il melodramma *Saul* di E.T.A. Hoffmann. Si tratta di una partitura di 112 pagine, composta per 21 strumenti e 7 voci.

* La Schola Cantorum di Parigi ha iniziato un corso di bel canto, affidandolo a Umberto Valdarnini.

* Il Ministero della Pubblica Istruzione ha concesso l'autorizzazione ad iniziare un corso straordinario di fisarmonica da concerto presso il Conservatorio di Roma, ed ha perciò bandito un concorso per titoli per l'assegnazione dell'incarico.

* Ha avuto inizio a Kassel un ciclo di manifestazioni intitolato *L'Italia oggi*. E' stata eseguita per la prima volta in Germania nel quadro di queste manifestazioni, *Medea* di Cherubini; sono altresì in programma opere di Mascagni, Verdi, Donizetti e Menotti.

* Il Festival di Salisburgo avrà luogo quest'anno dal 26 luglio al 31 agosto. Si prevede l'esecuzione delle seguenti opere: *Orfeo ed Euridice* di Gluck (direttore Karajan), *Die Zauberflöte* (direttore Szell), *Die schweigsame Frau* di Strauss (direttore Böhm), *Julietta* di Heimo Erbse (in prima esecuzione assoluta), *Così fan tutte* (direttore Böhm) e *Il Mondo della luna* di Haydn (direttore Conz).

* Al Circolo della Stampa di Milano il 18 dicembre è stata eseguita in prima esecuzione assoluta l'*Invenzione* per flauto e archi di Renato Dionisi, solista il flautista Bruno Martinotti accompagnato dal Complesso Strumentale Italiano diretto da Cesare Ferraresi.

* Il 18 ottobre u.s. ha avuto luogo a Lippstadt in Germania, durante l'inaugurazione della Settimana di autunno, la prima esecuzione tedesca del *Capriccio* concertante per pianoforte e archi del Maestro Felice Quaranta.

* E' morto a Vienna il 15 dicembre, in seguito a crisi cardiaca, Rudolf Moralt, direttore d'orchestra di rinomanza internazionale. Da 18 anni era direttore dell'Orchestra dell'Opera di Stato viennese.

Libri di interesse musicale

Gian Francesco Malipiero. Antonio Vivaldi - Il Prete rosso. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 5).

Breve ma estremamente interessante il testo di questo Vivaldi, recentemente uscito per i tipi di Ricordi e dovuto a Gianfrancesco Malipiero. Dopo una prefazione polemica sulle storture interpretative dell'opera vivaldiana, Malipiero condensa in un solo capitolo (Vita, morte e miracoli) la biografia essenziale del Prete rosso e un esame generale della sua produzione.

Opportunamente l'autore ha trascritto una lettera di Vivaldi al Marchese Guido Bentivoglio d'Aragona, in cui leggiamo notevoli particolari sulla vita del Maestro; tra l'altro, Malipiero ha riprodotto anche alcune pagine di Goldoni e una testimonianza del de Brosses (intervista con Tartini).

La posizione di Vivaldi rispetto a Corelli viene riassunta epigrammaticamente con queste parole: «Antonio Vivaldi discende dal Prete rosso e questi è un miracolo di San Marco». Non chiederemo a Malipiero la dimostrazione della tesi: le

Roberto Leydi. Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 1).

Dal punto di vista dell'origine e di alcuni aspetti della materia le ballads anglosassoni sono in qualche modo affini ai romances spagnoli, alle ballate italiane, alle byline slave. E a questo proposito l'autore del volumetto *Eroi e fuorilegge della ballata popolare americana*, Roberto Leydi, afferma, ad apertura

proporzioni del volumetto e l'indole (informativa e divulgativa) della collana di cui fa parte non l'avrebbero resa possibile; ci accontentiamo di sottolinearla per rilevarne l'esatta e suggestiva formulazione. Così vogliamo ricordare un'altra affermazione di Malipiero, a proposito dell'importanza dell'opera strumentale vivaldiana nei confronti di quella melodrammatica: «Se l'opera strumentale di Antonio Vivaldi fosse andata distrutta, il suo posto sarebbe al disotto di quello di un Legrenzi o di un Galuppi». Che è affermazione da condividere senz'altro.

Il volumetto contiene anche sei lettere di Vivaldi; estratti dai Notatori della Pia Congregazione dell'Ospedale della Carità («Delibere della Carità»); l'elenco delle opere stampate e dei melodrammi di Vivaldi; un passo tratto dalle Memorie di Goldoni; e infine una serie di illustrazioni.

LUIGI GUADAGNINO

di prefazione, di non credere che esista tradizione popolare da cui sia assente la celebrazione epica del fuorilegge: a Robin Hood, a Mandrin, a Fra Diavolo, ecc., il popolo ha mostrato la sua simpatia giudicandoli sul piano d'una moralità che trascende le leggi sostituendosi ad esse, ammirandoli per le gesta in

cui si rintraccia un valore d'umanità. La fantasia popolare ha creato i suoi miti, trasfigurando la materia e interpretandola a suo modo, elaborando le canzoni che ci offrono una testimonianza di storia e di costume.

Il Leydi ha raccolto, in quella bella antologia, le più vive ballate popolari americane, fornendoci il testo originale inglese, la traduzione italiana e la relativa musica: sfilano dinanzi a noi la ballata *Montclam and Wolfe* («Brave Wolfe») che tratta d'un gesto eroico;

Vittorio Franchini. Il Jazz: la tradizione. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 4).

Ottimo il 4° volumetto della Piccola Biblioteca Ricordi, dedicato al jazz da Vittorio Franchini; ad esso presto seguiranno *L'era dello swing* dello stesso autore e *Il jazz di oggi* di Arrigo Polillo. Nel presente volumetto Franchini si occupa del jazz dalle origini al 1935. Com'è noto si tratta d'un periodo in parte oscuro per la scarsa quantità delle documentazioni e in parte arduo da ricostruire per le difficoltà che caratterizzano gli «anni eroici» del jazz. Ma Franchini, oltre a possedere perfettamente la materia che tratta, ha pure pregi di scrittura e larghezza di informazioni che gli consentono di illuminarla anche per mezzo di fitti ricorsi alla storia del costume, alla letteratura e al teatro del tempo: a tutte quelle componenti, insomma, che furono tipiche dell'era del jazz. In una parola, Franchini ha illustrato il tono, l'atmosfera del periodo, restituendocene un'immagine fedele e viva. Così egli piuttosto che trascriverci cen-

la ballata *Davy Crockett*, «simbolo ad un tempo degli eroi e dei cialtroni della frontiera»; la ballata *Billy the Kid*, che fu un eroe del crimine; eccetera. Una materia significativa e suggestiva, attraverso la quale la voce popolare si fa sentire e ci indica i suoi miti, il segreto dei suoi miti.

Il Leydi ha redatto l'antologia con la ben nota competenza e ha provveduto a includervi una discografia essenziale delle canzoni riprodotte.

LUIGI GUADAGNINO

tinaia di nomi — che in un lavoro come il presente sarebbero stati troppi — ha giustamente preferito ricostruire i termini d'un'esperienza, incollandola in alcune grandi figure: «Jelly Roll» Morton, Joe Oliver, Louis Armstrong, «Duke» Ellington, e altri, di cui ci ha dato profili felici e precisi.

Nel capitolo dedicato ai pianisti spicca Thomas «Fats» Waller, definito giustamente «il primo vero pianista jazz».

Molto bello abbiamo trovato il capitolo su Ellington lumeggiato con queste parole: «Ellington è sinonimo di orchestra, di scrittura, di raffinatezza e la sua musica, che attinge direttamente alle radici del folclore negro-americano, trova nella esperienza classica il suo vigore intellettuale». E acuto è il confronto Ellington-Armstrong.

Completa il volume un'essenziale discografia di quanto si può trovare sul mercato italiano.

LUIGI GUADAGNINO

Paul Roes. La Musique. Mystère et réalité. Paris, H. Lemoine et C., 1955. [Pubblicazione postuma].

Questo, sebbene dal titolo non appaia, è un libro che ha come og-

getto eminente la figura artistica e spirituale di Liszt; o più precisa-

mente un libro di considerazioni varie sulla musica, cosparsa di citazioni da poeti, filosofi, musicisti, ecc., ma facenti perno, per così dire, in Liszt in quanto centro di irradiazione onde si dipartirono ricche e molteplici luci ed influenze sul mondo musicale moderno. E più in particolare l'attenzione dell'autore verte su quello che fu il primo e più diretto strumento d'esperienze artistiche di Liszt stesso, il pianoforte, di cui vengono qui toccati vari problemi tecnici ed espressivi che ben possono ancora dirsi « di attualità », con richiami ad esperienze di coloro che possono considerarsi come successori di Liszt in quel campo, quali Busoni, D'Albert, Godowsky ed altri di varia statura. Ora, sebbene non si trovino in questo libro profondi pensieri d'estetica né un rigoroso criterio d'esposizione, tuttavia esso merita simpatia per l'intima partecipazione dell'autore agli argomenti e problemi toccati, ov'egli manifesta una

Pierre Barbaud, Haydn. Paris, Editions du Seuil, 1957.

Per le oramai classiche Editions du Seuil (collezione « Solfèges »), la recente biografia di Pierre Barbaud su Haydn si presenta al lettore, fin dal primo momento come un'ottima realizzazione libraria e per l'abbondanza del materiale illustrativo e per l'ottimo e spigliato gusto impaginativo di questo e degli autografi e degli esempi musicali riprodotti.

Il testo critico poi, in quanto a sostanza, corrisponde in pieno alla veste editoriale, essendo, ad un tempo, chiaro e scientificamente preciso, sì da riuscir utile e piacevole alla lettura.

Il libro, articolato in due parti ben distinte, ma altrettanto indispensabili l'un l'altra, racconta, anno per anno, la vita del Compositore austriaco, seguendolo nelle poco ro-

fine sensibilità e un nobile concetto dell'arte, anche se ami, qua e là, abbandonarsi a linguaggio metaforico o immaginoso; e in particolare ci è gradito constatare come egli, contro opinioni ancor oggi troppo diffuse, dia costante rilievo a due punti con vero calore di convinzione: uno, l'importanza della figura di Liszt in ogni aspetto, anche in quello dello specifico virtuosismo pianistico che, sinanco in pezzi come *La Campanella*, è ben altra cosa da quel mero funambolismo che molti ancora si figurano; due, il valore che, nonostante il conclamato progresso del pianismo di oggi, tuttora conservano le esperienze delle maggiori personalità e scuole pianistiche dell'età passata (peccato che l'autore conosca poco quelle italiane), buona parte delle quali esperienze è stata purtroppo dimenticata, se anche non da tutti e, è lecito sperare, non irrimediabilmente.

F. FN.

manzabili vicende della vita (si rammenti tuttavia, la 2ª parte del romanzo *Consuelo* di G. Sand, sufficientemente esatta per quanto riguarda parte della biografia del Nostro), nonché nell'itinerario, ben più interessante, della creatività compositiva.

La 2ª parte del volumetto invece, molto più breve dell'antecedente, è stata dedicata dal Barbaud ad una analisi del *Quartetto op. 74*, n. 3, ad un sintetico elenco dei compositori, dei musicisti e delle più importanti istituzioni musicali con le quali Haydn ebbe direttamente o indirettamente a che fare, ad un breve sommario delle più importanti ricerche critiche sul Nostro, infine, ad alcune utilissime tabelle cronologiche, aventi per oggetto i quartetti e le sinfonie haydniane.

ne. A complemento di esse, una bibliografia e una discografia, aggiornate a tutto il 1957, integrano l'insieme dell'opera.

La quale — lo ripetiamo — ci pare, sotto tutti i punti di vista, pienamente atta e comunque raccomandabile a qualsiasi genere di esame; soprattutto là ove il Barbaud (cap. I e cap. VI) ha battuto in breccia certi perduranti e approssimativi giudizi su Haydn, senza cadere negli eccessi opposti dell'apologia indiscriminata, e quindi, esattamente sistemando, criticamente, la dimensione artistica di

Alfred Colling, Histoire de la musique chrétienne. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1956. (« Je sais - je crois ». Encyclopedie du catholique au XXème siècle).

In poco più di cento paginette, A. Colling, un versatile scrittore — poeta, romanziere, saggista — anche biografo di Schumann e Franck riunisce le vicende fondamentali della musica sacra, strettamente liturgica o d'ispirazione religiosa.

Il lavoro, che appartiene alla collezione « je sais - je crois » (un'enciclopedia destinata al pubblico cattolico) e vuol quindi avere intenti soprattutto divulgativi, si presenta, come è ovvio, con carattere di sintesi, ed essendo particolarmente rivolta al lettore non specializzato, rifugge dalle analisi minuziose, dalle particolarità di natura strettamente tecnica (forse anche per questa ragione vengono escluse le citazioni musicali), come dal trattare

lui, in rapporto al suo tempo e alla musicalità più avanzata dei giorni nostri.

Segnaliamo ancora: l'accurata puntualizzazione che il critico ha dato dei rapporti d'arte e di amicizia che intercorsero tra Haydn e Mozart; il rapido gusto degli aneddoti da lui riportati; nonché, nella parte finale del capitolo III (pag. 47-53) e in quella del capitolo V (pag. 130-143), il dettagliato esame, propriamente tecnico, dello sviluppo dell'arte compositiva di Haydn.

A. C. AMBESI

autori men che famosi. Non si può non rilevare però il silenzio serbato attorno a musicisti italiani di primo piano, anzitutto Perosi, il cui nome viene citato solo di sfuggita e l'opera ignorata!

Pur nella schematica stesura — peraltro maggiormente avvertibile solo in alcuni capitoli, notandosi infatti un certo squilibrio nella trattazione dei diversi argomenti — la materia si estende dalle origini ai giorni nostri, non trascurando, accanto alle espressioni della musica puramente sacra, né le opere semplicemente pervase di religiosità né i *Negro spirituals*. Il tutto è sviluppato con chiarezza e serietà.

STO

Dischi

Presentazioni

Franz Joseph Haydn. 93ª Sinfonia in re maggiore. Paul Hindemith. Mathis der Maler. Sinfonia.

Orchestra sinfonica della NBC, diretta da Guido Cantelli
RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm. A 12 R 0289.

La 93ª Sinfonia di Haydn e la Sinfonia *Mathis der Maler* di Hindemith sono le prime due composizioni che il non mai abbastanza rimpianto Guido Cantelli diresse a capo dell'Orchestra Sinfonica della NBC per il primo disco a lui affidato dalla Victor Americana. Questo disco ha finalmente fatto la sua apparizione anche in Italia presentato dalla RCA che ne ha mantenuto l'abbinamento originale.

La 93ª Sinfonia è la prima di quelle dodici sinfonie che Haydn scrisse per l'impresario londinese Salomon nel periodo più felice e maturo della sua attività creativa, periodo che definisce e porta a perfezione formale il modello della Sinfonia quale toccò poi in eredità a Mozart. Pur essendo quindi fra le più belle sinfonie di Haydn non è tuttavia, delle ultime, fra le più eseguite e neppure vanta un numero considerevole di incisioni. Per quello che ricordiamo noi non sapremmo infatti dire quale altro disco sia apparso in questi ultimi anni oltre a quello della Columbia americana affidato alla direzione di Sir Thomas Beecham e a quello della Westminster

Antonio Salieri. Triplo concerto in re maggiore per violino, oboe, violoncello e orchestra.

Solisti: Aldo Redditi (violino), Sergio Possidoni (oboe), Roberto Caruana (violoncello). Orchestra dell'Angelicum diretta da Erich Kloss.
Angelicum, 1 disco LP da 25 cm., LPA 1069.

Il nome di Antonio Salieri non ricorre spesso nei concerti e ciò ac-

ster affidato a Hermann Scherchen. Quanto alla Sinfonia *Mathis der Maler* di Hindemith, che ormai è entrata nel repertorio dei concerti sinfonici, possiamo dire che la sua apparizione discografica è giunta in un momento particolarmente opportuno così a breve distanza dalla rappresentazione scaligera dell'opera. Questa rappresentazione che ha sottolineato ancora una volta l'importanza musicale, formale e linguistica del capolavoro hindemithiano è stata tuttavia per molti causa di disillusione in quanto non ha completamente soddisfatto dal punto di vista spettacolare e rappresentativo. La Sinfonia invece, costituita come è risaputo di tre tempi rispettivamente rappresentati dall'Ouverture dell'opera (*Concerto degli angeli*), dalla scena sesta (*Sepoltura*) e dall'intermezzo della scena finale (*Tentazione di Sant'Antonio*) non mostra segni d'invecchiamento, forse appunto perché quei valori di musica pura che non sempre prendono consistenza in sede teatrale, qui, messi a fuoco, rimangono intatti.

F. TE.

comuna la sua sorte a quella di molti altri eccellenti musicisti del

nostro Settecento quasi dimenticati da coloro che pure avrebbero il dovere di propagandare, se non altro, la cultura musicale. O, forse, la sua sorte attuale è una nuova prova della validità di una certa impercettibile legge del contrappasso. Antonio Salieri (1750-1825), infatti, durante la sua vita godette di una fama assai larga ed ebbe un posto preminente in quella Vienna musicale che pur vantava la presenza di un Haydn e di un Mozart. Il Salieri, in un ambiente come quello, fu il rappresentante esperto di una tradizione italiana del canto e della melodia, di una civilissima convenzionalità che investiva tutta la sua opera di compositore. Indiscutibilmente la sua fama era sorretta da qualcosa di ben più che un ferratissimo mestiere e la sua musica rivela una natura artistica di prim'ordine, delle idee limpide e poeticamente efficaci.

La sua autorità, dunque, era asso-

Francesco Cavalli. Sonata a dieci per archi e tromboni - Canzone a quattro per archi - Canzone a otto per archi e tromboni - Sonata a sei per archi.

Orchestra dell'Angelicum diretta da Franco Gallini.
Angelicum, 1 disco LP da 25 cm., LPA 1071.

Francesco Cavalli nacque a Crema nel 1602 e morì a Venezia nel 1676. Lombardo, come Monteverdi, compì il suo stesso tragitto musicale, finendo in quella Venezia che era, nel suo secolo, il più fervido ed importante centro musicale d'Europa. E anche musicalmente batté la strada che già aveva percorsa il grande cremonese, anzi si servì del patrimonio di esperienze che Monteverdi andava lasciando. Poiché anche Cavalli fu autore di melodrammi. Tuttavia, per quel che riguarda la musica strumentale, pare che nelle sue musiche sia sempre presente il ricordo vivo e l'esempio delle musiche dei Gabrieli, la loro stessa scelta disinvolture discorsiva, l'arditezza di accostamenti timbrici e

lutamente convalidata. E non per nulla Beethoven volle essergli allievo per la tecnica della composizione vocale. Il Concerto inciso su questo disco offre alcuni spunti certamente originali, a parte la sua autentica bellezza estetica. Spunti che si riferiscono alla sua struttura architettonica, in cui gli strumenti solisti impegnati nel dialogo con l'orchestra, ci riportano ad una riesumazione del Concerto grosso. E' una sottolineatura arcaica di una struttura che, invece, prende sapore da una dialettica quanto mai brillante e scorrevole. L'esecuzione offertaci dalla direzione del M° Erich Kloss è viva e stilisticamente attendibile; efficace nello stacco dei tempi, morbida nel fraseggio, limpida nei suoni. Ottimo l'apporto dei tre solisti. Impeccabile dal punto di vista tecnico l'incisione, senza offuscamenti di suoni, posti nella loro esatta prospettiva fonica.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

la soluzione, già scontata a priori, del problema della musica pura. Lo stesso tema dell'orchestra suddivisa in due « cori », capace, cioè, di un più sviluppato gioco polifonico, magniloquente ed aulico nelle sue linee, ma, tuttavia ricco di poesia, gli veniva dettato dalla pratica, cinquecentesca, di un Willaert. Francesco Cavalli (il cui vero nome era Caletti Bruni), posto dal destino in un periodo di rinnovamento musicale, riassume, quindi, in sé elementi antichi ed elementi dello stile più avanzato del suo tempo; e questi elementi riesce a dominare e sottoporre organicamente alle esigenze della sua alta ispirazione e della sua genialità.

La revisione attenta ed accurata, dal punto di vista stilistico, delle pagine riprodotte su questo disco, sono opera del M^o Franco Gallini, lo stesso che ne dirige l'esecuzione con estrema sensibilità, con vivo senso dell'equilibrio dinamico e con

sciolta espressività. La resa degli impasti timbrici, per quel che riguarda l'incisione, è assolutamente fedele e rende appieno la grandiosità della concezione del Cavalli.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

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 (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|-----------------|---|------|--|--------------------------------|---|-----------------------|
| CASAVOLA | <i>Molto strepito per nulla.</i> Balletto | 1 | Bari | | Piccinni | Ricordi |
| CASAVOLA | <i>L'Alba di Don Giovanni.</i> Balletto | | Bari | | Piccinni | Ricordi |
| CHAILLY | <i>Una domanda di matrimonio</i> | 1 | Brescia | Annovazzi | Grande | Ricordi |
| DE BANFIELD | <i>Le Combat.</i> Ballet | | Paris | Blot | Opéra | Ricordi New York |
| FARRE | <i>Fâcheuse rencontre.</i> Ballet | | Paris | Prêtre | Salle Pleyel | Ricordi Paris |
| FARRE | <i>Fâcheuse rencontre.</i> Ballet | | Paris | Prêtre | Opéra - Comique | Ricordi Paris |
| FARRE | <i>Fâcheuse rencontre.</i> Ballet | | Monte Carlo | Blareau | Opéra | Ricordi Paris |
| FARRE | <i>Fâcheuse rencontre.</i> Ballet | | Lyon | | Opéra | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Symphonie de danses.</i> Ballet | | Paris | Prêtre | Salle Pleyel | Ricordi Paris |
| G. F. MALIPIERO | <i>3 Commedie goldoniane</i> | | Napoli RAI | Caracciolo | | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo</i> | 1 | Köln | Sanzogno | | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il ladro e la zitella</i> | 1 | Grand Junction (Colorado) | | Grand Junction Civic Opera | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il ladro e la zitella</i> | 14 | Quadri | | R.T.F. | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Maria Golovin</i> | 3 | Milano | Sanzogno | Alla Scala | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>La Medium</i> | 2 | Bari | Machi | Piccinni | Schirmer |
| MENOTTI | <i>La Medium</i> | 2 | Como | Zedda | Sociale | Schirmer |
| MENOTTI | <i>Sebastian.</i> Balletto | | Paris | Doussard | des Champs Elysées | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella cattedrale</i> | 2 | Napoli | De Fabritiis | San Carlo | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella cattedrale</i> | 2 | Trieste | Bartoletti | Verdi | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella cattedrale</i> | 2 | Barcellona | Armando La Rosa | Parodi | Gran Teatro del Liceo |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella cattedrale</i> | 2 | Torino RAI | Pizzetti | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Fra Gherardo</i> | 3 | Milano RAI | Questa | | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Paris | P. Dervaux | Opéra | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>La bella dormente nel bosco</i> | | Montreal Canadian Broadcasting Corporation | | | |
| RESPIGHI | <i>Maria Egiziaca</i> | 1 | Wolverhampton | Charles Houdret Percy Young | Wolverhampton & Staffordshire College of Technology | Ricordi |
| ROCCA | <i>Monte Ivnor</i> | 3 | Trieste | De Fabritiis | Verdi | Ricordi |
| ROCCA | <i>Monte Ivnor</i> | 3 | London BBC Third Programme | Armando La Rosa | Parodi | Ricordi |
| ROCCA | <i>La Morte di Frine</i> | 1 | Como | Cordone | Sociale | Ricordi |
| TINTORI | <i>La maschera della morte rossa.</i> Balletto | | Cesena | Santi Di Stefano | Bonci | Ricordi |
| TINTORI | <i>La maschera della morte rossa.</i> Balletto | | Modena | Santi Di Stefano | Comunale | Ricordi |
| TINTORI | <i>La maschera della morte rossa.</i> Balletto | | Piacenza | Santi Di Stefano | Municipale | Ricordi |
| TINTORI | <i>La maschera della morte rossa.</i> Balletto | | Reggio Emilia | Santi Di Stefano | Comunale | Ricordi |
| TINTORI | <i>La maschera della morte rossa.</i> Balletto | | Parma | Santi Di Stefano | Regio | Ricordi |
| VOGEL | <i>La Caduta di Wagadu</i> | | Roma RAI | Antonellini | | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>I Cavalieri di Ekebù (1^a trasm. in Inghilterra)</i> | 4 | BBC London Third Programme | Simonetto | | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>I Cavalieri di Ekebù</i> | 4 | Saarbrücken | Simonetto | | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Francesca da Rimini</i> | | Roma RAI | Sanzogno | | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-------------|---|----------------------|--------------------|-----------------------|--------|----------------------|
| ADASKIN | <i>Sérénade concertante</i> | Winnipeg - C.B.C. | Eric Wild | | 8 | Ricordi Buenos Aires |
| ADASKIN | <i>Sérénade concertante</i> | Vancouver | Irving Hoffman | | 8 | Ricordi Buenos Aires |
| AGUIRRE | <i>El Gato</i> | London BBC | Leo Wurmser | | 3 | Ricordi Buenos Aires |
| AURIC | <i>La Chambre. Suite symphonique du ballet</i> | Paris et R.T.F. | Delerue | | 18 | Ricordi Paris |
| AVSHALOMOV | <i>Peiping hunting</i> | Milano RAI | Gerelli | | | Ricordi New York |
| BETTINELLI | <i>Divertimento per piccola orchestra (1ª trasmissione in Inghilterra)</i> | London, BBC | Harry Newstone | | 5 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Fantasia e fuga su temi gregoriani</i> | Padova | Rispoli | | 10 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Gallarate | Ferraresi | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Imola | Ferraresi | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Rovigo | Ferraresi | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Rovereto | Ferraresi | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Piacenza | Ferraresi | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Introduzione per archi</i> | Montreal - C.B.C. | J. I. Landrie | | 7 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Sinfonia breve</i> | Torino RAI | Rapalo | | 17 | Ricordi |
| BIANCHI | <i>Corale e Notturmo</i> | Dublin Radio Eireann | Mander | | 15 | Ricordi |
| BOSSI | <i>La Festa del Redentore</i> | Torino RAI | Scaglia | | 25 | Ricordi |
| BRERO | <i>Cantata</i> | Paris R.T.F. | G. Delerue | B. Kal | 15 | Ricordi Americana |
| BRERO | <i>Le roi des gourmets (Suite da Rossini)</i> | Palermo | Martinon | | 20 | Ricordi |
| BRERO | <i>Le roi des gourmets (Suite da Rossini)</i> | Paris R.T.F. | Martinon | | 20 | Ricordi |
| BRERO | <i>Le roi des gourmets (Suite da Rossini)</i> | Bruxelles I.N.R. | Martinon | | 20 | Ricordi |
| CASTALDI | <i>Tarantella per archi</i> | London BBC | John Hollingsworth | | 5 | Ricordi |
| CASTALDI | <i>Tarantella per archi</i> | Vancouver - C.B.C. | George Calangis | | 5 | Ricordi |
| CLAUSETTI | <i>3 Danze e Finale</i> | Marseille R.T.F. | Pagliano | | 13 | Ricordi |
| CRESTON | <i>Lilian Ode op. 67</i> | Torino RAI | Vernizzi | | | Ricordi New York |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup. Suite symphonique du ballet</i> | Lille, R.T.F. | Clowez | | 20 | Ricordi Paris |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup. Suite symphonique du ballet</i> | Nice, R.T.F. | De Froment | | 20 | Ricordi Paris |
| FERRO | <i>Cerere e Demofonte. Musiche dal balletto</i> | Roma RAI | Ferro | | | Ricordi |
| FIUME | <i>Concerto per orchestra</i> | Torino RAI | Vernizzi | | 24 | Ricordi |
| FUGA | <i>Passacaglia</i> | Firenze | Weissmann | | 22 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Concerto per orchestra detto L'Olmeneta</i> | Baden-Baden | Rosbaud | | 30 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Fantasia per pianoforte e strumenti a corda</i> | Milano | Schippers | Pollini | 15 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Musica da concerto per viola e archi. (1ª esecuzione in Inghilterra)</i> | London, BBC | Maurice Miles | Frederick Riddle | 21 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Pezzo concertante per 2 violini, viole e orchestra</i> | Genova | Galliera | Palli, Mestl e Ghedin | 14 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Partita</i> | Torino RAI | Scaglia | | 24 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Sonata da concerto per flauto e orchestra</i> | Milano | Rossi | Gazzelloni | 19 | Ricordi |
| GIORDANO | <i>Largo e Fuga</i> | Berlin | Gaebel | | 8 | Ricordi |
| GIURANNA | <i>La Guerriera. Canzone per soprano e orchestra</i> | Torino RAI | Vernizzi | Raimondi | 5 | Ricordi |
| KELKEL | <i>Concertino per violoncello e orch. da camera</i> | Marseille R.T.F. | Pagliano | | 14 | Ricordi Paris |
| LABROCA | <i>8 Madrigali di Tommaso Campanella</i> | Firenze | Lupi | | 9 | Ricordi |
| LABROCA | <i>8 Madrigali di Tommaso Campanella</i> | Baltimore (Maryland) | Freccia | | 9 | Ricordi |
| LESUR | <i>Concerto da camera per pianoforte e orchestra</i> | Paris | Auriacombe | M. A. Pietet | 12 | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Sérénade</i> | Toulouse R.T.F. | Auriacombe | | 15 | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Sérénade</i> | Paris | Auriacombe | | 15 | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Sérénade</i> | Torino RAI | Rapalo | | 15 | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Symphonie de danses</i> | Paris | Capdevielle | | 20 | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Symphonie de danses</i> | Paris R.T.F. | Dervaux | | 20 | Ricordi Paris |
| LIVIA BELLA | <i>Monte Mario</i> | Torino RAI | Rapalo | | 15 | Ricordi |
| LUALDI | <i>Kolo dall'opera La Grançoola</i> | Torino RAI | Rapalo | | 4 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>1° Dialogo</i> | Vancouver | John Avison | | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo per viola e orchestra</i> | Paris | Capdevielle | Lequien | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>7° Dialogo per 2 pianoforti e orchestra</i> | Roma RAI | Gracis | Gorini-Lorenzi | 17 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------------|---|--------------------|-------------------|---|--------|-------------------|
| MALIPIERO | <i>2ª Sinfonia (Elegiaca)</i> | Rabat Radio-Maroc | M. Bron | | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>4ª Sinfonia (in memoriam)</i> | Venezia | Celibidache | | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6ª Sinfonia (degli archi)</i> | Paris | Capdevielle | | 25 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6ª Sinfonia (degli archi)</i> | Paris | J. Michon | | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Sinfonia dello Zodiaco</i> | Torino RAI | Maderna | | 43 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Sonata a cinque</i> | Paris R.T.F. | | Quint. instrumental de l'Orch. National | 16 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | Baden-Baden | Bour | | 14 | Ricordi |
| MARGOLA | <i>Kinderkonzert</i> | Padova | Rispoli | | 12 | Ricordi |
| MARTELLI | <i>Concertino</i> | Paris R.T.F. | Bigot | | 16 | Ricordi Paris |
| MERCURE | <i>Kaleidoscope</i> | Guatemala City | Jacques Beaudry | | 12 | Ricordi Toronto |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo - Ouverture</i> | Montreal | Pelletier | | | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Concerto in fa per pianoforte e orchestra</i> | Radio-Luxembourg | Candael | Boukoff | 28 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il ladro e la zitella. Ouverture</i> | Frankfurt | Schröder | | 5 | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il ladro e la zitella. Ouverture</i> | Bremen | Kindler | | 5 | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Sebastian. Suite</i> | Baden-Baden | Bibo | | 20 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Sebastian. Suite</i> | Nürnberg | Karr-Bertoli | | 20 | Ricordi |
| MIGNONE | <i>1ª Fantasia brasileira per pianoforte e orchestra</i> | Berlin | Eisbrennen | Schröder | 15 | Ricordi New York |
| MORAWETZ | <i>Divertimento per archi</i> | Toronto | Di Bello | | 10 | Ricordi Toronto |
| MORAWETZ | <i>Divertimento per archi</i> | Halifax | Müller | | 10 | Ricordi Toronto |
| MORILLO | <i>Marin. Cantata per solo, coro e orchestra</i> | Milano RAI | Gerelli | Handt | | Ricordi Americana |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata</i> | Roma | Celibidache | | 16 | Ricordi |
| NABOKOV | <i>Concerto corale per flauto e orchestra</i> | Radio-Tunis | Giardino | | 17 | Ricordi Paris |
| NABOKOV | <i>Symbols chrestiani per baritono e orchestra</i> | Paris R.T.F. | Giardino | P. Mollet | 17 | Ricordi Paris |
| NUSSIO | <i>Kotor Tänze</i> | Bruxelles, I.N.R. | | | 12 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Concerto per orchestra</i> | Dallas (Texas) | Kletzki | | 20 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Concerto per orchestra</i> | Mannheim | Albert | | 20 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Introduzione e Allegro</i> | Paris | Michon | | 7 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Partita</i> | Hamburg | Schmid-Isserstedt | | 17 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Salmo IX</i> | Firenze | Molinari Pradelli | | 45 | Ricordi |
| PICK-MANGIAGALLI | <i>Sortilegi</i> | Köln | Marszalek | Priegnitz | 12 | Ricordi |
| PILATI | <i>Suite in 4 tempi per pianoforte e archi</i> | Hamburg | Martin | Weinert | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Canti della stagione alta</i> | Roma | Pizzetti | Renzi | 30 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Canti della stagione alta</i> | Bari | | | 30 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto dell'estate</i> | Genova | Galliera | | 25 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto in do per violoncello e orchestra</i> | Vancouver | John Avison | | 39 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Messa di requiem</i> | Roma | Pizzetti | | 25 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>La Pesca dell'anello</i> | Anvers I.N.R. | | | 4 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi per Edipo Re</i> | Rabat, Radio-Maroc | M. Bron | | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi per Edipo Re</i> | Torino RAI | Vernizzi | | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi per Edipo Re</i> | Livorno | Priano | | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi per Edipo Re</i> | Baden-Baden | Kloiber | | 15 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Concerto dell'Argentarola per chitarra e orchestra</i> | Roma | Porrino | Gangi | 16 | Symphonia Verlag |
| PORRINO | <i>Concerto dell'Argentarola</i> | Napoli RAI | Porrino | Gangi | 16 | Symphonia Verlag |
| PORRINO | <i>Sardegna. Poema sinfonico</i> | Cincinnati (Ohio) | Zedda | | 16 | Ricordi |
| POZZOLI | <i>Allegro da concerto</i> | Milano | | Mozzati | | Ricordi |
| POZZOLI | <i>Tema con variazioni</i> | Milano | | | | Ricordi |
| PRIOR | <i>Le Cantique des cantiques</i> | Paris, R.T.F. | Giardino | | 24 | Ricordi Paris |
| PUCCHINI | <i>Crisantemi</i> | Padova | | | 6 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | Workshop | Pawson | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | BBC Scottish | Swarowsky | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | Hamburg | Schlichter | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | Halifax, C.B.C. | Leo Müller | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gagliarda (dalle Antiche Danze ed Arie. 1ª Suite)</i> | Livorno | Priano | | | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|----------|--|-----------------------------|-------------------|---------------------|--------|---------|
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 2 ^a Suite | Hamburg | Schüchter | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Montreal | Brott | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Winnipeg - C.B.C. | Eric Wild | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Montreal - C.B.C. | | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Stuttgart | Litschauer | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Frankfurt | Matzerath | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Genova | Galliera | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | London | Kitty Kennedy | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Berlin | Lange | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | London BBC | George Hurst | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Newcastle-under-Lyme | Ralph Jack | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Potsdam (N.Y.) | Gottesmann | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Konstanz | Fellmer | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Köln | Caracciolo | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Flensburg | Warner | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Flensburg | Steiner | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Aisingerwiese | Deyle | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Fort Payne (Indiana) | Gottesmann | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Halifax | Leo Müller | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Buffalo (N.Y.) | Ressel | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Hamilton | Leonard Pearlman | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Vancouver | Irving Hoffman | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Vancouver | John Avison | Fehringer | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche Danze ed Arie, 3 ^a Suite | Frankfurt | Schröder | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Bolks, Suite sinfonica | Frankfurt | Cillario | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Roma | Asahina | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Frankfurt | Schüchter | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Hamburg | Katims | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Seattle (Washington) | Schüchter | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Hamburg | Wunderlich | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Berlin-Reinikendorf | Tilegant | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Baden-Baden | Mich | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Saarbrücken | Strauss | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Frankfurt | Taylor | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Nashville (Tennessee) | Taylor | | 25 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | London | Stephen Rhys | | 7 | Ricordi |
| RESPIGHI | Lauda per la Natività del Signore | Roma | Goossens | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Ouverture dell'opera Belfagor | München | Albert | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Irving Hoffman | | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Vancouver | Thomas Mayer | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Ottawa | Krips | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Buffalo (N.Y.) | Krips | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Baltimore (Maryland) | Freccia | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Montreal | Wilfrid Pelletier | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Colorado Springs (Colorado) | Eisenberg | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Detroit (Michigan) | Paray | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Genova | Luigi Toffolo | Puliti Santoliquido | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Toccata per pianoforte e orchestra | Genova | Luigi Toffolo | Puliti Santoliquido | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Toccata per pianoforte e orchestra | Frankfurt | Zillig | Sott | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Toccata per pianoforte e orchestra | Stuttgart | Koslik | Schwarz | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Toccata per pianoforte e orchestra | Stuttgart | Koslik | Schwarz | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Tramonto | Anvers, I.N.R. | | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Tramonto | Frankfurt | Baumgartner | Seefried | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Tramonto | Frankfurt | Pekarek | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano (1 ^a esecuz. in Australia) | Brisbane | Thomas Mayer | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | Ottawa, C.B.C. | Colin Davis | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | BBC Scottish | Colin Davis | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | London, BBC | Colin Davis | | 16 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Risordi (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|--------------|---|-----------------------|-------------------|------------------|--------|------------------|
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | Adelaide | H. Krips | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | London, BBC | Harry Newstone | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | Montreal, C.B.C. | Neil Chothem | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | Nice, R.T.F. | | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Montreal, C.B.C. | Roland Leduc | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Hamburg | Kertes | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Baden-Baden | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Baden-Baden | Vogt | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Vancouver, C.B.C. | John Avison | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | London, BBC | Rae Jenkins | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Rabat, Radio-Maroc | M. Bron | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | West Hempstead (N.Y.) | | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Nice, R.T.F. | L. de Froment | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Stuttgart | Müller-Kray | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Frankfurt | Schröder | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Baden-Baden | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Bremen | Thierfelder | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Radio-Luxembourg | P. M. Le Conte | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Vetrata di chiesa (1 ^a esecuzione in Australia) | Brisbane | Pekarek | | 27 | Ricordi |
| RESPIGHI | Vetrata di chiesa | Firenze | Molinari Pradelli | | 27 | Ricordi |
| RIETI | Piano Concerto No. 3 | London, BBC | W. Braithwaite | Liza Fuchsova | 19 | Ricordi New York |
| ROCCA | Corsa alla preda dall'opera In terra di leggenda | Milano RAI | Basile | | 8 | Ricordi |
| ROCCA | 2 Quadri sinfonici dall'opera Il Dibuk | Firenze | Matacic | | 7 | Ricordi |
| ROCCA | Salmodia per baritono, coro misto e strumenti | Torino RAI | Vernizzi | Mazzini | 10 | Ricordi |
| ROSSELLINI | Stornelli della Roma bassa | Baltimore (Maryland) | Freccia | | 7 | Ricordi |
| ROTA | Concerto per arpa ed orchestra | London, BBC | Colin Davis | Sanchia Pielou | 22 | Ricordi |
| ROTA | 3 ^a Sinfonia in do | Milano | Gracis | | | Ricordi |
| ROTA | Variazioni sopra un tema gioviato | Lille, R.T.F. | Clowez | | 16 | Ricordi |
| SANTOLIVIDO | 3 Miniature | Berlin | Walter | | 35 | Ricordi London |
| SAUNDERS | Interludium for String Orchestra | London | Max Saunders | | 8 | Ricordi |
| TESTI | Crocifissione | Roma RAI | Steinberg | | 17 | Ricordi |
| TESTI | Musica da concerto n. 1 | Milano | Abbado | Ferraresi | 18 | Ricordi |
| TESTI | Stabat Mater | Torino RAI | Vernizzi | Bozzi Lucca | 18 | Ricordi |
| THOMSON | Concerto per violoncello e orchestra | Milano RAI | Gerelli | Selmi | | Ricordi |
| TURCHI | Piccolo concerto notturno | Firenze | Giulini | | 14 | Ricordi |
| TURCHI | Piccolo concerto notturno | Marselle, R.T.F. | Pagliano | | 14 | Ricordi |
| TURCHI | Piccolo concerto notturno | Köln | Giulini | | 14 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | Bachianas Brasileiras No. 4 | Sydney | Malko | | | Ricordi New York |
| VILLA LOBOS | Caixinha de boas festas | New Orleans | Hilsberg | | 30 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | Il Trenino del contadino brasiliano dalla Bachianas brasileiras No. 2 | Nashville (Tennessee) | Taylor | | | Ricordi |
| VILLA LOBOS | Bachianas brasileiras No. 2 | Toronto | Walter Suskind | | 20 | Ricordi |
| VITTADINI | Armonie della notte | Torino RAI | Vernizzi | | 8 | Ricordi |
| VITTADINI | Poemetto romantico | Bari | Grimaldi | | 10 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino per oboe e archi | London, BBC | Vilem Tausky | Ian Black | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino per oboe e archi | Berlin | Lange | Ertel | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino per oboe e archi | Hamburg | Schüchter | | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino per oboe e archi | Köln | Marszalek | | 21 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino per oboe e archi | Berlin | Lange | Ertel | 30 | Ricordi |
| WISSMER | 2e Symphonie | Paris, R.T.F. | Rosenthal | | 21 | Ricordi Paris |
| ZAFRED | Concerto per arpa e orchestra | Roma RAI | Scaglia | Gatti Aldrovandi | | Ricordi |
| ZAFRED | 4 ^a Sinfonia (1 ^a esecuzione in USA) | New York (N.Y.) | Schippers | | 30 | Ricordi Paris |
| ZAFRED | 6 ^a Sinfonia | Roma | Previtali | | 25 | Ricordi |
| ZAFRED | 6 ^a Sinfonia | Torino RAI | Rossi | | 25 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre 1958 - gennaio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|----------|---|------------|-----------|---------|--------|---------|
| ZAFRED | <i>Sinfonia breve</i> | Milano | Randolf | | 15 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Colombina. Ouverture</i> | Hamburg | Martin | | 8 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Danza del torchio e Cavalcata dall'opera Giulietta e Romeo</i> | Hamburg | Schüchter | | 14 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Danza del torchio e Cavalcata dall'opera Giulietta e Romeo</i> | Torino RAI | Argento | | 14 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Prologo dall'opera Giuliano</i> | Firenze | Dorati | | 16 | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Gennaio 1958

| | | | Lire |
|--|--------------|--|-------|
| LIBRI D'INTERESSE MUSICALE | | | |
| P.R.R. 7 | TINTORI | <i>L'Opera napoletana</i> | 1000 |
| OPERE TEORETICHE E STORICHE | | | |
| E.R. 2510 | APRIDA | <i>Fondamenti teorici dell'arte musicale moderna</i> | 3500 |
| PIANOFORTE | | | |
| 129761 | BEETHOVEN | 9ª Sinfonia in re min., op. 125. Riduzione (Pozzoli) (già E.R. 411) | 700 |
| E.R. 2565 | CHOPIN | <i>Falzar</i> , op. 34, n. 2 (Brugnoli-Montani) (già 128965) | 150 |
| E.R. 2572 | MOZART | <i>Fantasia in re min.</i> K. 97 (Casella) (già 129009) | 150 |
| ORGANO | | | |
| E.R. 2598 | GORRIELLI | <i>Composizioni</i> . Vol. II (Dalla Libera) | 1000 |
| CANTO E PIANOFORTE | | | |
| 129631 | MONTEVERDI | 12 <i>Composizioni profane e sacre</i> (inedite), con e senza basso continuo. A cura di W. Osthoff | 2500 |
| MUSICA SACRA | | | |
| 129384 | DALLA LIBERA | <i>Messa e Sancta Maria</i> , a 3 voci vecchi e organo | 600 |
| 129278 | ZANON S. | 4 <i>Momenti di polifonia gregoriana</i> , per coro a 4 voci miste | 400 |
| 129279 | — | Idem, Parti staccate: coro donne | 120 |
| 129280 | — | coro uomini | 120 |
| ORCHESTRA (Opere liriche complete) (Edizioni rivedute e corrette in nuovo formato) | | | |
| P.R. 153 | VERDI | <i>Aida</i> | 15000 |
| P.R. 154 | — | <i>Falstaff</i> | 15000 |
| P.R. 155 | — | <i>Otello</i> | 15000 |
| P.R. 180 | WAGNER | <i>Parsifal</i> | 15000 |
| LIBRETTI | | | |
| | | <i>Matrimonio al convento</i> | 500 |
| PARTITURE IN 10° | | | |
| P.R. 908 | PROKOFIEV | <i>Sinfonia n. 5</i> , op. 100, per orchestra | 1700 |
| PARTITURE IN 8° | | | |
| 129068 | VOGEL | 3 <i>Sulzer</i> (dal «Thyl Claus»), per orchestra | 2500 |
| FISARMONICA | | | |
| 125619 | ANAGHI | 6 <i>Bozzetti facili e progressivi</i> | 500 |

G. RICORDI & CO., NEW YORK

Selected Compositions by the Versatile Composer

VITTORIO GIANNINI

Stage Works

- BEAUTY AND THE BEAST - Radio Opera
 - Vocal Score \$ 4.00
- THE TAMING OF THE SHREW - Opera in 3 Acts
 - Vocal Score \$ 10.00
 - Libretto \$.75

Symphony Orchestra

- DIVERTIMENTO FOR ORCHESTRA - Miniature Score \$ 4.00
- FRESCOBALDIANA - Miniature Score . \$ 2.00
- SYMPHONY NO. 1 - Miniature Score . . \$ 5.00
(Orchestra material on rental)

Band

- PRAELUDIUM AND ALLEGRO
 - Partitura and Parts \$ 15.00
- SYMPHONY FOR BAND in preparation

Art Songs

- CANTILENA \$.75
- FAR ABOVE THE PURPLE HILLS . . . \$.50
- HEART CRY \$.60
- I SHALL THINK OF YOU \$.50
- IF I HAD KNOWN \$.60
- IT IS A SPRING NIGHT \$.75
- MANELLA MIA (Neapolitan Song) . . \$.75
- MOONLIGHT \$.50
- OHIE MENECHÉ (Neapolitan Song) . \$.75
- SONG OF THE ALBATROSS (from Three Poems of the Sea) \$.50
- TELL ME, OH BLUE, BLUE SKY . . . \$.75
- YOUR SOFT LITTLE HAND \$.50
- ZOMPA LLARI, LLIRA (Neapolitan Song) \$.75

Women' Chorus - s.s.a.

- TELL ME, OH BLUE, BLUE SKY (Pickering) \$.20

Perusal copies of the above may be applied for to:

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

G. RICORDI & CO. (CANADA) LTD.
380 Victoria Street
Toronto, Canada



JOSEPH HAYDN

- Quartetto N. 72 in do magg. op. 74 N. 1
- Quartetto N. 74 in sol magg. op. 74 N. 3

Quartetto Amadeus
Norbert Brainin, Siegmund Nissel, violini
Peter Schidlöf, viola
Martin Lovett, violoncello
33 - 18495 LPM

- Sinfonia N. 91 in mi bem. magg.
- Sinfonia N. 103 in mi bem. magg.

(Rullo di timpani)
Orchestra Sinfon. della Radio Bavarese
Direttore: Eugen Jochum
33 - 18499 LPM

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

- Trio N. 1 in re min. op. 49

LUDWIG VAN BEETHOVEN

- Trio N. 6 in mi bem. magg. op. 70 N. 2

Trio Santoliquido
Ornella Puliti Santoliquido,
pianoforte
Arrigo Pelliccia, violino
Massimo Amfitheatrof,
violoncello
33 - 18509 - LPM



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

AMADEO - PANTHEON - VOX

BEETHOVEN

Bagatelles

pianista **George Banhami**

30 Vox PL 10.680

CANTI AMBROSIANI

Raccolta completa di Canti ambrosiani su tre dischi in edizione di lusso con testi e note illustrate a colori

Coro della « Polifonica Ambrosiana » di Milano

direttore: **Mons. Giuseppe Biella**

3 dischi ediz. lusso DL 343

CHOPIN

24 preludi, op. 28

Sonata n. 2 in si bem. minore, op. 35

pianista **Gulomar Novaes**

30 Vox PL 10.940

MAHLER

Das Lied von der Erde (Il Canto della terra)

contralto: **Grace Hoffmann**, tenore: **Helmut Melchert**

Orchestra del Südwestfunk di Baden-Baden,

direttore **Hans Robaud**

30 Vox PL 10.910

Id. in edizione stereofonica

2 dischi Stereo-Vox ST-PL 10.912

SCHOENBERG

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)

Orchestra del Südwestfunk di Baden-Baden,

direttore: **Jascha Horenstein**

Stereo ST-PL 10.460

VIVALDI

Gloria in re magg.

Mottetto a canto

soprano: **Friederike Sailer**, contralto: **Margarete Bence**

Orchestra e coro « Pro Musica » di Stoccarda,

direttore: **Marcel Couraud**

Stereo ST-PL 10.390

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

DISCHI PHILIPS



BELA BARTOK

Quartetto n. 1

Quartetto n. 2

QUARTETTO JUILLIARD

A 01153 L

Quartetto n. 3

Quartetto n. 4

QUARTETTO JUILLIARD

A 01154 L

Quartetto n. 5

Quartetto n. 6

QUARTETTO JUILLIARD

A 01155 L

ARNOLD SCHOENBERG

Quartetto n. 2 in fa diesis minore per archi e soprano op. 10

Quartetto n. 3 op. 30

QUARTETTO JUILLIARD con UTA GRAF (soprano)

A 01177 L

ALBAN BERG

Quartetto per archi op. 9

ARNOLD SCHOENBERG

Quartetto n. 4 op. 37

ANTON VON WEBERN

Cinque tempi per quartetto d'archi op. 5

QUARTETTO JUILLIARD

A 01178 L

ANTON VON WEBERN

OPERE COMPLETE

Incise sotto la direzione di Robert Kraft

L 09414/17 L

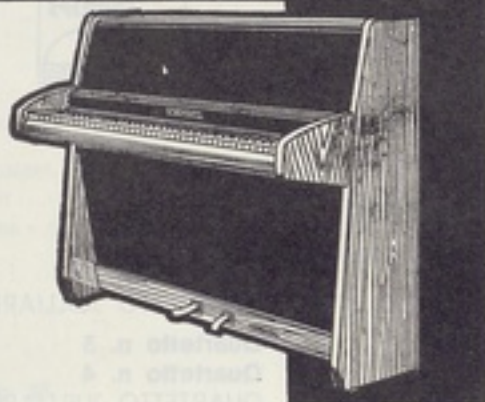
i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

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-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

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.

Elena Rizzieri, s.

Mario Petri, bs.

Florindo Andreolli, t.

Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

dischi RICORDI



FEBBRAIO - MARZO 1959



MRC 5030
CIAIKOVSKI - Concerto in re op. 35
Violinista Erica Morini
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Artur Rodzinski.



MRC 5027/8
BEETHOVEN - Sinfonia n. 8 in fa, op. 93
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Hermann Scherchen
Sinfonia n. 9 in re min., op. 125 - Corale - Magda Laszlo, soprano - Hilde Rössel-Majdan, contralto - Petre Munteanu, tenore - Richard Standen, basso
Coro della «Wiener Singakademie»
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.



MRC 5033/6
BACH - La Passione secondo S. Matteo
Magda Laszlo, soprano - Hilde Rössel-Majdan, contralto - Petre Munteanu, tenore - Richard Standen, basso - Hugues Cuenod, tenore - Heinz Rehfuss, basso
Orchestra Sinfonica e Coro diretti da Hermann Scherchen.

Elegante scatola contenente i 4 dischi e il testo italiano e tedesco dell'oratorio.

SERIE WESTMINSTER



MRC 2001
RESPIGHI - Antiche Danze e Aria per liuto
Orchestra Sinfonica Romana diretta da Franco Ferrara.



MRC 5029
MOZART - Sinfonia Concertante in mi bem., K. 364
Walter Barylli, violino - Paul Doktor, viola - Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Felix Prohaska.

Sinfonia Concertante in mi bem., K. Anh. 9
Complesso di fiati della Filarmonica di Vienna
Orchestra da Camera dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Henry Swoboda.

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 II n. 3 - marzo 1959

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
ROMA via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 120

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, 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 Paulo. 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, 1370

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 Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 292
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, 455
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 Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensternstrasse, 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 Músico: 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 II - n. 3 - marzo 1959

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:

- 98 Momento del Gianni Schicchi di Mario Morini
- 105 Scritti giovanili di Ferruccio Busoni di Piero Rattalino
- 112 La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Musica applicata
- 122 Arabesques (Giulio Confalonieri)
- 126 Notizie in breve
- 129 Contributi bibliografici: Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° gennaio al 31 dicembre 1958
- 134 Libri di interesse musicale:
Lecture dei Carteggi pucciniani e dell'Alban Berg di Redlich
- 138 Dischi:
Presentazione di composizioni di Schubert, Schumann, Beethoven, Ciaikovski, Rackmaninov, Wagner, Rossini
- 142 Concorsi

Momento del Gianni Schicchi

L'indugio in una sorridente visione degli aspetti della vita sembra prima o poi naturale per un artista, e comunque risultino i suoi umori più propri, anche cioè se d'indole contraria, quasi inevitabile, almeno come occasione, lungo l'arco delle successive esperienze. In una media prospettiva temporale questo momento si identifica per lo più con gli anni della maturità placata, allorché gli impulsi drammatici che innervano l'esistenza si attenuano a contatto con una più rassegnata filosofia e le proporzioni delle immagini tendono a ricomporsi fuori d'ogni men che ordinario peso sentimentale. Ciò che dianzi sarebbe parso causa di stimolazione emotiva, opportunità di partecipazione cordiale, lo si percepisce ora come materia di cronaca sommersa, capace al più di proporre i termini di una certa amarezza accanto a quelli affioranti della disillusione. Dagli uni come dagli altri scaturiscono i reagenti spirituali di una bonaria ironia, di un consolatore umorismo. È il momento propizio agli spiriti della commedia, se non addirittura dell'opera buffa.

Non sorprende quindi che severi cantori del tragico musicale e amabili poeti del melodrammatismo, arrivati a quel particolare momento, si dispongano al sorriso per una sosta distensiva, al ripensamento comico della loro ispirazione tragica. Wagner nei *Maestri cantori*, Verdi nel *Falstaff* riattingono il vertice di quell'ispirazione procedendo all'inverso, come in un paradosso che l'esperienza ha dimostrato vero. Allo stesso modo compositori d'opere buffe sovvertono i termini abituali della loro fatica e si riposano nel dramma musicale.

Attraverso la riflessione del proprio istinto drammatico Verdi era arrivato a cavarne una così assoluta controprova. Il suo umorismo affiorava nell'atto medesimo dello stabilire i rapporti tra questa riflessione e quell'istinto. E a proposito del *Falstaff*, si rifletta al timore riverente che l'estrema fatica verdiana potè ispirare ai compositori della nuova generazione. Sulla Giovane Scuola gravò l'immagine di tanta perfezione. Se l'estro drammatico consentiva ulteriori affermazioni, quello della commedia musicale si impoveriva alla prospettiva di un'inevitabile comparazione con il capolavoro verdiano. Acutamente rileva il Mila che « la favolosa saggezza senile del Bussetano aveva avvolto nella propria serena comprensione tutti i casi della vita », alla quale soltanto, ormai, si sarebbe potuto chiedere immagini e proposte per un teatro comico, poichè la comicità verdiana — tanto profonda seppure in apparenza solo poco più che sflorante

— sembrava avesse svuotato d'ogni residua originalità i simboli della commedia musicale. Altri ne aveva indicati, in compenso, ma di più complessa individuazione, da ricercarsi comunque nella coscienza delle scandagliate prospettive umane.

Dopo l'avvento di *Falstaff* sulla scena lirica, non si sarebbe potuto più far ridere il pubblico tornando a muovere maschere e burattini, amorosi ed ingenui, caratteristi e funamboli, senza che l'artificio e l'anacronismo balzassero evidenti, quando il genio verdiano lo aveva indotto a sorridere porgendogli lo spettacolo di una condizione umana universalizzata nella realtà dell'arte. Nè egualmente si sarebbe potuto sopperire alla mancanza di un autentico contenuto comico illustrando in musica una qualunque facezia, come in addietro si era fatto da chi non avesse avuto sufficiente immaginazione per inventarlo.

Si consideri il caso dell'operistica goldoniana di Ermanno Wolf-Ferrari, rimasta un caso a sè. La derivazione settecentesca di quel teatro musicale è così scoperta da giustificare l'idea di una ricostruzione astratta che può avere i suoi pregi, ma che rifiuta ogni possibilità di aggancio, di riferimento contemporaneo. Come dirla una brillante operazione d'antiquariato condotta col gusto di un aristocratico in vena di erudite nostalgie.

Fu Alberto Franchetti che col *Signor di Pourceaugnac*, tratto dal teatro di Molière, dopo il *Falstaff*, si provò per primo a ritentare l'opera buffa. Andata in scena alla Scala nell'aprile 1897, l'opera meriterebbe un colpo d'occhio retrospettivo, non fosse che per ricercarvi un probabile tentativo d'indipendenza rispetto alle inevitabili influenze falstaffiane. Vi si tien conto, fra l'altro, della lezione wagneriana dei *Maestri cantori*, specie nel proposito di adattare al genere comico la magniloquenza orchestrale franchettiana, ma la solennità bernesca dello spirito mollièrino è qua e là resa con bella vivacità di invenzioni ritmiche e attraverso una doviziosa tavolozza fonica. Siamo però lontani dalla cifra di un personale umorismo. Nè più tardi la rivelò la parodia operettistica del *Giove a Pompei*, attuata dal Franchetti in uno con Umberto Giordano.

Il pur tanto arguto Mascagni neppure ci si provò. *Le Maschere* risultano, oggi, tutt'altra cosa. Un'opera che rifà il verso a Cimarosa e a Rossini in chiave mascagnana pel proposito del librettista e del compositore di riportarne sulla scena le antiche maschere italiane in un particolare momento della nostra vita culturale. Un impegno di stile, un esperimento d'opera critica. La dimensione della comicità (non quella dello spirito) resta pertanto estranea all'arte mascagnana.

Giacomo Puccini è stato il solo compositore postverdiano nel quale la vena comica latente ha saputo confluire e sostanzarsi in un'opera organica, di maturata e sicura impronta personale. Il solo che in un tempo avviato a farsi problematico, cerebrale, denso di chiaroscuri

angosciosi, ha tentato con fortuna la commedia musicale intrisa di umori sottili.

Pure non era stato meno dei colleghi suoi in apprensione circa le sorti di un possibile esperimento di teatro comico nell'obbligatorio confronto con il *Falstaff*. Almeno una volta mostratosi cedevole all'esortazione che lo spingeva a provarsi in quel genere, essa si era affacciata decisiva. Quando, intorno al 1900, ultimata *Tosca*, meditò di trarre un'opera comica dalle avventure di *Tartarin de Tarascon*, Illica, librettista designato, lo richiamava lui medesimo sulle perplessità generate dalla prospettiva di quel confronto. « La paura falstaffiana l'ho anch'io, e bisogna sia il nostro spauracchio da sfuggire » confermava Puccini. Anche un soggetto da desumersi dal Goldoni e dalla narrativa del De Kock lo aveva tentato. Meno lo persuase una satira pariniana fattagli intravedere dall'Illica.

Il suo umorismo era stato, in fondo, sino allora, una disposizione alla buona, casalinga se pur vivace, saporita e godereccia ma fanciullesca ed innocente. Un umorismo da esprimere in disegni grassocci, da sfogare effigiando macchiette e caricature, sottolineando umoreschi doppi sensi nella parlata nativa, terragno come il suo buon sangue, etnicamente individuato, regionalmente caratteristico. Giocondità momentanea, piglio da garbata presa in giro, facezia da strapaese. Di più non potrebbero lasciar intendere i ritratti comici contenuti in alcune sue opere. Quelli di Benoit e di Alcindoro nella *Bohème*, quello del Sagrestano nella *Tosca*. Di più, se non è molto, non circola tra le battute che gli eroi della giovanile spensieratezza si scambiano nella soffitta di Rodolfo. Lo stesso tratto leggero benchè qua e là farseggiante, la medesima facilità estemporanea di taluni improvvisi passi epistolari improntati all'intimità, stesi in succosa prosa e in efficaci versi.

Ma da quelle battute al beffardo tessuto dialogico dello *Schicchi* c'è un salto troppo deciso e compiuto perchè si possa seguitare a credere che in Puccini la maturazione drammatica non sia venuta accompagnandosi di conseguenza con quella operante sugli estri marginali e sugli umori contrari che la vita a nessuno risparmia.

Può anzi essere motivo di stupore il fatto, che intorno all'autenticità degli spiriti musicali circolanti nel *Gianni Schicchi* il giudizio della più recente critica pucciniana permanga controverso. Il ridimensionamento di tale critica, operatosi negli ultimi tempi, si direbbe abbia finito per nuocere ad una equilibrata valutazione della commedia musicale, passata indenne attraverso il giudizio della precedente generazione, nel tentativo di più equamente distribuire dubbi e riconoscimenti tra le opere che compongono il *Trittico*. L'ultima riserva circa il genuino umorismo dell'opera pucciniana è quella avanzata da Claudio Sartori nel suo fondamentale studio esegetico-biografico sul maestro lucchese, il quale lo confina in un limite farsesco, movendone colpa più al librettista che non al compositore. Nella valutazione generale del *Trittico* il Sartori gli antepone, per una predilezione



Gianni Schicchi - Bozzetto originale di Galileo Chini.

non tanto forse paradossale quanto conscia e coraggiosa, la più discussa *Suor Angelica*.

Valutazione generale, chè trattandosi di tre momenti di una unitaria seppur differenziata visione umana, di tre diverse angolazioni del medesimo prisma corrispondente ad un intento filosofico oltre che coloristico, sarebbe impossibile procedere ad una qualunque delinea-zione critica di queste opere considerandole separatamente, prescindendo dall'immagine ideale di una loro effettiva associazione.

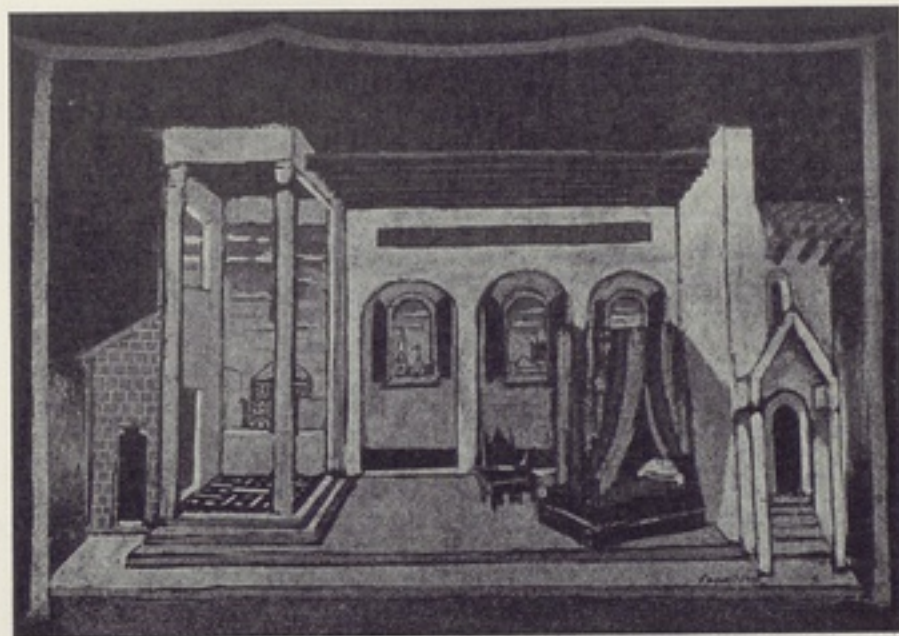
In questo senso appare tanto più calzante un'illuminata distinzione, che a proposito dello *Schicchi* il Mariani suggerisce, tra presunta comicità e reale umore sarcastico, tra facezia e ironia. Può infatti ritenersi comico e non piuttosto sottilmente ironico e burlesco il carattere dell'opera?

Si è affermato che i tre quadri compongono altrettante dissimili azioni intorno al medesimo motivo della morte: l'omicidio passionale nel *Tabarro*, il suicidio mistico nella *Suor Angelica*, la sovrapposizione cinica e burlesca della morte simulata a quella reale nello *Schicchi*. Forse soltanto una coincidenza; più che un tema intravisto a priori, una identità di soluzione che si capovolge per diventare, nella commedia musicale, grottesco avvio. Ma è un fatto che l'elemento tragico si trasferisce, qui, nella sostanza farsesca contaminandone il sapore. Puccini sembra abbia compreso che il melodramma non può non avere il suo bravo morto in iscena, alla fine o al prin-

cipio non importa, purchè ci sia. Questo morto fa parte della convenzione nella quale il teatro pucciniano si contiene. Solo *La Fanciulla del West* ce lo risparmia (e il maestro venne accusato, per quel roseo finale, di aver voluto accarezzare le predilezioni del pubblico americano). Più in là, trattandosi di adottare un'azione fiabesca a soluzione felice, egli avrebbe ancora una volta imposto il sacrificio della vita ad un'altra delle sue patetiche creature femminili, la piccola Liù. Proprio lo *Schicchi*, a chi bene lo osservi nella collocazione estetica del *Trittico*, denuncia questa convenzione attraverso il sovvertimento umoristico dei termini tragici. Anche la morte fa parte della vita, e su di essa, come sulle immagini dell'umana commedia, è consentito distendere il correttivo dell'ironia. Così la burla solenne può districare i suoi umori profani dinanzi al letto funebre di Buoso Donati senza che per questo nulla si alteri nella coerenza melodrammatica del teatro pucciniano. Questa stessa vena ironica, amargnola e sottile, la si ritrova scorrente nel crepuscolare favolismo di *Turandot*, dove i tre Mandarini intonano le loro celeie senza sorriso intorno al senso epigrammatico del binomio morte-vita. Qua il feretro di Buoso, là le teste mozzate dei principi pretendenti. Il motivo della morte si traspone dalla drammaticità angosciosa alla cronaca irridente, all'aneddotismo ironizzante.

Momento propizio agli spiriti della commedia, senza dubbio, questo dello *Schicchi*, per un Puccini fatto maturo, volto a guardare in sé, consapevole forse — nel chiuso dominio dei propri moti affettivi, dei propri trasalimenti interiori — della salubrità di uno sfogo, del benefico effetto di un'evasione. Momento che altra volta, in addietro, era parso potesse afferrare, ma l'occasione s'era poi rivelata immatura. « Stasera ho voglia di scrivere un'opera buffa, ma buffa nel vero senso, buffa italiana, lieta, allegra, spensierata, non mordace; ma da far sbellicare dalle risa il mondo che tanto s'accalora e s'inserisce attorno alle febbrili cure della vita... » (lettera a Illica del 2 marzo 1905). Quanto questo primo programma fosse poi venuto modificandosi, lo si constata sul risultato concreto. Ma ciò che preme sottolineare, in vista di una più attenta considerazione dei caratteri dell'umorismo dello *Schicchi*, è l'entità differenziale degli umori comici pucciniani raffrontati tra loro per questo che se ne travede nella lontana anticipazione programmatica e quello che esurge dalla sostanza dell'opera compiuta.

Indicato cotesto scarto tra i due successivi momenti, tanto più semplicistica e inaccettabile apparirà l'opinione critica che tende a ridurre Gianni *Schicchi* alle proporzioni di una spiritosa vignetta di sapore boccaccesco, sulla suggestione, forse, della sola commedia, nella quale il felice estro di Gioacchino Forzano s'era provato a ritentare i modi, e la moda, della sceneggiatura di episodi storici medioevali d'ambientazione fiorentina. Animato, sì, il librettista, dai medesimi spiriti conterranei: ma l'incontro con il compositore era stato del tutto occasionale. Quel rapporto, se si era potuto stabilire nell'ambito di una medesima influenza letteraria e teatrale (eserciti-



Gianni Schicchi - Bozzetto di Gianni Vagnetti. Firenze, Teatro Comunale, Stagione lirica 1955.

tata dal benellismo e dalla pseudo poesia delle scene storiche del Novelli, del Moschino, del Berrini e d'altri), impegnava però due coscienze artistiche troppo diverse perchè l'una, quella del musicista, non se ne potesse avvalere in un senso perfettamente autonomo ed indipendente.

Del resto, se opportunamente considerate, proprio le qualità espressive pucciniane avrebbero potuto smentire l'immagine critica di un Puccini semplice illustratore di quel soggetto comico. Sin dall'avvio dell'opera, il carattere della sua impostazione musicale appare chiaro, attraverso le modulazioni di un tema introducente all'azione, che è un insieme di lugubre, d'ilare e di grottesco, trovata delle più geniali tra le molte che s'incontrano nello spartito. L'arguta e beffarda delineazione della commedia si evidenzia poi sempre più esplicitamente per la mobilità e vivacità di ritmi che sono per se stessi pretto valore musicale e che nella molteplice varietà timbrica trovano un rilievo ancora più accentuato. Il declamato melodico del protagonista ha, sì, un andamento tra pacato e rapido a seconda che anticipa i particolari immaginativi della beffa o li mette in atto, ma è l'orchestra che provvede per proprio conto a stabilire, sofisticandolo, il rapporto tra l'estro e l'azione esecutiva, tra l'umorismo del fatto scenico e l'ironia di chi lo narra in suoni. Anche nello *Schicchi* è l'orchestra che sopporta il maggior peso dell'azione musicale per la sua

continua, decisiva inframmettenza. Gli indugi melodici di Rinuccio e Lauretta, delle tre donne e dello stesso Schicchi, non contano se non come pretesti sospensivi, perchè la commedia non corra via troppo veloce verso la chiusa, e come occasioni di contrasto con la ispida recitazione della Zita e il parodiato salmodiare di Simone. Quello che invece conta, agli effetti della rappresentazione sarcastico-grottesca — dei singoli tipi come della loro corallità — sono le notazioni psicologiche affidate allo strumentale, i rilievi ottenuti con quell'irrispettoso mordente che attizza l'orchestra, la vena parodistica del commento ritmico. Si vedano gli episodi caricaturali del medico Spinelloccio e del notaro Amantio, in questo senso esemplari.

Come per altre precedenti opere della maturità pucciniana si è osservato che la chiave di volta alla loro più autentica valutazione potrà offrirla soltanto, forse, un accurato studio delle partiture, così anche per questo serrato e denso atto comico si dovrà infine convenire che il processo d'elaborazione strumentale attesta uno scopo più complesso della musica pucciniana essendosi provato nell'assorbire e nel filtrare umori insoliti, ai quali non rimane certamente estraneo il sentimento dell'autore, seppur piegato ad autoparodiarsi sulle immagini del mondo in cui si riflette e dal quale è riflesso. Uno scopo più complesso che, prima o poi, bisognerà chiarire.

MARIO MORINI

Scritti giovanili di Ferruccio Busoni

Nella primavera del 1881 Ferruccio Busoni, quindicenne appena, terminava a Graz gli studi di composizione, e già poteva, anzi doveva pensare ad iniziare una carriera professionale che gli assicurasse l'indipendenza economica. Ferdinando Busoni sapeva bene che bisogna badare presto a « procurarsi una posizione », quando se ne ha « assolutamente d'uopo », e senza indugi prospettò al suo figliolo le eventualità che il futuro avrebbe verosimilmente presentato.

Le scelte da fare erano due: pianista o compositore? In Italia o fuori d'Italia? Sul primo punto Busoni, cosciente dei gusti del pubblico e poco inclinato alle esibizioni di virtuosismo, non nutriva dubbi: desiderava diventare compositore. E per affermarsi come compositore sarebbe andato in Italia, dove nessun giovane poteva vantare una preparazione pari alla sua, ed introdottosi negli ambienti musicali italiani mediante concerti pianistici avrebbe esordito con un'opera lirica.

Questi erano i desideri, erano le speranze. Come speranze e desideri venissero poi delusi, è una storia lunga e complicata, che non possiamo qui districare.

I due anni di permanenza in Italia non andarono del tutto sprecati: Busoni divenne membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, ottenne amichevole protezione da Arrigo Boito, vide eseguita la sua cantata *Il Sabato del villaggio*; ma non riuscì a conquistare la fiducia di un editore importante, cosa indispensabile per un giovane autore: la signora Lucca, come è noto, non volle saperne di prendere in considerazione il progetto di un'opera lirica, e molto probabilmente non aveva torto.

Nel giugno del 1883 Busoni, che forse non sapeva ancora se giocava un'ultima carta o se prendeva congedo dal pubblico italiano, tenne un Grande Concerto Popolare al Politeama Rossetti di Trieste; in quella occasione esordì come direttore d'orchestra, presentando musiche sue (*Preludio pastorale, Danza e Bacchanale, Giga, Le Quattro stagioni*) e diresse benissimo, a memoria. Successo, ovazioni, corona d'alloro.

Luigi Cimoso, critico dell'Arte trovò modo di toccare nuovamente il tasto dell'opera lirica: « ...io starei per credere, che se il Busoni tentasse il melodramma, non sarebbe forse lontano dal riuscirci. Dio lo volesse »; ma i « signori palchettisti » avevano disertato il concerto, e l'incasso risultò misero, neppure tanto da coprire le spese: Busoni si decise ad abbandonar l'Italia, sperando di incontrare a Vienna miglior fortuna.

Ma vivere in Austria, senza mezzi e senza prospettive di guadagni immediati, era un vero problema, e Ferruccio accettò ben volentieri l'incarico di corrispondente musicale del giornale triestino *L'Indipendente* (notiamo di passata, senza soffermarci su questo punto perchè non possediamo testimonianze sulle opinioni politiche del giovane Busoni, che *L'Indipendente* era il più diffuso e battagliero giornale irredentista). Secondo il costume del tempo, Busoni doveva scegliere uno pseudonimo, e adottò quello di *Bruno Fioresucci*, ottenuto, come si vede facilmente, anagrammando il suo nome. Usò lo pseudonimo per i primi sette articoli, poi fu costretto ad abbandonarlo, come vedremo.

GIUDIZI SU COMPOSITORI

Busoni già si è acquistata un'eccellente cultura letteraria, e possiede rimarchevoli doti di scrittore: accentra le sue critiche su un punto peculiare della composizione o della esecuzione, trova la giusta dimensione giornalistica per i suoi articoli, distribuisce bene la materia. Toscano di nascita, ed avvezzo a sentir suo padre parlar vernacolo, non toscaneggia mai. Il periodare a volte complesso, l'abbondante punteggiatura, l'amore per i troncamenti lo dicono vicino allo stile dei manzoniani, e manzonianamente si diverte a contrappuntare il discorso con piccoli incisi ironici, di solito perfettamente appropriati; meno bene, anzi pochissimo, gli riesce l'ironia prolungata, priva com'è di quella lievità e di quel superiore equilibrio che la renderebbero piacevole; ma se ne avvale raramente.

Le convinzioni estetiche del diciottenne Busoni trovano conforto nelle teorie di Hanslick, e non sono molto profonde, nè chiarissime; sufficienti comunque per dar veste di giudizi recisi a confuse impressioni.

Così, ad esempio, Busoni non comprende Liszt, propugnatore della musica a programma, e di un poema sinfonico dice parole grosse: «... il grande verista Liszt fe' capolino un momento [ai Concerti Filarmonici], ma ritrasse il suo capo venerando per paura delle sasse. La sua cavalcata di Mazeppa... le avrebbe ben meritate...»; e un'altra volta lascia cadere sull'innocente Schubert un giudizio così strampalato da metterci a disagio: meglio è non riferirlo.

Ma si deve riconoscere che Busoni raggiunge spesso un equilibrio anche nel valutare chi non ama: qualità molto rara, in un giovanissimo! Giovanile invece è la freschezza delle intuizioni, circoscritte forse, ma acute e spregiudicate, e giovanile è anche il desiderio di apparire un pochino erudito... Per fare il corrispondente c'è quanto basta, ed infatti gli articoli busoniani sono generalmente attraenti, e talvolta, quando trattano di concertisti, valgono anche come testimonianze di interesse storico.

Incomprensione per Liszt, antipatia per Wagner: logica conseguenza. Ma l'incomprensione si può eliminare, l'antipatia no; il giudizio su Wagner è già abbastanza meditato, e non subirà mutamenti. Busoni

apprezza i valori musicali di Wagner — predilige la *Faust-Ouverture*, « piena di slancio, di passione, di melodia » — ma non ammette la unità delle arti — ciascuna arte deve avere la sua estetica — e quindi ritiene che il dramma wagneriano rappresenti una pericolosa contaminazione e confusione: posizione critica non originale e ben nota, sulla quale non è necessario soffermarsi.

Per combinazione, il giovane giornalista esordisce recensendo la prima esecuzione viennese del *Tristano*; recensione impacciata, e per l'argomento, e per l'inesperienza nello scrivere. Ne riferiamo qualche tratto, a titolo di curiosità.

Busoni lamenta nel *Tristano* la eccessiva lunghezza, difetto normale, e l'abuso del cromatismo, difetto anormale, come dice, aggiungendo subito dopo:

« Cominciando dal motivo principale... sino ai minimi dettagli... tutto è cromatico. Nei rari momenti in cui questa insistente cromatica cede a delle frasi più umane, ci sentiamo sollevati da un peso inesprimibile, peso che viene anche accresciuto da un'istrumentazione carica, inquieta e satura di suoni nasali, che solleticano — più che l'orecchio musicale — l'intero sistema nervoso: effetto strano, che deve avere certamente la sua ragione fisica ».

La cattiva opinione che ha di Wagner non impedisce però a Busoni di avere un'opinione mediocre di Brahms, campione dell'altra parrocchia: ascolta i due *Concerti* per pianoforte, e non ne parla; dubita del valore della *Ouverture tragica*; assiste alla prima esecuzione della 3ª *Sinfonia*, e scrive:

« Il primo tempo, energico ed eroico, ha del Beethoven; i tempi di mezzo non reggono il confronto con gli altri due, ed il finale, dapprima pieno di fuoco e di vita, si calma inaspettatamente verso la fine e chiude piuttosto fiacco. Tutto ciò non toglie che questa Sinfonia debba essere annoverata fra le più grandi creazioni moderne, per quanto che non ci possiamo astenere dall'asserire, che l'essere il più grande in un'epoca in cui tutti sono piccoli non è cosa difficile, e che scienza e profondità non bastano a mascherare povertà d'invenzione. Nutriamo per Brahms il più profondo rispetto, ma la sua musica non riesce a riscaldarci ».

Lasciando stare il convenzionale giudizio sulla 3ª *Sinfonia* — ma è un giudizio sulla linea della critica italiana del tempo, ed indirettamente dimostra i sentimenti italiani dello scrittore — notiamo che Busoni guardò anche l'uomo Brahms con ironico distacco, e nel suo ultimo articolo per *L'Indipendente* ne ritrasse argutamente l'aspetto ed il carattere:

« Ho parlato più volte con Brahms. Egli ha l'aspetto di un bravo professore tedesco. Porta barba piena, grigia, capelli piuttosto lunghi, occhiali, veste con trascuratezza, si muove gravemente e con comodo, — abitudine, che s'è appropriata col crescere degli anni e della circonferenza — e passeggia colle man di dietro... Sotto un'apparente modestia, che il suo temperamento mal gli permette di simulare, s'asconde una grand'opinione di se stesso, che è del resto giustificata. Questa finta modestia si esterna nel respingere costantemente ogni lode con una scossa del capo, o col mormorare una parola tron-

ca, o col cangiar repentinamente discorso. Non perchè egli si creda imminente di tal lode, ma perchè la ritiene tributata da parte incompetente».

Chi non segue nè Wagner nè Brahms non può che amare gli artisti del passato; ed infatti Busoni nutre altissima stima per Beethoven secondo periodo, gli piacciono Mendelssohn e Schumann, ammira Berlioz, ma assicura che «...in quanto ai motivi amorosi — ah! qui ti ci voglio — non gliene riesca una...», povero Berlioz, così ardente amatore... Busoni non ebbe occasione di recensire esecuzioni bachiane e mozartiane: peccato!

L'atteggiamento di Busoni nei confronti della musica contemporanea è viziato da un certo scolasticismo, ed anche da un residuo di provincialismo; l'insegnamento del dottor Mayer ed il soggiorno in Italia, salutarì sotto molti aspetti, non avevano avviato il giovane musicista a superare l'apparente opposizione tra arte antica e arte moderna, e a conoscere l'arte contemporanea nella sua realtà storico-estetica. Più volte Busoni si chiede perchè il pubblico non gusti « la severa bellezza dei lavori classici, anzichè ciò che ci porta di astruso, di bizzarro la tendenza moderna », e ritiene di poter affermare che gli autori contemporanei offrono nelle loro composizioni un « lavoro analitico », uno « scioglimento di problemi »; affermazioni che contrastano vivamente con quella che sarà la *forma mentis* del Busoni maturo. L'artista non inquina però con prevenzioni accademiche il suo classicismo, e non tarderà a risolvere la selvatichezza allarmata del suo pensiero in una più intima conoscenza dell'arte contemporanea.

I PIANISTI

Nessuna incertezza invece nel giudicare i pianisti. I pianisti, Busoni li capisce a fondo, e quando gliene capita a tiro uno sa delinearne il ritratto con tocchi sicuri e con arguta vivacità.

Arriva a Vienna, per cinque concerti, Anton Rubinstein, che Busoni stima come il più grande e completo degli interpreti (in un altro articolo viene narrato un incontro con Rubinstein; non ci soffermiamo sull'interessante episodio, rimandando quanti non lo conoscessero al volume del Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Utet, 1951, pagg. 369-370); il giudizio complessivo rivela un'ammirazione reverente:

« [Rubinstein] impone (1) col suo modo di suonare, dalle tinte forti (predilette dal pubblico), dalla passione irrompente, dall'interpretazione piena di slancio e di fuoco alla quale sacrifica spesso l'esatta tecnica. Quanto è potente il suo forte, altrettanto dolce e pastoso il suo piano, dalle sfumature finissime e quasi insensibili. Il suo tocco nel cantabile è talvolta di bellezza affascinante: alcune melodie... hanno sotto le sue dita un incanto tutto proprio »;

ma l'ammirazione non è cieca: Busoni esamina ciascuna esecuzione, e son lodi e biasimi:

1 - Busoni usa il verbo *imporre* intransitivamente, nel senso di ispirare ammirazione.



Ferruccio Busoni nel 1884
(Trieste, Civico Museo Teatrale)

«...il breve andante [della Sonata op. 11 di Schumann] si elevò nell'esecuzione ad una bellezza eterea, piena d'infinita poesia... la 4^a Ballata di Chopin ebbe un'esecuzione esemplare... lo Studio in la min. op. 25 di Chopin fu preso in un tempo così pazzo che a nessuno sarebbe riuscito di portarlo fuori netto... fummo costretti a deplorare la mancanza di chiarezza, ed il dovere udire impasticciare i passi... ».

Pare che a Busoni dia soprattutto fastidio la certezza che le manchevolezze di Rubinstein provengono non da insensibilità estetica, ma dal desiderio di eccitare l'entusiasmo del pubblico; e molto opportunamente si sofferma sul lato esteriore della esibizione, sull'abilità nel preparare e provocare manifestazioni, dovute apparentemente alle sole straordinarie doti del concertista, al suo fluido magnetico, come si diceva allora:

« Rubinstein non si contenta di presentarvi ed eseguire un programma da sbalordire, ma aggiunge ancora e suona pezzi non annunciati nel programma: e con questa astuzia egli nuovamente impone al pubblico, che non pensa che il programma stampato o quello esistente nel cervello di Rubinstein vengono concepiti ad un tempo »;

e più avanti:

« Il pubblico non si stancava d'applaudire, voleva ad ogni costo vedere nuovamente il suo idolo; il pianoforte, che un servo chiudeva per segno che Rubinstein non voleva più suonare, veniva a forza riaperto, il concertista richiamato fuori; questi poi con aria rassegnata suonava lì per lì una cosettina tanto per contentare quel mucchio di persone... ».

Ognun vede che la scienza mondana di Rubinstein non è andata perduta...

Attento a mettere in rilievo ogni volta l'aspetto istrionico dei virtuosi, Busoni si sofferma divertito sulla tragicomica apparizione di un altro pianista, Vladimir de Pachmann; il quadretto è vivace e saporoso:

« La sua mimica, quando suona, ha raggiunto una tal perfezione ed è talmente caratteristica, da far comprendere perfino ad un istituto di sordomuti la musica che sta eseguendo. Basta osservare la sua fisionomia. Ogni trilletto, mordente o gruppetto ha il suo relativo sorriso ed un certo arcare delle sopracciglia indescrivibile. Eseguito il trilletto, Pachmann volge la sua faccia al pubblico con un'espressione che dice: Che trillo, eh! Che ve ne pare? ».

e Busoni conclude:

« Pachmann predilige la miniatura, il suo suonare è un lavorino di filigrana, che alletta al momento, ma non ha contenuto artistico più profondo ».

Tuttavia Pachmann, per stravagante — aggiungerei —, per furbo che sia, è un esecutore raffinatissimo, sempre inappuntabile nell'equilibrare dinamica e agogica. Quelli che Busoni sopporta malvolentieri sono certi pianisti, che all'eccellenza tecnica accoppiano ottusità estetica:

« Questi pianisti sono giovani e seguaci della scuola moderna. La scuola moderna consiste nell'alzare smisuratamente le mani, nell'esagerare i tempi veloci, nel suonare robustamente e nel portare i capelli lunghi ».

Ecco un campione della scuola moderna, Arturo Friedheim:

« Suona bene, ha molto slancio, abusa della sua forza, difetta nell'agilità e sa benissimo interpretare le composizioni di Liszt »;

ed un altro, Maurizio Rosenthal:

« Ha una tecnica sorprendente e suona troppo umanamente per una macchina, e troppo macchinalmente per un artista ».

Il giudizio che Busoni dà di questi suoi coetanei è molto interessante per noi. Già avviato a realizzare una concezione personale della pianistica — e forse per questo rifiutò l'insegnamento di Leschetizky — il giovane Ferruccio sente di non aver nulla in comune con i pianisti di derivazione lisztiana, abili nel meccanicizzare, ripulendo e lucidandolo accuratamente, il virtuosismo pianistico, che nel maestro era espressione adeguata di straordinarie intuizioni coloristiche. Proprio ritrovando nelle opere di Liszt la sostanza musicale ed apprenden-

dole nella loro unità di tecnica e di espressione, Busoni concluderà le sue esperienze di pianista, raggiungendo, come risultato secondario, una destrezza tecnica addirittura favolosa. E una volta comprese le composizioni per pianoforte, non gli sarà difficile scoprire il valore dei lavori orchestrali: così, ventiquattro anni più tardi, in uno dei suoi concerti berlinesi per i quali non lesinava tempo e fatiche, Busoni dirigerà proprio quel *Mazeppa degno delle sassate*.

PIERO RATTALINO

(continua)

Il pubblico non si stancava d'applaudire, voleva ad ogni costo vedere nuovamente il suo idolo; il pianoforte, che un servo chiudeva per segno che Rubinstein non voleva più suonare, veniva a forza riaperto, il concertista richiamato fuori; questi poi con aria rassegnata suonava lì per lì una cosettina tanto per contentare quel mucchio di persone...
Attento a mettere in rilievo ogni volta l'aspetto istrionico dei virtuosi, Busoni si sofferma divertito sulla tragicomica apparizione di un altro pianista, Vladimir de Pachmann; il quadretto è vivace e saporoso:
« La sua mimica, quando suona, ha raggiunto una tal perfezione ed è talmente caratteristica, da far comprendere perfino ad un istituto di sordomuti la musica che sta eseguendo. Basta osservare la sua fisionomia. Ogni trilletto, mordente o gruppetto ha il suo relativo sorriso ed un certo arcare delle sopracciglia indescrivibile. Eseguito il trilletto, Pachmann volge la sua faccia al pubblico con un'espressione che dice: Che trillo, eh! Che ve ne pare? ».
e Busoni conclude:
« Pachmann predilige la miniatura, il suo suonare è un lavorino di filigrana, che alletta al momento, ma non ha contenuto artistico più profondo ».
Tuttavia Pachmann, per stravagante — aggiungerei —, per furbo che sia, è un esecutore raffinatissimo, sempre inappuntabile nell'equilibrare dinamica e agogica. Quelli che Busoni sopporta malvolentieri sono certi pianisti, che all'eccellenza tecnica accoppiano ottusità estetica:
« Questi pianisti sono giovani e seguaci della scuola moderna. La scuola moderna consiste nell'alzare smisuratamente le mani, nell'esagerare i tempi veloci, nel suonare robustamente e nel portare i capelli lunghi ».
Ecco un campione della scuola moderna, Arturo Friedheim:
« Suona bene, ha molto slancio, abusa della sua forza, difetta nell'agilità e sa benissimo interpretare le composizioni di Liszt »;
ed un altro, Maurizio Rosenthal:
« Ha una tecnica sorprendente e suona troppo umanamente per una macchina, e troppo macchinalmente per un artista ».
Il giudizio che Busoni dà di questi suoi coetanei è molto interessante per noi. Già avviato a realizzare una concezione personale della pianistica — e forse per questo rifiutò l'insegnamento di Leschetizky — il giovane Ferruccio sente di non aver nulla in comune con i pianisti di derivazione lisztiana, abili nel meccanicizzare, ripulendo e lucidandolo accuratamente, il virtuosismo pianistico, che nel maestro era espressione adeguata di straordinarie intuizioni coloristiche. Proprio ritrovando nelle opere di Liszt la sostanza musicale ed apprenden-

La vita musicale in Italia

Milano

Alla Scala: Smetana - Wagner - Prokofiev - Donizetti

Il febbraio scaligero ha visto il ritorno di due opere che mancavano qui da più di vent'anni: *La Sposa venduta* di Smetana e *Il Vascello fantasma* di Wagner. Si potrà discutere — come è stato fatto — circa l'opportunità o meno di accostare in un medesimo periodo le reviviscenze musicali; convenire che per la varietà del calendario sarebbe stato meglio alternarle a melodrammi decisamente familiari al pubblico (tanto più che nelle settimane iniziali c'erano già stati due spettacoli inconsueti come il *Mosè e l'Eracle*), ma in quanto all'idea di interrompere il loro lungo esilio, per conto nostro siamo d'accordo. Anche senza richiamare in causa le ragioni storiche e culturali che di solito fanno le spese di queste polemichette, bisogna considerare un fatto: e cioè che la stagione della Scala è ormai lunghissima, comincia ai primi di dicembre e termina a giugno inoltrato.

In simili condizioni non si può certamente pensare a una perenne cristallizzazione intorno al cosiddetto repertorio « indiscutibile ». (I cui pochi pezzi, tra l'altro, sono soggetti a un'usura preoccupante. Pochi scherzi, ci stiamo mangiando il capitale).

La Sposa venduta, dunque. Quel che si proponeva Smetana è noto attraverso le pagine del suo diario e la divulgazione di una famosa lettera indirizzata a Liszt nell'ottobre del 1858: « Lavoro per la liberazione

dell'arte nostra dalle catene che la avvinghiano, e dall'incomprensione, l'incompetenza e l'egoismo che la soffocano da tanto tempo ». In altre parole, dopo circa due secoli di colonialismo — un colonialismo sia pure splendido, con Praga capitale morale della religione mozartiana — fare finalmente da sé, esprimere la particolare atmosfera della Boemia: con i suoi colori e la sua gente, la sua psicologia e il suo linguaggio; riassumere in un mondo sonoro indipendente gli impulsi tipici di una terra sconosciuta ai più. Dar vita, insomma, a un'opera essenzialmente « di carattere ». Ebbene, a quasi un secolo di distanza, *La Sposa venduta*, anche se le sue tinte da vecchia stampa hanno perduto un poco della vivezza originaria, non delude. Perché realmente l'ingenuità e la malinconia paesana, l'arguzia innocente, la chiarezza gioconda del canto contadino, la brusca tenerezza provinciale trovano in molte sue pagine un'espressione singolarmente compiuta. Cominciando dalla famosa Overture, dove il moto perpetuo paganiniano riflette sinfonicamente con una lucidezza e un dinamismo irresistibili, per finire, al terzo atto, col mirabile sestetto: nel quale confluiscono pensieri diversi attraverso sommesse movenze musicali di un'originalità rara (sfaccettature dello spirito, diresti).

Certo, un'interpretazione più leggera e trasparente, in perfetta armonia col primitivo carattere di *Singspiel* della *Sposa venduta*, avrebbe giovato alla sua comprensione. Ma sono ideali, questi, difficili da raggiungere in teatri di vaste propor-

zioni. Lovro von Maticic, del resto, ha diretto l'opera con colorita e imperiosa sicurezza, ben secondato in palcoscenico dalla Brogini, dal Di Stefano e soprattutto dal basso Mongelli e dal tenorino De Palma: calati entrambi nei loro personaggi con umoresca intuizione stilistica. Regia e coreografia un poco massicce, dovute rispettivamente a Bohumil Herlichka e Dimitri Parlic. Scene di Theo Otto, di un'allusività saporosa.

Il Vascello fantasma, la cui ultima apparizione risaliva a ventotto anni fa, ha avuto rapidamente ragione delle diffidenze di circostanza. A sentirlo adesso fa una curiosa impressione ricordare un famoso giudizio di Eduard Hanslick, dove erano messi in rilievo la sua « povertà d'invenzione e il diletterismo di metodo ». Passi ancora per quest'ultimo se Hanslick intendeva riferirsi a qualche disuguaglianza strutturale, al risucchio degli italianismi (tra Spontini e Donizetti), agli echi weberiani, al permanere di pezzi chiusi in un mondo sonoro altrimenti ideato e in parte già definito. Ma in quanto all'invenzione, è il caso di dire invece che la ricchezza tematica di questa ballata marinaresca non ha molti confronti, e che il flusso della sua vita lirica appare anzi costante. Qui veramente la voce delle onde decresce, si infuria e si placa, stagliandosi in sfavillanti immagini che nessuno ci darà, poi, fino al Debussy della *Mer*. Una musica, anche nei momenti di minor tensione, che sa di salso e di vento, che ci porta le risonanze dei marosi del nord, degli abissi profondi dell'oceano.

Al successo, caldissimo e inatteso, ha molto contribuito la magnifica esecuzione in lingua originale diretta da Hans Knappertsbusch. Il quale ha il dono dell'intensità, del colore arroventato, ma anche della chiarezza (tant'è che in palcoscenico non si inabissa un solo suono, proprio come avveniva con Furt-

waengler). Interpreti di alto stile il basso-baritono Hans Hotter, protagonista suggestivo, il patetico basso Van Mill e quella Birgit Nilsson cui è facile predire che rimarrà nelle cronache come il soprano di quest'annata scaligera, tale è la potenza della sua voce e della sua arte. Un ottimo coro diretto dal Mola; regia sobria, pulita di Adolf Rott, e stupende scene di Robert Kautzky: tutte pittura e proiezioni, e niente « macchinismi » se Dio vuole.

Giulietta e Romeo di Prokofiev, che ha aperto il ciclo scaligero dei balletti, è piuttosto, per conto nostro, un bel « melodramma senza parole ». Ciò è tanto vero che i consensi più vivi sono toccati a quel secondo atto così asciutto, così scarno, tutto imperniato sul contrasto fra Romeo e Tebaldo, dove il fraseggio ritmico è di una essenziale drammaticità, dove il suono e il gesto, appunto, sostituiscono stupendamente la parola. Lo spartito è tra i più ingegnosi che Prokofiev abbia scritto, sebbene non vi manchino sottili grigiori di tinta gounodiana, iterazioni voluttuose, raffinate, ma un tantino monocrome, e nemmeno qualche indulgenza verso quel genere di sentimento che sconfina qua e là — vedi le scene d'amore — nell'elegante « sensiblerie ».

L'edizione attuale di *Giulietta e Romeo* si affida allo stesso complesso già ammirato a Venezia nel settembre scorso: salvo l'intervento efficace della danzatrice Vera Colombo che qui si alterna con la Fracci nella parte della protagonista. In complesso, uno spettacolo assai gradevole, benissimo diretto da Luciano Rosada.

Inaugurazione della Piccola Scala, infine, col *Don Pasquale*. Capolavoro senza macchia che dovremmo abituarci a considerare non tanto come opera comica, quanto come melodramma squisitamente patetico, come la storia melodiosa di una estrema illusione perduta, visto che per due atti buoni, il secondo e il

terzo, vi predomina l'inconfondibile malinconia donizettiana. Esecuzione diretta ammirevolmente da Nino Sanzogno, col valido concorso di Graziella Scutti, Luis Alva, Sesto Bruscantini e Rolando Panerai. Scene, figurini e regia dello Zeffirelli. Al quale è stato fatto l'appunto di aver posticipata arbitrariamente l'ambientazione dell'opera, rispetto alle tradizioni teatrali. A noi, sinceramente, non pare. Octave Fouque, lo storico della Salle Vendôme di Parigi, dove l'opera fu data la prima volta nel 1843, scrive infatti: «*Don Pasquale est un des rares opéras à succès qui se jouent en habit noir et redingote. Du moins est-ce ainsi qu'il était représenté aux Italiens*». E allora? Allora Zeffirelli ha le carte in regola. Solo quella «velada» settecentesca del protagonista durante la cerimonia nuziale risulterebbe a sproposito, parecchio arretrata. Ma i vecchietti che sposano le ragazze hanno le loro fantasie. Lasciamogliele.

EUGENIO GARA

Un avvenimento di grande importanza nella vita musicale milanese è la recente costituzione dei Concerti Sinfonici del Conservatorio, che hanno iniziato la loro attività con una serie di concerti sinfonico-coralisti tenuti nella nuova Sala Verdi del Conservatorio dall'Orchestra e dal Coro di Milano della Rai.

Sulla stagione — che è stata inaugurata il 13 febbraio da Fernando Previtali, autorevole concertatore della bachiana *Passione secondo S. Matteo* la quale ha ottenuto il conforto di un pubblico folto ed entusiasta — *Musica d'Oggi* si diffonderà in uno dei prossimi fascicoli.

Roma

Madame Bovary di Guido Pannain

Tra il *Mosè* di Rossini e il *Trovatore* di Verdi, il Teatro dell'Opera

ha presentato una novità per Roma: *Madame Bovary* di Guido Pannain. L'opera va considerata l'esperimento di uno storico e di un critico che, tra un'indagine e un'analisi, sente la necessità di esprimere in musica alcuni suoi particolari sentimenti. Tutto ciò è comprensibile. Se però *L'Intrusa* di Maeterlinck e la *Beatrice Cenci* rappresentavano due soggetti piuttosto difficili, *Madame Bovary* appartiene a quelli estremamente impegnativi. La figura della Emma flaubertiana è non solo complessa, ma vive in un ambiente non scevro di provincialismi, assai difficile a realizzarsi. Nella nuova edizione del dramma musicale (la prima venne data a Napoli nel 1955) è stato con opportunità aggiunto il duetto tra la protagonista e l'usuraio Leureux, necessarissimo allo sviluppo dell'azione. Lo scheletrico impianto del libretto però, così a noi sembra, ha reso assai difficile il lavoro del compositore. Infatti i tre atti e nove quadri sono un seguito di duetti, mentre l'azione avrebbe reclamato qualche scena d'insieme e di un certo impegno. Il canto del Pannain risulta sempre estremamente chiaro in una sua studiata indipendenza dall'orchestra. Nonostante ciò gli elementi si fondono per bene, specialmente nel duetto nell'interno della chiesa, tanto che voce e strumenti riescono a trovare una originale, personale coesione. Che l'autore sia voluto rimanere fedele al soggetto originale è specificato in una nota dettata dallo stesso: «Luoghi e atteggiamenti dei personaggi sono stati fedelmente riprodotti. Gli *Intermezzi* si richiamano a stati d'animo e a situazioni del romanzo». Ed infatti le pagine orchestrali rappresentano il completamento descrittivo della musica e del libretto. Verismo? No, piuttosto ricerca del vero. Le medesime idealità ci sembra di cogliere nelle seguenti parole che trascriviamo da un libro di estetica dello stesso Pannain: «Se la trasfigura-

zione artistica si avvera e l'opera ha una sua reale esistenza di creazione, l'attributo di verismo non vale che a determinare il carattere di un orientamento che, per essere giunto alla mèta, non poteva essere buono, e quello di verista sarà soltanto l'appellativo di un tipo d'opera a scopo di distinzione esteriore e non una qualifica». Alla prima esecuzione l'opera è stata accolta cordialmente, salvo qualche dissenso. Alle repliche il successo si è affermato. Ottima la direzione del maestro Gabriele Santini che ha messo in rilievo tutte le parti più felici dei tre atti. Da segnalare la eccellente esecuzione affidata a Clara Petrella, Gastone Limarilli, Saturno Meletti, Giovanni Ciminelli e Antonio Cassinelli. Regia accurata di Enrico Frigerio.

Novità di Hartmann e di Prokofiev

Passiamo ora all'Auditorio di via della Conciliazione ove tiene i suoi concerti l'Accademia di Santa Cecilia. Il direttore russo Igor Giadrov ha presentato una novità di un certo interesse: la 6ª Sinfonia di Karl Amadeus Hartmann. Si tratta di una partitura ampiamente svolta, nella quale brilla, in modo assoluto, il giuoco armonico. Non c'è dubbio che questo lavoro di pura tecnica deve essere costato una bella fatica all'autore; ma si tratta di una fatica non vana, in quanto la musica dell'Hartmann, anche se non è eccezionalmente ricca di idee, interessa non poco nei suoi sviluppi e nella costante ricerca dei timbri. Si potrebbe credere che il compositore batta vie già percorse, ma non è così; egli trova sempre modo di risolvere i suoi procedimenti in maniera personale, raggiungendo notevoli possibilità. Forse alla partitura nuoce un po' la vastità delle sue proporzioni, ma sarebbe impossibile, crediamo, tentare di alleggerir-

la: tutta la costruzione cadrebbe. Un ritorno particolarmente gradito è stato quello del poema *Vita d'eroe* di Richard Strauss che da vari anni non veniva eseguito a Roma. Il maestro Georges Georgescu ne ha offerta una esecuzione davvero eccellente.

Sotto la direzione di Ferruccio Scaglia e con Pietro Scarpini solista, è stato presentato il 1º Concerto per pianoforte e orchestra di Sergei Prokofiev. La composizione non solo conferma la indiscussa grandezza del maestro russo, ma fornisce la iniziale prova della sua personalità. In questo Concerto, risalente ai primi anni del secolo, c'è già «vivo» tutto il compositore. La formidabile tecnica che egli usa nel trattare il pianoforte e la potenza con cui impiega gli strumenti dell'orchestra hanno la virtù di palesare un fervore, un calore che è alla base di tutta la concezione musicale del maestro russo. Si resta perplessi nel constatare che questa febbre ispirativa non abbandoni neppure per un momento l'autore; il quale, è palese, fa tesoro di quanto già è stato creato anche dai più moderni russi, nel campo pianistico ed orchestrale; ma egli tutto trasfigura con la sua portentosa abilità. Non sappiamo quanti pianisti, oggi, potrebbero affrontare tutte le difficoltà proposte dal Prokofiev, ma è certo che Pietro Scarpini ha reso un gran servizio all'autore: meglio di così, infatti, il Concerto non poteva essere eseguito. Il pubblico ha ascoltato i vari tempi con molta attenzione e, alla fine, ha applaudito reiteratamente Prokofiev, il solista ed anche il direttore d'orchestra, che ha messo tutta la sua volontà e tutta la sua bravura per rendere chiara, agli ascoltatori la non facile composizione.

All'Accademia di Santa Cecilia (sala di via dei Greci) è stato eseguito tutto *L'Estro armonico* di Antonio Vivaldi nella entusiastica esecuzione dei Virtuosi di Roma diretti da

Renato Fasano. Era la prima volta che i dodici Concerti dell'op. 3 del Prete rosso venivano eseguiti, in gruppo, nella Capitale.

Novità di musiche strumentali

Il flautista Severino Gazzelloni, strumentista largamente richiesto in Italia e all'estero, ha tenuto un interessante concerto alla Filarmónica Romana (Teatro Eliseo). In esso è stata eseguita la Sonata da concerto per flauto e orchestra di Giorgio Federico Ghedini, non conosciuta a Roma. Si tratta di una partitura estremamente fine, studiata nei suoi valori timbrici e ricca di buona ispirazione. Certo è importante notare come, con scarsissimi mezzi, il compositore sia riuscito a esprimere un suo speciale stato d'animo. Ma tutto ciò si riscontra in tutta la migliore produzione del maestro cuneense. Di più difficile percezione sono risultati i lavori di Luciano Berio (*Sequenze*, per flauto solo) e di Luigi Nono (*Musica per flauto, archi e percussioni*), tanto che rimangono perplessi a doverne dare un giudizio. Infatti, non sempre siamo riusciti a seguire le idee dei due autori. Nella tema di errare, non ci resta che tacere. Molti applausi all'ottimo Gazzelloni e al maestro direttore Francis Travis, che ci è parso particolarmente versato per la musica da camera.

Il maestro Piero Guarino ha diretto un altro concerto di musica da camera nel quale erano inclusi due lavori di natura essenzialmente tecnica: *12 Variétés* per clarinetto, violino, cello e flauto di Vladimir Vogel e *Divertimento in quattro esercizi* di Luigi Dallapiccola, quest'ultimo per soprano, flauto, oboe, clarinetto, viola e violoncello. Poiché si tratta di opere di stretta natura teorica, ci limiteremo a dire

che tanto il Vogel quanto il Dallapiccola sono due eccezionali costruttori di partiture. E questo lo sapevamo già, tutti. Invece notevoli simpatie ha riscosso lo *Stabat Mater* di Virgilio Mortari per due voci femminili, due corni, timpani, tam-tam, pianoforte e archi. Il sentimento religioso guida con cautela, ma anche con grande gusto, il musicista che indubbiamente sente con estrema sincerità il celeberrimo testo. Buon «preludio», dunque, al *Requiem* che l'autore ha ormai ultimato.

Non possiamo fare a meno di segnalare il colossale successo ottenuto dal pianista russo Emil Ghilels (Bach, Schubert, Schumann, Prokofiev e Stravinski). La stampa romana ha tributato inni a questo giovane interprete. Chiuderemo ricordando la felice presentazione del Trio italiano d'archi (Gulli, Giuranna e Baldovino), ottimo interprete di Bach, Beethoven e Mozart.

MARIO RINALDI

Napoli

Assassinio nella cattedrale di Pizzetti al S. Carlo

L'edizione napoletana di *Assassinio nella cattedrale* ripeteva nelle grandi linee, quella romana, solo di qualche settimana precedente; con l'ovvia sostituzione del coro e dell'orchestra, che erano naturalmente quelli locali, e di tutto il personale — direttivo ed esecutivo — di palcoscenico. Lungi dal rappresentare una diminuzione, ciò costituisce un lodevolissimo esempio di collaborazione, in un momento drammatico (anche se la cronicità del male induce a non parlare più dell'argomento) della vita degli Enti. A proposito di tale edizione vogliamo, con tutto il rispetto per gli altri interpreti — soprattutto per il maestro Oliviero De Fabritiis, che ha tenuto in pugno l'insieme musicale con perizia pari all'abnegazione, con sen-

sibilità illuminata e illuminante — vogliamo isolare, dicevamo, la figura del protagonista, Nicola Rossi Lemeni, che forse come nessun altro finora ci ha aiutati a comprendere la *Stimmung* del declamato pizzettiano: di questa specie di 'recitar cantando' (ma l'espressione è impropria e inadeguata) che, attraverso la sorta di macerazione cui è stato sottoposto dall'illustre artista ha trovato tanto più persuasivamente la via del nostro sentire. Rossi Lemeni ha tenuto quasi costantemente sommo, anche in momenti in cui ti aspettavi un'esplosione, il tono della recitazione. Anziché farlo emergere dall'orchestra, Rossi Lemeni vi riimmerge continuamente il suo canto, salvo quel tanto che lo renda materialmente comprensibile. Questo suo atteggiamento interpretativo conviene singolarmente al personaggio di Tommaso Becket, l'Arcivescovo eliotiano che perviene al martirio nella condizione ideale per meritargli, cioè dopo averne macerato in se stesso l'impulso. E il massimo della penetrazione espressiva Rossi Lemeni l'ha attinto proprio quando ha più severamente castigato la propria voce, in quell'*Intermezzo* in cui Pizzetti, attraverso l'ascetica riduzione di peso della partitura, si solleva a un clima di mistica dolcezza e intensità assai prossimo — in totale autonomia di sentire e di linguaggio — all'agape parsifaliana.

L'unità della concezione pizzettiana dell'opera è assoluta: anche nell'inevitabile, e molto relativa, disuguaglianza dei livelli espressivi. Il culmine dell'opera si può individuare con relativa facilità, come abbiamo accennato, nell'*Intermezzo*, già entrato nella storia della musica: ma altri passi superbi o estremamente pregni e significanti sarebbero da indicare e analizzare, se ne avessimo la possibilità in questa sede quasi meramente informativa.

Per ciascun interprete ci sarebbero da spendere lodi circostanziate. Non

potendolo fare, ci limiteremo ad alcune annotazioni. Subito dopo il protagonista, bisogna ricordare la prima e la seconda Corifea, impersonate dalle eccellenti Gianna Maritati e Anna Maria Rota e poi, di corsa ma con analoga disposizione, i 3 Sacerdoti (Ortica, Meletti e Casato), i 4 Tentatori (Pellizzoni, Cassinelli, Maionica e Pugliese) e i 4 Cavalieri (Pellizzoni, Campi, Maionica e Cassinelli). Eccoci ora alla volta del coro istruito da Lauro, che ha superato con animosa bravura la prova estremamente ardua, e della sensibilissima orchestra.

La signora Margherita Wallmann ha fornito il più bel saggio della sua fantasia, realizzando una vita scenica sorprendentemente aderente alle proposte del testo poetico-musicale, e trasformando i singoli, anche i componenti le 'masse', in coscienti e viventi attori. Le scene e i costumi di Zuffi ci son sembrati, tutto sommato, potentemente suggestivi, nonostante la polivalenza del pezzo scenico di base. Superiore ad ogni elogio la collaborazione direttiva di Cristini, e la realizzazione delle luci dovuta al Marino.

Il pubblico ha espresso il proprio entusiasmo con innumerevoli chiamate a tutti gli interpreti, grandi e piccoli, e con una commovente dimostrazione di affetto all'Autore, visibilmente emozionato.

Cavalcata a mare di Ralph Vaughan Williams

Nato a Down Ampney (Inghilterra) nel 1872, l'autore di questa *Cavalcata a mare* (*Riders to the sea*) è mancato ai vivi solo pochi mesi addietro, nel luglio 1958. Allievo di Parry e di Stanford, studiò anche con Max Bruch e prese alcune lezioni da Maurice Ravel: tuttavia, ritornato in Inghilterra, si inserì compiutamente nella tradizione musicale isolana, attingendo anche al canto popolare, e scrivendo opere, ora-

tori, sinfonie e altro. La produzione di questo insigne musicista non è certo molto nota in Italia (nonostante un acuto saggio dedicatelo da Pannain): tuttavia, se non ricordiamo male, in questi ultimi anni una nostra istituzione realizzò una ammirata esecuzione di un suo importante oratorio. Il S. Carlo ha avuto il merito di includere nel suo bene equilibrato cartellone un'opera teatrale del Maestro: una specie di 'campione' di una civiltà musicale (quella britannica dell'ultimo Ottocento e dei primi decenni di questo secolo) un po' umbratile, e tuttavia degna di seria considerazione per la compostezza dei suoi atteggiamenti, ben lontana dai disperati estremismi 'continentali'.

Il soggetto dell'opera è del poeta e drammaturgo John Millington Synge. L'azione è ambientata in un'isola dell'Irlanda, i cui abitanti vivono soprattutto del commercio dei cavalli, che periodicamente vengono portati alle fiere dell'isola maggiore. E poiché i battelli non vi possono attraccare, l'ultimo tratto viene superato a nuoto da cavalli e cavalieri. Non di rado questi animosi vengono travolti dalla furia delle onde, e del resto si tratta di una fatalità accettata con sommissa rassegnazione... La vecchia Maurya, protagonista dell'opera, ha perduto sul mare il marito e quattro figliuoli, e di un altro, Michele, sono stati ritrovati gli indumenti in una spiaggia del lontano nord. Le due figlie, Kathleen e Nora, cercano di nascondere alla madre l'ultima sciagura, ma ben sapendo che la vita dei giovani è sul mare, non si oppongono al proposito di Bartley, l'ultimo superstite dei maschi, di portare i cavalli alla fiera. Bartley parte, contro il parere della madre, cui l'ombra di Michele, apparsale mentr'ella scruta l'orizzonte, predice la scomparsa dell'ultimo figlio. Ed ecco che poco dopo, preceduta dal coro delle lamentatrici, appare la salma grondante di Bartley, sulla quale la vec-

chia scioglie il suo quieto pianto. Essa interviene in una specie di pietrificata rassegnazione: ormai, dice, potrà riposare (ed 'era tempo!') quando muggherà la tempesta, tanto 'non avrà più figli da perdere'...

Dalla consuetudine con Ravel, si direbbe, Vaughan Williams desunse il gusto per la estrema asciuttezza dell'espressione che, la natura isolana aiutando, è attuata nel minor numero possibile di segni. Senonché, a furia di assottigliare, una gran parte del suggestivo dramma del Synge risulta come « cancellato ». Solo verso la fine dell'opera, a nostro avviso, le voci pervengono a una vera consistenza lirica: per troppo tempo esse si attuano in un tipo di recitativo che, non essendo l'onesto 'recitativo secco' degli antichi, ne è purtroppo il fastidioso equivalente. Troppo spesso, in tutta la prima parte dell'opera, esso recitativo rimane senza alcun sostegno strumentale (il che non vorrebbe dire...) ed è pochissimo o punto significativo per se stesso e quando è sostenuto, troppo spesso risulta sovrapposto, non liricamente risolto nel tessuto musicale.

La partitura orchestrale (ci tarda ormai di dirlo) in se stessa considerata e per quel che vale questa constatazione, è di qualità sovrapposta; ma è intonata a un grigiore persistente che è cosa diversa, a nostro sentire, dal colore livido del dramma, del quale finisci col cogliere solo un'eco ben nobile, ma troppo ovattata. Man mano che ci si avvicina al finale, come abbiamo già accennato, le voci e gli strumenti finalmente convergono in una liricità non proprio intensissima, anzi sempre un po' esangue, e tuttavia di timbro ben autentico. La terribilità della situazione, solo alla superficie 'calma', si può dire sia solo insinuamente suggerita, anziché pienamente (e sia pure sobriamente) espressa.

Il pubblico ha accolto l'opera dell'Inglese con tiepido rispetto, contentatosi in tre chiamate agli ottimi

interpreti; Francesco Molinari-Pradelli ha dipanato da par suo le fila della preziosa partitura. Sulla scena ha dominato la Pirazzini (Maurya), degnamente affiancata dal Mazzini (Bartley), dalla Malgarini (Kathleen), dalla Todeschi (Nora) e, per le parti minori o minime, dalla Betner e dalla Esca. Il coro si è fuso morbidamente con le voci soliste nel finale. Intonatissima alla sobrietà espressiva del dramma la ferma regia di Vittorio Viviani. La scena di Cristini esprimeva con forza singolare la desolazione dell'ambiente.

All'opera del Williams ha fatto seguito la realizzazione scenica degli ormai stagionati, ma sempre godibili dopo tanta quaresima, *Carmina Burana* di Karl Orff. Buonissima, compatibilmente col logorante ritmo di lavoro del teatro lirico italiano, la realizzazione scenica e musicale. Scena, regia e coreografia del Nedomansky; direttore Molinari-Pradelli, ottimi interpreti vocali Bruna Rizzoli, Renato Capecchi, il Pirino e il Mazzini. *Dulcis in fundo*, il donizettiano *Campanello dello speziale*, briosamente diretto da Molinari, e cantato dal Mariotti, dalla Micheluzzi, dal Capecchi, dalla Betner e dal Gilardi.

GIACOMO SAPONARO

Rigogliosa, ma priva di novità di grande rilievo, la vita concertistica. Alla Scarlatti-RTV abbiamo riascoltato una Gioconda De Vito in forma splendente; Caracciolo ci ha fatto conoscere un *Divertimento militare* di Leopoldo Mozart, e Rudolf Kempe ha ripreso, in una esecuzione trasparente e intensa, le *Metamorfosi* straussiane.

All'Accademia, prima (e bella) esecuzione a Napoli del *Concertino* di Sciostakovic (duo Gorini-Lorenzi) e della *Sonata* per violoncello di Enzo De Bellis (ottimo violoncellista, Sergio Selmi). Il soprano Ornella Rovero si è fatta vivamente applaudire in un recital di classica linea.

Musica applicata

Non è certo invadere campi altrui parlare in questa nostra rubrica di *Cantacronache*. Che cos'è *Cantacronache*? Per quanto l'iniziativa abbia oramai mezz'anno di vita, c'è da credere che non siano in molti a saperlo. Il che costituisce una lacuna da riempirsi, perché si tratta di una delle esperienze più vive e interessanti della vita musicale di questi anni. Così del resto Mila ha presentato *Cantacronache*: « Un gruppetto di musicisti e di scrittori s'è proposto di fare qualcosa per sollevare la canzone in Italia a un livello decoroso... Il tentativo che qui si presenta è quello di dar vita a un altro tipo di canzone, che faccia presa in una situazione storicamente e concretamente determinata: una canzone che non distolga lo sguardo dell'uomo dallo spettacolo di questo mondo per indurlo a perdersi nel vuoto di un'ipotetica « felicità ». In breve, queste canzoni non vogliono sfuggire alla responsabilità d'una definita condizione umana, ma al contrario vogliono incidere nella realtà, bella o brutta che sia ».

Si è già capito di che cosa si tratta. I precedenti, fuori d'Italia, non mancano, e più del richiamo alla canzone francese, vale quello ai canti di protesta e di costume fioriti in Germania nell'altro dopoguerra, nonché rappresentati dai nomi luminosi di Brecht, Zweig, Heissler, Dessau, Weill e così via. La chiave, cioè, è *engagée* in questa direzione, per una sorta di « neorealismo » della musica leggera, senza manifesti da contrabbando cantando, ma con la sola vocazione di dire, cantando, le cose come stanno. Naturalmente i pericoli del « neorealismo » ci sono tutti, e prima d'ogni altro la compiacenza nel guardare le cose storte senza agire su di esse, da « cronisti » appunto. Ma Fortini, Calvino, Baraldi, Straniero, Durano, Pagliarini sono « parolieri » che scoprono solo a citarli un certo impegno;

mentre Liberovici, Manzoni, Amodei sono i nomi di giovani compositori che sanno bene come guardarsi alle spalle (ha, per esempio, un senso che le loro ambizioni musicali siano ad altro livello della canzone, perchè vuol dire che la vena, in questa direzione, si alimenta di controlli e ripensamenti di gusto mediati attraverso un autentico impegno culturale). In ogni caso, gli uni e gli altri mettono per un momento da parte le « dotte » responsabilità, e danno vita ai pezzi che *Cantacronache* incide in microsolchi a 45 giri. Con la buona volontà di dare, appunto come dice Mila, « un livello decoroso » alla canzone italiana.

Otto pezzi sono stati finora raccolti in due dischi, e di essi merita senz'altro segnalare Tutti gli amori di Fortini-Liberovici, Dove vola l'avvoltoio di Calvino-Liberovici e La zolfara di Straniero-Amodei. Sono episodi di vita italiana, vita quotidiana e reale, autentiche « cronache », e poichè i testi vantano una loro dignità poetica e le musiche sono indovinate, adeguate, sembra senz'altro positiva la testimonianza a favore del tentativo che il gruppo di *Cantacronache* va coraggiosamente proponendo. Legatelo al successo che un esperimento di esecuzione-montata-in-spettacolo ha ottenuto recentemente a Torino, e c'è proprio da credere che gli sviluppi dell'iniziativa possano essere in più direzioni: percorrere, per esempio, in senso inverso l'abituale strada che dal palcoscenico va al disco. Dunque dal disco passare al palcoscenico e dare luogo a un vero e proprio spettacolo. Il mondo musicale italiano ha bisogno di nuove occasioni.

La volta scorsa abbiamo parlato della commedia musicale, e questa volta accenniamo ai primi passi di una nuova formula che del resto ha già degli ottimi precedenti. Molti ricorderanno infatti i concerti di Giustino Durano al Teatro del Popolo e di Ornella Vanoni al Gerolamo. L'u-

no e l'altra venuti a cantarci, a « narrarci cantando » sarebbe meglio dire data la formula dei loro recitals, fatti comuni del nostro mondo. E in maniera mirabile, con appena un tocco scenografico e registico tanto per garantire un filo conduttore, una giustificazione di montaggio delle loro canzoni piene di dignità. A riprova del resto che l'iniziativa di « sollevare la canzone in Italia » comincia a muovere le acque, basterà dire che è recentissima la decisione di Moravia e Soldati di scegliere anch'essi la professione di « parollieri ».

Vedremo con quali risultati. Intanto la canzone ci dà altri pretesti per parlare. Per l'uso che ne fa Carpi in quella pièce esilarante che Fo ha smontato pochi giorni fa a Milano e che s'accinge a portare in giro attraverso mezza Italia in attesa di passare in Francia. Comica finale è fatta di quattro farsacce recitate, si potrebbe dire, senza pudore, ma proprio perciò efficacissime. La musica firmata da Carpi assolve egregiamente alla sua parte di grottesco, e lega, con non deluse pretese d'eleganza, battute ed episodi. Ma soprattutto vien fuori con un paio di canzoni che non mettono molto a prendere in mano lo spettacolo. Le parole sono di Fo, spiritose, sempre a doppio taglio, salvo che è appunto la musica ad impadronirsene e a darle al pubblico con sottile originalità di senso. Carpi è musicista che ha la scena oramai nel sangue, e sa che una comica pone limiti ben precisi all'ironia, alla critica, alla corrosività. Sa che per polemiche ambiziose e sottofondi intellettualistici non c'è posto. Scrive dunque le sue canzoni esattamente nell'ordine di ambizione d'ogni canzone. Per piacere, per farsi ricordare, per dare alle parole un ancoramento melodico nel gusto del pubblico. Ma poi le sue canzoni, in *Comica finale*, sono sorrette da uno stile preciso, e risolvono la formula con l'aristocratica finezza di un *bon mot* che taglia cor-

to alla situazione. A ben vedere infatti, è la lievità di un equilibrista che s'esercita su un filo, quello di Carpi. Trovare la dignità attraverso il banale, il distaccato sorriso attraverso il riso più consunto: questa naturalmente è la soluzione comica di Fo. Tradurla però in musica, vuol dire saper scrivere una canzone melodicamente attraente, facile e im-

mediata, e nello stesso tempo una canzone che sappia inseguire la vaghezza di un testo ai limiti col nonsense. Per esempio l'assurda e riuscitissima canzone delle « tre sorelle anemiche ». Basti dire che a cantarla sono Franca Rame, Lisetta Landoni e Rossana Spinelli. Fra l'altro, complimentiamoci anche con loro.

LUIGI PESTALOZZA

Arabesques

Qualche settimana fa, a Parigi, Michel George-Michel, il famoso autore di *Les Montparnos* ci raccontava di Gabriel Fauré, in atto di accingersi a musicare il dramma di Penelope. Ormai vicino alla settantina, il grande maestro francese, considerò attentamente lo schema di libretto progettato in cinque atti. Quindi, chiamati i due librettisti, disse loro: — « Guardate i miei capelli bianchi; qui bisogna accorciare ». Penelope venne infatti ridotta a tre atti. L'allarme risultò infondato, giacché, verificatisi questi fatti nel 1913, Fauré visse ancora undici anni trovando tempo di comporre molte cose bellissime. Comunque, noi vorremmo additare a molti compositori di capelli ancora nerissimi la prudenza dell'autore del *Requiem*; oppure vorremmo che una benefica nevicata imbiancasse provvisoriamente

te le loro chiome: il tempo necessario per ricordarsi che la vita è breve e che l'arte, l'arte della musica in special modo, non è soltanto lunga ad apprendersi, ma spesso volte anche lunga, troppo lunga, ad ascoltarsi.

Lo stesso insigne personaggio, Michel George-Michel, raccontò ancora di Puccini e della sorpresa da lui provata allorché, entrato in un locale notturno della capitale francese, trovò un'orchestra di negri che aveva « jazzato » non so quale passaggio di una sua opera. Sulle prime Puccini ebbe l'aria di sentirsi profondamente irritato; poi, dopo avere attentamente ascoltato, disse a George-Michel: « Forse, fra cinquant'anni, se dovessi essere ancora vivo, questa pagina la scriverei così anch'io ». Questa uscita, che mi pare non sia stata mai riferita nei libri

intorno a Puccini, o che noi almeno non avevamo mai inteso, ci fortifica in una nostra idea sulla grande apertura mentale del Maestro e sul suo possibilismo musicale, che, sia pur contenuto entro limiti di una discrezione fondamentalmente elastica e italiana, è avvertibilissimo nel lungo tragitto da *Manon Lescaut* a *Turandot*. In Puccini era vivo il senso di due caratteri dell'arte in apparenza opposti ma, in realtà, convergenti verso una sintesi superiore: la necessità di evolversi continuamente e di affrontare nuove esperienze: la necessità di rimaner fedeli a certi principi essenziali che sono poi la equivalenza estetica delle poche linee maestose, rivelatrici e regolatrici dell'intima essenza umana.

Nel 1909, alla Scala di Milano, mentre tutti trovavano *Medea* fredda e accademica, Puccini sosteneva che si trattava di un ca-

polavoro; dieci o dodici anni dopo, a Parigi, confidava a George-Michel quanto abbiamo riferito. A parer nostro il nesso è evidente.

Leggiamo qui, in un libro di memorie sui Ducati di Modena e Parma, che, volgendo l'anno 1798, il popolo di Reggio scese in piazza e « dimostrò » violentemente, con relativo morto e con diversi feriti, perché il teatro della città, invece di un'opera « seria », aveva messo in cartellone come « novità assoluta » un'opera buffa, *La bella pescatrice*, di non so quale autore. Confessiamo che quella volontà ostinata dei reggiani di non ridere, anzi di *lagrimare* anche in musica, ci incute un vero e proprio terrore; sicché, se non fossero passati tanti anni e non ci fossero in aria palesi segni di alleggerimento, noi, ancor oggi, faremmo lunghi risvolti piuttosto che transitare per la simpatica città dell'Ariosto. Nel 1798 l'Italia, tutta soffocata sotto la retorica degli editi repubblicani, irta d'alberi della libertà in tutte le sue piazze e crocicchi, rintro-

nante di fraseologie romane-antiche, affollata da gente che si gridava « cittadino » al mercato, « cittadino » all'osteria, « cittadino » al bagno pubblico, l'Italia è mai possibile che non provasse desiderio di qualche opera comica? Può darsi benissimo che sotto l'ostracismo per *La Bella pescatrice* e la smania per una tragedia con congruo numero di tradimenti, incarceramenti, decapitazioni e apparizioni di spettri, agissero motivi del tutto contingenti ed assolutamente estranei a qualsiasi orientamento estetico. Può però darsi che il popolo di Reggio, con i torbidi, il morto ed i feriti del 1798, manifestasse una posizione psicologica e uno stato d'animo del tutto generico che, a nostro parere, si possono riferire alle zone più intime e agli stadi più antichi del sentimento musicale. Noi infatti crediamo che il comico sia stato, nella musica, un fenomeno secondario e di natura un poco cerebrale. La musica dev'esser nata (e deve essere cresciuta per lunghissimo tempo) come atto religio-

so, come rito libero, personale o collettivo che fosse: come concretazione di un *raptus* interiore, come testimonianza, ornamento e cerimoniale della condizione amorosa. La solennità di questi atti di nascita pensiamo che non sia mai uscita per intero dalla mente del popolo od anche di persone d'alta cultura. Nell'intimo di molte coscienze, sia pure inconsapevolmente, perdura il sentimento di un'origine sacra, di un qualcosa di tutto idealistico ed inviolabile che innalza la musica al di sopra di ogni arte. La comicità, ch'è sempre risultato di interventi critici, di comparazioni, di urti polemici, di opposizioni dei contrari e di esaltazione dell'assurdo, può benissimo, se applicata alla musica, apparire in certi momenti ed a certi uomini una specie di profanazione. Il monopolio instaurato dalla Chiesa medievale sull'arte dei suoni, come cosa confacente solo alla preghiera, alla meditazione mistica, alla contemplazione e alla predicazione di Iddio; quindi le sue condanne e scomuniche con-

tro tutti quegli «sconci» giullari, cantastorie e cialtroni che andavano cantando in modo umoristico sulle piazze di mezza Europa, può esser che si sprigionassero, anche se in forma bene argomentata ed in costante coerenza, dallo stesso giudizio, chiaramente intuitivo e passionale, del popolo reggiano durante l'anno di grazia 1798.

Del resto, anche a costo di sembrare cavillosi e sforzatori delle realtà storiche, noi dobbiamo notare come, nell'ultimo Festival di San Remo, su trecentocinquanta canzoni pervenute al tavolo della giuria, solo un'esigua minoranza di esse offrì atteggiamenti buffi e giocondi o, almeno, leggeri come, in rapporto al termine che le è stato assegnato, dovrebbero apparire i lavori destinati a quel genere di competizioni. Di trecentocinquanta «situazioni», rappresentate in versi e in musica, più di trecento erano decisamente catastrofiche, tragiche, strazianti, invocatrici e produttrici di lagrime. Se il IX Concorso di San Remo, anziché a San Remo nel

1959, si fosse tenuto a Reggio Emilia nel 1798, noi siamo certi che un morto e alcuni feriti sarebbero stati risparmiati al popolo della appena istituita Repubblica Cispadana. Generalizzare, coordinare, collegare è stato sempre pericoloso. Così, dobbiamo trattenerci dalla tentazione di trovare qualche nesso fra le risultanze sanremesi, i deplorati fatti di Reggio e le invettive dei dottori della Chiesa «*contra impudicos cantores qui vulgo scurrae noman-tur*». D'altronde, a legger le cronache, si certifica chiaramente come quelli che crepano per eccesso di ridere siano assai meno numerosi di quelli che crepano o fanno crepare per passioni contrastate, per gelosia ed altri mali umori amorosi. Ecco appunto, mentre siamo qui a scrivere, che sotto le finestre di casa, squarciando la placidità notturna, un tale urla con tal disperazione «Addio, bambina» da sciogliere anche un cuore di ghiaccio e da far correre al suo soccorso anche una squadra di invalidi. Chissà: forse gli

uomini, insieme col desiderio concreto di esser felici, hanno anche quello, teorico, di essere infelici, perseguitati, amareggiati, conculcati, consumati; e trovano che la musica per sopperire a quel bisogno è un mezzo eccellente.

L'insigne critico del *Figaro* di Parigi, Bernard Gavoty detto *Clarendon*, è stato percosso anche lui dal solito pianista, giudicato mediocre o addirittura cattivo. Monsignor Giuseppe Biella, che all'alto spirito musicale unisce un forte spirito *tout court*, non appena conosciuta la notizia si è messo a far propaganda fra i critici perché vogliano assicurarsi, così come usano assicurarsi gli addetti a professioni per se stesse rischiose, trapezisti da circo equestre, corridori d'automobile, uomini-cannone e, a quel che dicono, anche *gangsters* americani. Secondo Monsignor Biella, presso Compagnie assicuratrici di solida fama sarebbero già pronti i moduli delle polizze. Noi siamo l'ultima ruota del carro; ma ci troviamo nella condizione, se pur infima di fronte a

tanti illustri, di fare contemporaneamente un po' i critici e, ancor più poco, i compositori ed esecutori. Ebbene, noi abbiamo sempre pensato due cose: primo, che la facoltà di far stampare giudizi sopra una rivista o un giornale non comprova, in chi tali giudizi emette, competenza maggiore di molti che delle stesse cose parlano al caffè o in casa propria, fra amici. Secondo: che, tranne gli eremiti e i componenti di pochi ordini religiosi, tutti siamo offerti al pubblico e, in conseguenza, siamo esposti a piacere o a non piacere. Immaginiamoci poi coloro che, praticando un'arte, chiedono proprio ostentatamente un'approvazione o una disapprovazione. In altri termini, mentre, da un lato, è ridicolo immaginare che un determinato signore

possieda la coscienza infallibile del buono e del cattivo artistico come un rilevatore Geiger possiede la capacità infallibile di indicare i metalli nascosti, e che, per conseguenza, i suoi pareri non debbono darci in nessun caso certezza d'essere grandissimi o d'essere piccolissimi; da un altro lato, un artista censurato, se vogliamo addirittura stroncato, dovrebbe tener sempre presente ch'egli, anche quando suona o canta o fa eseguire sue musiche, è un essere umano esposto alla simpatia o all'antipatia di un altro uomo o di un'altra donna. Da ultimo, guardiamoci bene dall'esagerare la potenza dei critici, almeno nel campo musicale; cioè dal concludere che le nostre son tutte belle storie, ma che una recensione malevola può di-

struggere un artista e una recensione laudativa crearlo. Casi di artisti invariabilmente esaltati dalla critica e, ciò nonostante, scarsi di concreta carriera si potrebbero citare in gran copia; così come i casi di artisti deprezzati dai giornali ed applauditi nonchè remunerati largamente dal pubblico. Per le suddette considerazioni, noi non andremo mai a pestare un critico, consapevoli di sciupare i nostri pugni. Nemmeno presteremo orecchio alla generosa campagna di Monsignor Biella. Tanto più che noi, data la duplice qualità di cui sopra, dovremmo contrarre due specie di assicurazioni: una per danni *ad personam* ed una (com'è detto degli automobilisti) per danni «contro terzi».

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Il 150° anniversario di Casa Ricordi è stato celebrato con numerose manifestazioni anche dalla Ricordi americana di Buenos Aires. Il commendator Giacompoli, direttore di quella Società, ha pronunciato un discorso in cui ha brevemente tratteggiato la storia della gloriosa Casa editrice milanese e ha ricordato l'opera svolta dalla Casa nell'America del sud in trentadue anni di permanenza.

Nel mese di dicembre a Santos, nel corso di una manifestazione artistica tenuta al Conservatorio, si è proceduto all'assegnazione di due premi istituiti dalla Casa Ricordi in occasione della ricorrenza. Uno di essi è stato consegnato dal Sig. Antonino De Marco a Camargo Guarnieri, uno dei più rappresentativi compositori brasiliani contemporanei. L'anniversario è stato altresì ricordato sulla stampa brasiliana quotidiana e specializzata da studiosi e critici musicali di chiara fama.

Anche la stampa tedesca e svizzera si è recentemente soffermata sull'anniversario. Il *Musikhändel* ha tracciato nel numero dell'ottobre ultimo scorso un conciso profilo della storia della Casa, a cui hanno dedicato scritti celebrativi anche la *Badische Zeitung* e la *Freie Innenschweiz*.

* Gian Carlo Menotti ha annunciato in questi giorni a New York nuovi particolari intorno alla prossima seconda edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto da lui ideato e diretto. Il Festival, che si terrà dall'11 giu-

gno al 12 luglio, darà la prima rappresentazione mondiale di un nuovo lavoro teatrale di William Inge, *A Loss of Roses*, che sarà allestito dal giovane regista americano Frank Corsaro.

In prima rappresentazione assoluta il Festival presenterà inoltre un nuovo originale tipo di spettacolo: una sorta di rivista di alto livello culturale formata di brevi scene, danze, pantomime e canti cui collaboreranno scrittori, musicisti, coreografi e pittori di prim'ordine. Di questo spettacolo si avranno due edizioni, una americana e una europea. All'edizione americana, che avrà per titolo *Album Leaves, USA (Fogli d'album USA)* collaboreranno lo scrittore Truman Capote, i drammaturghi Thornton Wilder e Tennessee Williams, il pittore Ben Shahn, e i compositori Norman Dello Joio, William Schuman e Samuel Barber.

All'edizione europea della rivista *Fogli d'Album* collaboreranno tra gli altri Jean Cocteau ed Eugène Ionesco.

Menotti ha poi annunciato che l'attore inglese John Gielgud parteciperà al Festival leggendo testi shakespeariani; che è stato invitato il balletto greco di Atene; che si annuncia una mostra d'arte comprendente 30 quadri di giovani artisti americani.

Inoltre Menotti ha confermato altri punti del programma da lui già annunciati nel corso di una conferenza stampa nello scorso dicembre a Roma.

Resta deciso pertanto che la prossima edizione del Festival si inizierà con un'opera postuma di Do-

nizetti: *Il Duca d'Alba*. Salirà sul podio Thomas Schippers, del Metropolitan, che è il direttore musicale del Festival. La regia è stata affidata a Luchino Visconti che lo scorso anno curò con tanto successo quella del *Macbeth* di Verdi. A chiusura del Festival sarà eseguita nella piazza del Duomo di Spoleto la *Messa da Requiem* di Verdi con la partecipazione di solisti italiani e americani.

* La Fondazione Internazionale del Mozarteum di Salisburgo ha deciso, su proposta dell'Istituto Centrale di Studi Mozartiani, di pubblicare una edizione completa critica e definitiva delle lettere di Mozart e dei suoi familiari. Tale pubblicazione sarà fatta in occasione della nuova edizione degli spartiti mozartiani ed è diventata una necessità, essendo esaurite sia l'edizione tedesca quanto quella inglese. Molte delle lettere non erano state finora pubblicate o lo erano in forma incompleta, ma tutte costituiscono nella letteratura epistolare mondiale un capolavoro unico per l'interesse umano e per il contenuto, ora divertente, ora commovente e comune tale da interessare vasti ambienti oltre a quelli musicali. L'edizione viene curata dal noto musicologo Prof. O. E. Deutsch con la collaborazione del dott. W. A. Bauer e conterà di 3 o 4 volumi di lettere ordinate cronologicamente e di un volume di commenti.

La Fondazione Internazionale del Mozarteum con sede in Salisburgo, Schwarzstrasse 26, prega coloro che posseggono lettere autografe di Mozart, edite o inedite, di consentirle di prenderne visione nell'originale o in copia fotografica. Essa sarà anche grata per qualsiasi informazione che possa essere utile alla pubblicazione.

* Nel mese di gennaio si sono svolte a Firenze le prove finali della Rassegna Nazionale Concertisti

1958 organizzata dal Sindacato Nazionale Musicisti sotto l'egida della Presidenza del Consiglio.

Sono stati assegnati i seguenti premi:

Sezione canto: 2° premio ex-aequo alle concorrenti Carcavallo, Ghione, Pizzo-Reveffi.

Sezione strumenti ad arco: 1° premio al violoncellista Pocaterra; 2° premio al violinista Francavilla; 2° premio ex-aequo ai violinisti Bonomelli e Marzi.

Sezione pianoforte: 1° premio ex-aequo ai concorrenti Brandi, Buccellato, Granata; 2° premio ex-aequo ai concorrenti Pasquali, Rizzardo, Suppo, Tanzini.

Sezione strumenti a fiato: 1° premio ex-aequo ai flautisti Giaccheri, Persichilli; 1° premio ex-aequo ai clarinetisti Capicchioni, Coretti; 2° premio ex-aequo ai clarinetisti Conti, Ferraglio, Scavo; 2° premio all'oboista Damiani.

Sezione complessi strumentali: 1° premio al Trio Bennici-Ficarra-Barsotti; 1° premio al Duo Ballista-Canino; 2° premio ex-aequo al Duo Bennici-Barsotti e al Duo Li-viabella-Calzi.

Vivissimo successo ha avuto il concerto pubblico che i vincitori hanno tenuto a conclusione della cerimonia della premiazione.

* Durante il 1° Festival Internazionale Ferruccio Busoni, recentemente tenutosi ad Empoli (Firenze), patria del grande maestro, l'Orchestra da Camera di Firenze diretta da Piero Adorno ha tenuto un concerto dedicato alla scuola di Ferruccio Busoni. Essa ha eseguito il *Concertino in mi minore* di Ph. Jarnach, i *Goethe - Aphorismen* di Wladimir Vogel (solista il mezzosoprano Adriana Materassi) e i 3 *Pezzi* di Guido Guerrini.

L'interesse della manifestazione ha richiamato un folto pubblico e la critica più qualificata la quale, ha incondizionatamente manifestato la sua approvazione.

* Gli Entretiens culturels franco-italiens di Parigi, sotto gli auspici di quell'Ambasciata di Italia, inaugureranno corsi d'interpretazione del repertorio lirico italiano per gli allievi e gli artisti di canto che intendono specializzarsi nella tecnica vocale e nella dizione del repertorio stesso. E' stato espressamente chiamato ad impartire le lezioni l'insegnante di canto, compositore e direttore d'orchestra milanese maestro Vincenzo Cinque. Un primo ciclo dei corsi, diretti da Luigi Ferrarino, e consistenti in lezioni teoriche e pratiche, iniziato nel febbraio dell'anno corrente durerà a tutto giugno.

* Walter Piston e Douglas Moore hanno ricevuto i premi del Circolo dei Critici Musicali newyorkesi per le due migliori composizioni americane presentate in prima esecuzione a New York nel 1958.

Il premio è andato a Walter Piston, nella categoria di composizioni orchestrali, per il suo *Concerto per viola ed orchestra*, mentre Douglas Moore ha ottenuto il premio nella categoria dell'opera lirica per *The Ballad of Baby Doe*.

Non sono stati assegnati i premi nei settori della musica per balletto e della musica corale.

* Il 1° marzo si aprirà alla Carnegie Hall un festival di Haendel, che durerà due mesi e mezzo, cui parteciperanno quasi tutti gli enti e complessi musicali della città.

Il festival, che farà parte delle manifestazioni newyorkesi del Saluto alla primavera, è destinato a celebrare il bicentenario della morte del grande compositore.

Il concerto inaugurale comprenderà la *Festa di Alessandro*. Successivamente verranno eseguiti i quattro *Inni per l'Incoronazione*, *Sansone*, *La passione secondo San Giovanni*,

Israele in Egitto, *Il Messia*, e l'opera *Serse*.

* La prima trasmissione radiofonica americana del *Macbeth* di Verdi ha avuto luogo il 21 febbraio al teatro Metropolitan di New York. *Lady Macbeth* era il noto soprano austriaco Leonie Rysanek. Gli altri ruoli principali erano stati affidati al baritono Leonard Warren, al tenore Carlo Bergonzi e al basso Jerome Hines.

Macbeth è la prima delle due opere che il Metropolitan presenta quest'anno in nuovo allestimento destinandole alla trasmissione radiofonica. La seconda opera è *Wozzeck* di Alban Berg che andrà in onda il 14 marzo.

* Recentemente la commissione giudicatrice del Concorso per composizioni originali per banda, indetto dall'Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali, ha proceduto all'esame dei 55 lavori pervenuti alla scadenza del concorso, e alla proclamazione dei risultati.

La commissione, dopo aver constatato che nessuno dei lavori concorrenti presentava il complesso di requisiti artistici, tecnici e funzionali considerati nello spirito del concorso, ha deciso di non assegnare ad alcuno il primo premio.

Ha pertanto assegnato i seguenti successivi premi: secondo e terzo premio al M° Amleto Lacerenza di Roma per i lavori contrassegnati dai motti « Gutta cavat lapidem » e « Nihil sub sole novum », per un ammontare complessivo di L. 250 mila.

I tre premi di incoraggiamento da L. 50.000 cadauno sono stati assegnati ai Maestri Angelo Brisi di Firenze, Amleto Lacerenza di Roma e Gesualdo Coggi di Roccasecca.

Sono stati inoltre segnalati i lavori dei Maestri Olivio Di Domenico di Roma, Giulio Bonnard di Roma, Alfredo Gorsanelli di Bologna.

Contributi bibliografici

Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° gennaio al 31 dicembre 1958

Berio Luciano. *Allelujah II* per orchestra.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 17 maggio 1958. - Direttore: Bruno Maderna. 1ª Esecuzione assoluta.

Bettarini Luciano. *I tre mondi*, concerto per 12 violini, 12 ottoni e 12 strumenti a percussione.

Roma, Teatro Argentina, Stagione Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 22 gennaio 1958. - Direttore: Antal Dorati. 1ª Esecuzione assoluta.

Bloch Ernest. *Two last Poems* per flauto e orchestra.

Napoli, Teatro S. Carlo, Stagione Sinfonica d'Autunno, 5 ottobre 1958. - Direttore: Efrem Kurtz. Solista: Elaine Shaffer. 1ª Esecuzione assoluta.

Brero Cesare. *Cantata* per voce recitante, coro e 11 strumenti.

Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della RAI, 31 gennaio 1958. - Direttore: Mario Rossi. Voce recitante: Maria Luisa Anache. 1ª Esecuzione assoluta.

Carpi Fiorenzo. *Concerto* per flauto e orchestra da camera.

Milano, Stagione dell'Angelicum, 17 febbraio 1958. - Direttore: Luciano Rosada. Solista: Gastone Tassinari. 1ª Esecuzione assoluta.

Confalonieri Giulio. *Hilaria*, suite per orchestra.

Trieste, Teatro Verdi, 28 settembre 1958. - Direttore: Alberto Zedda. 1ª Esecuzione in Italia.

Dallapiccola Luigi. *Concerto grosso per la notte di Natale dell'anno 1956* per 17 strumenti e voce di soprano.

Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 27 settembre 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Magda Laszlo. 1ª Esecuzione in Italia.

Fellegara Vittorio. *Sinfonia in due tempi*.

RAI, Terzo Programma, Festival di Musiche Contemporanee organizzato in collaborazione con la SIMC, 19 luglio 1958. - Direttore: Bruno Maderna. 1ª Esecuzione assoluta.

Ghedini Giorgio Federico. *Fantasia per pianoforte e strumenti a corda.*
Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica d'Autunno, 13 ottobre 1958. -
Direttore: Thomas Schippers. Solista: Maurizio Pollini.
1ª Esecuzione assoluta.

Ghedini Giorgio Federico. *Sonata da concerto per flauto e orchestra.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 27 settembre 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Severino
Gazzelloni.
1ª Esecuzione assoluta.

Giombini Marcello. *Invenzioni per orchestra.*
Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 1 marzo 1958. - Direttore: Carlo
Franci.
1ª Esecuzione in Italia.

Goeb Roger. *Concertante n. 1 per flauto, oboe, clarinetto e archi.*
Napoli, Stagione Sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione A.
Scarlatti, 16 dicembre 1958. - Direttore: Dean Dixon. Solisti: J. Claude Masi
(flauto), Elio Ovcinicoff (oboe), Giovanni Sisillo (clarinetto).
1ª Esecuzione in Italia.

Hartmann Karl Amadeus. *Concerto per viola, fiati e batteria con
pianoforte obbligato.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 21 settembre 1958. - Direttore: Stanislav Skrowaczewski. Solista:
Pal Lukacs.
1ª Esecuzione in Italia.

Hartmann Karl Amadeus. *6ª Sinfonia.*
RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 18 gennaio 1958. -
Direttore: Rudolf Albert.
1ª Esecuzione in Italia.

Kabalevski Dimitri. *Concerto per violoncello e orchestra op. 49.*
Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della RAI, 31 gennaio 1958. - Direttore:
Mario Rossi. Solista: Giuseppe Selmi.
1ª Esecuzione in Italia.

Krenz Jan. *Rapsodia per xilofono, tam-tam, timpani, celesta e archi.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 21 settembre 1958. - Direttore: Stanislav Skrowaczewski.
1ª Esecuzione in Italia.

Lidholm Ingvar. *Ritornelli per orchestra.*
RAI, Terzo Programma, Festival di Musiche Contemporanee organizzato in
collaborazione con la SIMC, 19 luglio 1958. - Direttore: Bruno Maderna.
1ª Esecuzione in Italia.

Liebermann Rolf. *Concerto per jazz-band e orchestra sinfonica.*
RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 1º marzo 1958. -
Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione in Italia.

Luzzatto Livio. *Preghiera per soprano e orchestra.*
Napoli, Teatro S. Carlo, Stagione Sinfonica di Primavera, 10 maggio 1958. -
Direttore: Napoleone Annovazzi. Solista: Elena Tedeschi.
1ª Esecuzione assoluta.

Malipiero Gian Francesco. *5º Concerto per pianoforte e orchestra.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 27 settembre 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Gino Gorini.
1ª Esecuzione assoluta.

Malipiero Riccardo. *Concerto per violoncello e orchestra.*
Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica d'Autunno, 30 ottobre 1958. -
Direttore: Rudolf Kempe. Solista: Gaspar Cassadó.
1ª Esecuzione assoluta.

Marescotti André François. *Concerto per pianoforte e orchestra.*
RAI, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 22 novem-
bre 1958. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Lottie Morel.
1ª Esecuzione in Italia.

Margola Franco. *Concerto per archi.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 21 settembre 1958. - Direttore: Stanislav Skrowaczewski.
1ª Esecuzione assoluta.

Martin Frank. *Concerto per violino e orchestra.*
Napoli, Stagione Sinfonica della RAI in collaborazione con l'Associazione
A. Scarlatti, 1º aprile 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Arrigo Pelliccia.
1ª Esecuzione in Italia.

Martin Frank. *In terra pax, oratorio breve per soli, due cori misti
e orchestra.*
Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della RAI, 28 febbraio 1958. - Diret-
tore: Vittorio Gui. Solisti: Orietta Moscucci, Anna Maria Rota, Petre Mun-
teanu, Antonio Boyer, Ivan Sardi.
1ª Esecuzione in Italia.

Martini Gian Mario. *Salmo funebre.*
Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 25 gennaio 1958. - Direttore: Franco
Caracciolo.
1ª Esecuzione assoluta.

Martini Bohuslav. *L'Apertura delle fonti per coro femminile, so-
prano, contralto, baritono, recitante e 2 violini, viola e pianoforte.*
Venezia, Sala del Noviziato-Isola di S. Giorgio, XXI Festival Internazionale
di Musica Contemporanea, 22 settembre 1958. - Complesso dei Professori del
Conservatorio di Praga. Maestro del coro: Marketa Kuhnova. Solisti: Jaro-
slava Vymazalova, Vlasta Linhartova, Teodor Srubar.
1ª Esecuzione in Italia.

Martini Bohuslav. *L'Epopèa di Gilgamesh per soli, coro, recitante
e orchestra.*
RAI, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 11 ottobre 1958. -
Direttore: Ferruccio Scaglia. Solisti: Lucille Udovich, Luigi Alva, Renato
Capecchi, Plinio Clabassi. Voce recitante: Enzo Tarascio.
1ª Esecuzione in Italia.

Matsudayra Yoritsuné. *Figures sonores per orchestra.*
RAI, Terzo Programma, Festival di Musiche Contemporanee organizzato in
collaborazione con la SIMC, 19 luglio 1958. - Direttore: Bruno Maderna.
Pianista: Ermelinda Magnetti.
1ª Esecuzione in Italia.

Mercure Pierre. *Kaléidoscope*, fantasia sinfonica.

RAI, Programma Nazionale, 30 settembre 1958. - Direttore: Ernesto Barbini.
1ª Esecuzione in Italia.

Messiaen Olivier. *Réveil des oiseaux* per pianoforte e orchestra.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 18 gennaio 1958. -
Direttore: Rudolf Albert. Solista: Yvonne Loriod.
1ª Esecuzione in Italia.

Milhaud Darius. 2º Concerto per violoncello e orchestra.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 1º marzo 1958. -
Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Edmund Kurtz.
1ª Esecuzione in Italia.

Nielsen Riccardo. *Requiem nella miniera*, cantata drammatica per soli, coro, orchestra e voci recitanti.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 19 aprile 1958. -
Direttore: Antonio Pedrotti. Solisti: Licia Rossini, Scipio Colombo. Voci
recitanti: Anton Gronen Kubizki, Marco Paniello.
1ª Esecuzione assoluta.

Pinelli Carlo. *Piccolo concerto per orchestra*.

Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 21 settembre 1958. - Direttore: Stanislaw Skrowaczewski.
1ª Esecuzione assoluta.

Pizzetti Ildebrando. *Vanitas vanitatum dall'Ecclesiaste*, cantata per soli, coro maschile e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXI Festival Internazionale di Musica Contem-
poranea, 27 settembre 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solisti: Gianna Maritati,
Raffaele Arié.
1ª Esecuzione assoluta.

Porena Boris. *Der Gott und die Bajadere*, Lied per baritono, soprano, coro e orchestra.

Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della RAI, 23 maggio 1958. - Direttore:
Ettore Gracis. Solisti: Magda Laszlo, James Loomis.
1ª Esecuzione assoluta.

Regamey Constantin. *Musica per archi*.

RAI, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 22 novem-
bre 1958. - Direttore: Bruno Maderna.
1ª Esecuzione in Italia.

Rieti Vittorio. *Dance Variations* per orchestra d'archi.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 29 marzo 1958. -
Direttore: Mario Rossi.
1ª Esecuzione in Italia.

Rivier Jean. *Concerto per flauto e orchestra d'archi*.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 31 maggio 1958. -
Direttore: Victor Desarzens. Solista: Severino Gazzelloni.
1ª Esecuzione in Italia.

Sessions Roger. *Concerto per pianoforte e orchestra*.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 4 gennaio 1958. -
Direttore: Mario Rossi. Solista: Pietro Scarpini.
1ª Esecuzione in Italia.

Stravinski Igor. *Threni - id est Lamentationes Jeremiae Phrophetae* per soli, coro e orchestra.

Venezia, Sala della Scuola Grande di San Rocco, XXI Festival Internazionale
di Musica Contemporanea, 23 settembre 1958. - Direttore: Igor Stravinski.
Solisti: Ursula Zollenkopf, Jeanne Deroubaix, Hugues Cuenod, Richard Ro-
binson, Charles Scharbach, Robert Oliver.
1ª Esecuzione assoluta.

Testi Flavio. *Musica da concerto n. 1* per violino e orchestra.

Milano, Stagione dell'Angelicum, 10 novembre 1958. - Direttore: Claudio
Abbado. Solista: Cesare Ferraresi.
1ª Esecuzione assoluta.

Testi Flavio. *Musica da concerto n. 2*.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 15 marzo 1958. - Direttore: Ettore
Gracis.
1ª Esecuzione assoluta.

Testi Flavio. *Stabat Mater* per soprano, coro e strumenti.

RAI, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 1º novembre 1958. -
Direttore: Fulvio Vernizzi. Solista: Irma Bozzi Lucca.
1ª Esecuzione assoluta.

Tiessen Heinz. 3 *Tempi da Salambò* op. 34.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 8 marzo 1958. -
Direttore: Sergiu Celibidache.
1ª Esecuzione in Italia.

Tischhauser Franz. *Amores* per tenore, tromba, arpa, pianoforte, batteria e orchestra d'archi.

Milano, Stagione dell'Angelicum, 24 febbraio 1958. - Direttore: Aladar Janes.
Solisti: Carlo Franzini (tenore), H. Hunger (tromba), S. Sporck (arpa),
E. Hubern (pianoforte).
1ª Esecuzione in Italia.

Vlad Roman. 3 *Invocazioni* per voce e orchestra.

RAI, Terzo Programma, Festival di Musiche Contemporanee organizzato in
collaborazione con la SIMC, 19 luglio 1958. - Direttore: Bruno Maderna.
Solista: Irma Bozzi Lucca.
1ª Esecuzione assoluta.

Vlad Roman. *Musica concertata (Sonetto a Orfeo)* per arpa e orchestra.

RAI, Programma Nazionale, 25 aprile 1958. - Direttore: Mario Rossi. Solista:
Clelia Gatti Aldrovandi.
1ª Esecuzione assoluta.

Zafred Mario. *Concerto per violoncello e orchestra*.

RAI, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 29 marzo 1958. -
Direttore: Mario Rossi. Solista: Amedeo Baldovino.
1ª Esecuzione assoluta.

Zafred Mario. 6ª *Sinfonia*.

Roma, Teatro Argentina, Stagione Sinfonica dell'Accademia di S. Cecilia,
22 novembre 1958. - Direttore: Fernando Previtali.
1ª Esecuzione assoluta.

Libri di interesse musicale

Letture

Carteggi pucciniani. A cura di Eugenio Gara. (Il carteggio Illica-Puccini - Ricordi è stato curato da Mario Morini e la discografia da Raffaele Végeto). Milano, Ricordi, 1958.

Terminata la lettura delle 915 lettere raccolte nei *Carteggi pucciniani*, riuniti con amorosa cura e dottrina storica da Eugenio Gara, sembra di aver assistito alla nascita di tutte le opere pucciniane, di aver vissuto familiarmente accanto al Maestro, di esser stato quasi uno dei secondari personaggi di quel mondo di ieri, vivo ancora e tanto nostalgicamente amato.

Le lettere, selezionate fra più di tremila, formano una biografia vivissima e danno modo al lettore di conoscere il vero Puccini, riviverne le ansie e i tormenti che accompagnarono la sua esistenza, non avara di luminose soddisfazioni e di non lievi amarezze. Un filo — che vorremmo dire fatto di sostanza musicale — unisce invisibilmente e lega il lettore all'attenta, interessata conoscenza. Là egli ritrova il suo Puccini e l'accompagna dalla giovinezza alla morte, meglio lo vede nell'intimità; e se non manca l'occasione di qualche sorriso affettuoso per quel suo spirito acuto e bonario, molti sono i momenti che risvegliano un sentimento di commozione causato da quel suo cuore tanto buono e talvolta fanciullesco.

Gara ha eliminato con devoto rispetto frasi superflue e convenzionali, ha individuato con ogni possibile scrupolo date non segnate, ed ha informato il lettore sulle persone citate anche indirettamente, aggiungendo notizie biografiche, riportando critiche, citando particolari: in una parola ha resi vivi anche quei personaggi che muovono accanto a Puccini; quei personaggi che con lui hanno fatto un po' la storia musicale, non soltanto italiana, dal 1885 al 1925 e oltre. Non è stato un lavoro lieve se si pensa che i personaggi citati sono 1162 e forse più!

Per voler riferire di qualche periodo più importante, qualche pensiero pucciniano maggiormente significativo, si rischierebbe certamente di far torto ad altri aspetti non meno interessanti. Le parole di Verdi per il giovane Puccini (« Ho sentito dir molto bene del giovane Puccini. Segue tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è né antica né moderna... ») sono indubbiamente piene di significato. Gli sfoghi di Puccini con D'Annunzio (« Ora sai quello che mi ci vuole: amore-dolore: grandi dolori in piccole anime ») aprono a riflessioni profonde. E le sconsolate parole

scritte a Simoni nel '22 (« Ormai il pubblico per la musica nuova non ha più il palato a posto: ama, subisce musiche illogiche, senza buon senso ») potrebbero essere ripetute oggi. La lunghissima lettera di Puccini a Giulio Ricordi in risposta al profondo esame critico della stesura prima di *Tosca* è di per sé un profilo definitivo.

Il libro, di cose interessanti, è pieno; l'attenzione del lettore ne sarà sempre attratta; ma il lettore non potrà non rilevare l'importanza basilare della corrispondenza diretta o indiretta con Illica, documentata da oltre 160 scritti; quella con Giulio e Tito Ricordi, con oltre un centinaio di lettere; con Toscanini, D'Annunzio, Simoni, e con amici non musicisti.

Da quegli scritti si comprendono meglio le preferenze del Maestro, il perché di certe scelte e di altre esclusioni. Sono precisi pensieri, umane riflessioni spoglie di ogni retorica, senza una sola distorsione. Si conosce così anche un Puccini meno noto, a volte insospettato. E non si sorvoli sulle parole indirizzate ai collaboratori letterari: in esse ritroviamo un Puccini dolce ma deciso, quasi cocciuto, un artista che sapeva tenere la mano ai poeti, chiedendo profonde sfumature psicologiche e drammatiche ben delineate e coerentissime.

Le *Mimi*, le *Manon* e tutte le altre figlie del Maestro vivono poi meglio in noi e fanno meglio amare quell'uomo oggi giustamente tanto onorato.

Casa Ricordi con questo volume si è voluta unire a queste onoranze e l'ha fatto nel modo migliore, è giusto dirlo.

Le 750 pagine, tipograficamente luminose e limpide contengono anche 38 tavole fotografiche e una particolareggiata discografia, aggiornatissima, che occupa un decimo e più del libro. Questa l'ha curata Raffaele Végeto; il carteggio Illica-Puccini-Ricordi — importantissimo — ha avuto le cure di Mario Morini.

Il volume è attraente anche nella veste.

IGINIO FUGA

Hans F. Redlich. *Alban Berg.* Versuch einer Würdigung. Vienna, Universal Edition, 1957.

A meno di due anni dalla morte di Alban Berg (1885-1935), presso l'editore Herbert Reichner di Vienna, Willi Reich pubblicava in collaborazione con Ernest Krenek e Th. Wiesengrund Adorno, un gruppo di saggi formanti un'analisi abbastanza completa di tutte le opere del Maestro viennese, dalla Sonata op. 1 al Violinkonzert; seguivano i più importanti scritti di Berg, in parte già apparsi su riviste, dal 1912 al 1934. Questa prima testimonianza sull'opera di una delle maggiori personalità della musica contemporanea non doveva suscitare allora eccessivo interesse negli ambienti musicali europei, al di fuori della ristretta cerchia della « scuola viennese ». Accanto ai nomi

già noti di Willi Reich e di Ernest Krenek compariva, forse per la prima volta in sede musicologica, quello di Th. W. Adorno, la cui *Philosophie der neuen Musik* (ora di prossima pubblicazione anche in traduzione italiana) doveva divenire, in questo secondo dopoguerra, uno dei testi più penetranti e discussi della cultura filosofica e musicale europea. Si comprende dunque come H. F. Redlich abbia voluto far riferimento a questa prima testimonianza sull'opera di Berg, in una Lettera aperta a Willi Reich, posta come prefazione al libro, nella quale egli afferma modestamente di non aver voluto fare altro che completare quanto era già stato scritto dai suoi tre illustri predecessori.

In verità l'opera di Redlich — musicologo viennese di vasta preparazione culturale, oltrechè compositore, da anni domiciliato in Inghilterra, ora professore universitario a Edinburg — è qualcosa di più di un semplice *Versuch einer Würdigung*, come si legge nel sottotitolo di questo suo libro.

Opera di assoluto rigore filologico (che ricorda quello di un Riemann o di un Kretschmar) nella documentazione e nell'analisi tecnica, integrato da un acuto spirito critico che tien conto di ogni elemento culturale e sociale nella descrizione fenomenologica di ogni singola componente l'opera bergiana. La documentazione e i conseguenti sviluppi analitici e critici sono poi fondati, in buona parte, sulla ricca corrispondenza fra Berg, Schönberg e Webern, tutt'ora inedita, che l'autore ha voluto citare ampiamente, mettendo in luce aspetti e relazioni che vengono a chiarire problemi sino ad ora rimasti nell'ombra o interpretati in modo errato. Questo importante carteggio è conservato presso la Library of Congress di Washington; ed è di questi giorni la pubblicazione di una scelta di lettere di Schönberg (*Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, B. Schott's Söhne, Mainz 1958*), dove però figurano soltanto otto lettere ad Alban Berg, mentre la sola corrispondenza di Berg indirizzata a Schönberg (che Redlich ha potuto consultare e citare ampiamente) assomma a 145 lettere, 40 cartoline, 4 telegrammi e numerosi altri documenti autografi. Sarebbe dunque augurabile che la pubblicazione di queste lettere non venisse ulteriormente spezzata, ma si provvedesse alla pubblicazione ordinata dell'intero carteggio fra i tre musicisti, le cui anticipazioni dimostrano di quale fondamentale importanza sia questa corrispondenza per illuminare uno degli aspetti più profondi e significativi della musica contemporanea.

Il libro del Redlich (oltre 400 pagine con 350 esempi musicali, 519 osservazioni critiche, filologiche e bibliografiche in nota) si apre con una *Introduzione* (pagg. 13-37) sin troppo densa di concetti e di dimostrazioni che andrebbero forse maggiormente chiariti nell'assunto che vuol illustrare il legame fra la Seconda scuola viennese e la tradizione più pura della musica austriaca; affronta quindi *Il problema della tonalità*, risalendo a Mozart per giungere, attraverso Wagner e Schönberg: « come Ph. E. Bach, che fa da spartiacque stilistico nell'anno 1750, così 150 anni più tardi Schönberg, con la sua teoria speculativa e la sua prassi sperimentale di composizione » (pag. 14). Sono infine studiati, con molta acutezza e numerosi esempi, *Gli elementi fondamentali della musica di Berg*, soprattutto sulla base del *Quartenakkord*, attraverso Wagner, Liszt, Brahms, Scriabin, Mahler, Schönberg. I primi due capitoli (pagg. 41-47 e 76-101) comprendono: *Le opere giovanili* (sino ai *Quattro pezzi per clarinetto*, op. 5) e *Presupposti dello stile di Wozzek* (gli *Orchesterlieder*, op. 4 su testi di P. Altenberg e i *Tre pezzi per orchestra*, op. 6).

Le analisi riguardanti i due capolavori teatrali di Berg occupano più di cinquanta pagine ciascuna (*L'opera del dolore sociale: I - Wozzeck*, pagg.

102-154; II - *Lulù*, pagg. 210-267), ivi compresa una trattazione, per la prima volta completa e approfondita, dell'incompiuto Atto III di *Lulù*. Il passaggio fra le due esperienze drammatiche di Berg è studiato in due capitoli intermedi (*Compimento della tecnica seriale*, attraverso il *Kammerkonzert* e la *Suite lirica*, pagg. 155-201; e « *Der Wein*, preludio lirico a *Lulù* », pagg. 202-209). Il capitolo conclusivo è dedicato a *Il Concerto per violino: Postludium in excelsis* (pagg. 268-283); segue ancora *Il corso della vita di Alban Berg* (pagg. 287-308), corredato da citazioni di lettere e documenti che rettificano più di una inesattezza precedentemente accolta da altri biografi. Un'appendice completa il volume con l'elenco delle opere, la discografia, un'accurata bibliografia, uno scritto di Berg e uno di Schönberg, infine il facsimile completo di una composizione giovanile inedita di Berg.

Lo scritto di Berg è un'ampia analisi, ricca di preziosi riferimenti e osservazioni (oltre 16 fitte pagine in corpo 8), della partitura di *Wozzeck*, redatta nel 1929 per l'esecuzione dell'opera a Oldenburg (direttore Johannes Schüller). Lo scritto di Schönberg è una significativa pagina su Berg scritta nel 1949. Di particolare importanza appare poi l'elenco completo degli inediti *Jugendlieder*, per la prima volta pubblicato. Composti fra il 1900 e il 1908, essi assommano a settanta titoli, assai significativi, perchè mostrano la vastità e la particolarità degli interessi letterari di Berg nella scelta dei poeti: vastità che spazia dai testi popolari (cari anche a Mahler) e da Walther von der Vogelweide ai poeti del Settecento, a Goethe e ai romantici; particolarità, perchè appaiono già nomi di poeti contemporanei (Rilke, Mombert, Peter Altenberg, ecc.), indice di un orientamento preciso del giovane musicista. La composizione inedita, in appendice al volume, è per pianoforte: *Variazioni sopra un tema originale*, undici pagine scritte nel 1907, prima cioè della *Sonata op. 1*, ma già nel quarto anno di studio con Schönberg; il che spiega, fra l'altro, la particolare predilezione (che è proprio di Schönberg) per Brahms, evidente nella scrittura e nello svolgimento costruttivo di queste variazioni.

Non è il caso di entrare qui in discussione su taluni motivi proposti dal Redlich che possono sembrare unilaterali, perchè scartano certi dati per valorizzarne altri: è logico che questo procedimento sia seguito in un'opera che non riguarda soltanto un autore ormai « passato alla storia », ma una civiltà artistica e culturale tuttora in atto; d'altronde l'impegno del Redlich, fondandosi su presupposti della cosiddetta « obiettività » (tesi tanto cara ai formalisti, ma che in realtà è quasi sempre un comodo cannocchiale con lenti rettifiche ad hoc), avrebbe finito per limitare la stessa forza dialettica della ricerca e della dimostrazione. Tanto più notevole e meritoria questa sua opera, infine, perchè valorizza un grande musicista che talune attuali tendenze del rigorismo post-dodecafonico hanno spesso l'abitudine di svalutare, confinandolo — per puro gusto polemico — fra i « detriti » del post-romanticismo.

LUIGI ROGNONI

Dischi

Presentazioni

Franz Schubert. 8ª Sinfonia in si minore (« Incompiuta »).
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Arthur Rodzinski.

Robert Schumann. 3ª Sinfonia in mi bemolle maggiore op. 97 (« Renana »).

Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Dean Dixon.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5024 (Serie Westminster).

Le edizioni grammofoniche dell'8ª Sinfonia di Schubert sono, com'è noto, numerose, cioè direttamente proporzionali, come si dice in matematica, alla celebrità della Sinfonia stessa; la quale celebrità, tanto per intenderci, dipende molto più dal carattere misterioso della composizione che dal suo valore musicale. Esistono infatti molte altre opere sinfoniche di Schubert più interessanti della cosiddetta *Incompiuta* e, ciononpertanto, assai meno note. Il mistero di quel non aver finito l'opera sua viene attribuito, dai biografi di Schubert, ad una malattia il cui ricordo, collegato con la composizione della Sinfonia, distolse il maestro, superstizioso e impressionabile, dal tornarci su. Molti anni or sono venne fatto un film su Schubert; e, com'era prevedibile, la *Incompiuta* fu largamente sfruttata dal commentatore musicale. Schubert che è un grande musicista, rimane ancora poco noto per colpa di quella *Incompiuta*, in virtù della quale tutti, per averla sentita, credon d'essersi fatta una cultura schubertiana. Il disco che qui c'interessa è dovuto ad un direttore purtroppo scomparso recentemente: Artur Rodzinski, che era un con-

certatore di alta statura e perciò direttore personalissimo. Il disco riafferma le qualità di Rodzinski, qui ottimamente obbedito dalla Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra. Degni di nota gli effetti d'insieme, la qualità dei « pieni » d'orchestra, il fraseggio del celebre tema iniziale. Sul verso del disco è incisa un'altra opera sinfonica ben poco nota: la 3ª Sinfonia op. 97 di Schumann, detta « Renana ». Che Schumann sia un poeta e che, perciò, gli si addica più l'intimità del pianoforte, o dei piccoli complessi, che non la corallità della musica sinfonica non toglie nulla alle sue qualità di sinfonista, che sono non correnti. Del resto la composizione della *Renana* si accompagnò ad una esperienza diretta dell'orchestra fatta da Schumann in qualità di direttore a Dusseldorf (1850-51); la *Renana* fu infatti presentata nel febbraio del 1851 in quella città, tenendo la bacchetta lo stesso autore. Qui è di scena l'Orchestra di Stato di Vienna, diretta dall'attuale capo della Goetenburg Symphony svedese, Dean Dixon; ottima incisione e pregevole interpretazione.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Ludwig van Beethoven. 5ª Concerto in mi bemolle maggiore op. 73 (l'« Imperatore ») per pianoforte e orchestra.

Pianista Paul Badura-Skoda con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5031 (Serie Westminster)

Paul Badura-Skoda, pianista, ha trentun anni ed è stato un protetto di Furtwängler e di Karajan. È un artista moderno, ma è nato a Vienna e là ha respirato quell'aura mozartiana e beethoveniana che non tira in tutte le capitali del mondo. Il suo pianismo, almeno per quanto riguarda questa sua interpretazione beethoveniana, ha perciò tutte le carte in regola basti ricordare, tra l'altro, che Badura-Skoda, fu allievo per due anni di Edwin Fischer a Lucerna. Il carattere del famoso 5ª Concerto del maestro di Bonn (chiamato « Imperatore » da altri, non da Beethoven) è un po' altisonante: per misurare il pianista conviene ascoltarlo nel movimento centrale (Andante un poco mosso) che è, invece, estremamente dolce e non consente effetti plateali. E qui abbiamo aspettato al varco Paul Badura-Skoda; e per questo varco, così esiguo per la sua durata, Badura-Skoda è passato con onore: è passato da mu-

sicista intelligente e da pianista dotato anche nel senso dell'espressione pura (cioè senza acrobazie). Quanto alla sua virtuosità ne abbiano un ampio saggio nei due movimenti — iniziale e conclusivo — del Concerto, movimenti che, come ognuno sa, sono fatti apposta per far fare bella figura all'interprete. E veniamo all'orchestra che è quella dell'Opera di Stato di Vienna, oramai famosa anche per merito dei dischi: orchestra, senza alcun dubbio, eccellente, disciplinatissima, obbedientissima, musicalissima la quale, qui, è diretta da quell'artista di polso e d'esperienza che si chiama Hermann Scherchen. Questo direttore ha impostato esattamente il dialogo tra « tutti » e « solo », il che non è dir poco; ha curato, sin nei minimi dettagli, la resa di ciascun strumento o gruppo di strumenti, senza mai mancar di rispetto alla parte del solista e al suo carattere. Disco, perciò, degno d'attenzione.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Peter Il'ich Ciaikovski. 1ª Concerto in si bemolle minore op. 23 per pianoforte e orchestra - **Sergei Vassilievich Rachmaninov. 2ª Concerto** in do minore op. 18 per pianoforte e orchestra.

Pianista Edith Farnadi con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5018 (Serie Westminster).

Le stesse osservazioni fatte sopra valgono per questo disco dov'è ancora Scherchen che dirige, alla testa del medesimo complesso, e cioè dell'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna. Questa volta, però, il pianoforte è tenuto da Edith Farnadi, attualmente professoressa alla Accademia Franz Liszt di Budapest e concertista nota. Il 1ª Concerto di Ciaikovski, così pieno di bellezza, è, purtroppo, oramai declassato al

livello del lamentevole Concerto di Varsavia dell'Addinsell per colpa delle prime cinquanta battute del primo movimento, divenute di dominio pubblico come il « Valzer del cagnolino » di Chopin, il « Minuetto » di Boccherini e il « Sogno d'amore » di Liszt. Sono disgrazie che possono capitare ad un'opera d'arte. Del resto, questa disgrazia farebbe sorridere, se potesse, quel Nicholas Rubinstein che, nel 1875 — anno

della « creazione » del Concerto — l'aveva definito « pessimo, triviale e volgare ». Resta da dire che, tra coloro che, soprattutto in America, fischiettano sotto la doccia il tema d'apertura del Concerto, non esiste un individuo che conosca il resto della partitura. Quanto al 2° Concerto di Rachmaninov, esso è trop-

Richard Wagner. I Maestri cantori (Preludi atto 1° e 3°; Danza degli apprendisti; Marcia dei Maestri cantori) - **Tannhäuser** (Ouverture) - **Lohengrin** (Preludio atto 1°).

Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da Arthur Rodzinski.
Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5626 (Serie Westminster).

Questo disco viene a completare la antologia wagneriana di Rodzinski curata dalla Ricordi (in una nota precedente abbiamo segnalato i brani della *Walkiria*, del *Tristano* e del *Crepuscolo*). Anche qui il compianto Maestro dirige l'Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra, che è un ottimo complesso. Rodzinski, il cui forte temperamento si era andato affermando, in questi ultimi decenni, con estrema originalità, particolarmente nella musica russa, non ama soltanto i giochi timbrici e le eleganze strumentali, ma ha una chiara visione della spina dorsale

Gioacchino Rossini. Sinfonie da opere (Il Barbiere di Siviglia - La Scala di seta - Guglielmo Tell - La Gazza ladra - L'Italiana in Algeri - Cenerentola).

Orchestra Nazionale della Radio Diffusion Française diretta da Igor Markevic.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm. 30 QCX 10318.

Disco geniale. Per cominciare, la realizzazione grammofonica è perfetta, dando la possibilità d'un ascolto senza intoppi. L'orchestra ha il suo giusto rilievo, i passi strumentali evidenti sono evidenti, l'insieme è pastoso, mai stridulo. Markevic è poi un direttore così personale, così intelligente, così fuori dal comune che è un piacere ascoltarlo in pagine famose, ma anche

po noto perchè qui se ne ragioni. La Farnadi suona bene, indubbiamente, e vogliamo mettere in conto al carattere dei due Concerti un certo suo piglio alla Liberace che talvolta può dar fastidio. Buona tecnica, del resto, e gusto espressivo.

GIAN GALEAZZO SEVERI

d'una partitura e ne imposta la traduzione in suoni con inequivocabile autorità. Il suo Wagner è « possente », com'ebbe a chiamarlo Carducci, esattamente entro i limiti richiesti, cioè non è « strafatto »; appare chiaro, anche all'ascolto di questo disco, che Rodzinski aveva fatto sua la lezione di Furtwängler, l'unica possibile accanto a quella di Toscanini. Si deve parlare, qui, d'una violenza controllata cui fanno riscontro una chiara coscienza analitica e uno straordinario gusto del fatto sinfonico.

GIAN GALEAZZO SEVERI

abusate. Malgrado le apparenze, un Rossini ben fatto non è cosa di tutti i giorni. Bisogna conoscere a fondo il suo gioco strumentale dietro cui fa spesso capolino l'ombra deliziosa di Mozart; bisogna amare quel suo gusto del « crescendo » di cui tutti parlano, ma di cui pochi direttori hanno realizzato la qualità e la funzione; e, naturalmente, bisogna amare il funambulismo stru-

mentale senza farlo diventare fine a se stesso. Markevic che, partito da Stravinski, ha realizzato, nel corso della sua carriera, alcune sbalorditive esegesi verdiane (qui riterremo una sua versione scali-

gera delle danze del *Macbeth*, rimasta, per noi, memorabile) ha impresso a queste ouvertures rossiniane un nerbo, un brio, un gusto degni di ammirazione.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Concorsi

* Per generosa intesa fra la vedova di Ettore Pozzoli, signora Gina Pozzoli Gambini, e il Comune di Seregno, città natale del Maestro, è stato bandito il Concorso Internazionale Pianistico Ettore Pozzoli.

Il Concorso è aperto a pianisti di ambo i sessi e di qualsiasi nazione che non abbiano superato i 30 anni; avrà inizio in Seregno (Milano) il 14 settembre 1959, con una giuria internazionale.

Il programma d'obbligo — insieme ai consueti brani della letteratura pianistica antica e moderna — comprende due pezzi tratti dalle composizioni di Ettore Pozzoli: un numero (a scelta) del trittico *Riflessi del mare* (Edizioni Ricordi) e l'*Allegra da concerto in si* per pianoforte e orchestra (Edizione Ricordi). Primo premio: L. 700.000; secondo premio L. 300.000.

* Nel quadro delle annuali celebrazioni volute dalla città di Genova per onorare la memoria di Cristoforo Colombo ed esaltare, con le mirabili vicende che lo resero grande nei secoli, il fervore delle sue capacità di ripresa e la perenne freschezza delle sue tradizioni spirituali, trova posto il 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 1959. Per l'ammissione al concorso sono richiesti: a) domanda scritta la quale deve pervenire non più tardi del 31 agosto 1959 alla Segreteria del Premio Internazionale di Violino N. Paganini - Via Pisa 56 - Genova. b) Certificato di nascita legalizzato. c) Curriculum vitae. d) Diplo-

ma di Istituto musicale o certificato di studi rilasciato da insegnante di chiara fama. e) Due fotografie recenti. L'esame della documentazione presentata dai singoli concorrenti ai fini dell'ammissione al concorso è demandata alla Commissione organizzatrice. L'ammissione al Concorso è completamente gratuita. Sono esclusi dal Concorso i vincitori del Premio Paganini in precedenti edizioni. All'atto della loro presentazione alle prove i concorrenti debbono produrre un documento di identità personale.

Il Concorso si svolgerà tra il 5 e il 12 ottobre: l'eliminazione (a porte chiuse) presso il Liceo Musicale N. Paganini; la semifinale e la finale pubblicamente al Teatro Comunale dell'Opera. I concorrenti hanno l'obbligo di suonare a memoria. Un pianista sarà a disposizione dei concorrenti privi del proprio accompagnatore.

1° Premio (Premio Paganini) lire 2.000.000 (indivisibile); inoltre il vincitore suonerà il violino di Paganini a Palazzo Tursi la sera del 12 ottobre in occasione della cerimonia conclusiva delle Celebrazioni Colombiane e sarà invitato a tenere un concerto nella Stagione sinfonica al teatro Comunale dell'Opera; 2° Premio L. 800.000; 3° Premio L. 400.000.

* Sotto gli auspici del Comune di Trieste e con l'organizzazione del Conservatorio di Musica G. Tartini di Trieste, viene bandito per l'anno 1959 un Concorso Nazionale denominato Premio Città di Trieste suddiviso nelle seguenti due sezioni: 1) Concorso per una composizione di genere sinfonico, con un premio

unico e indivisibile di L. 1.000.000, al quale si aggiungerà l'esecuzione del lavoro vincitore presso il Teatro Comunale G. Verdi di Trieste. Il lavoro che risulterà secondo classificato verrà premiato con la sola esecuzione.

2) Concorso di concertazione e direzione d'orchestra per musica operistica, con un premio unico e indivisibile di L. 500.000.

Il Concorso avrà luogo nel mese di settembre 1959 nel Teatro Comunale G. Verdi di Trieste.

* I Corsi di perfezionamento dell'Accademia Musicale Chigiana si svolgeranno dal 15 luglio al 15 settembre. Gli esami di ammissione avranno luogo al principio dei vari insegnamenti. Nel settembre, alla fine dei Corsi, si svolgeranno le manifestazioni (Concerti e opere liriche), della XVI Settimana Musicale Senese. I Corsi di perfezionamento saranno tenuti dai seguenti insegnanti: Guido Agosti (pianoforte), Yvonne Astruc (violino), Gaspar Cassadó (violoncello), Gina Cigna (scena lirica), Giorgio Favaretto (arte vocale da camera) Vito Frazzi (composizione), Alceo Galliera (direzione d'orchestra), Ruggero Gerlin (clavicembalo), Fernando Germani (organo), A.F. Lavagnina (musica per film), André Navarra (violoncello), Emilio Pujol (vihuela), Quintetto Chigiano (musica d'insieme), Clotilde e Alexandre Sakaroff (danza), André Segovia (chitarra classica), Nicanor Zabaleta (arpa). Inoltre Alfred Cortot terrà 11 lezioni per lo studio integrale delle 32 Sonate per pianoforte di L. van Beethoven (18 agosto-8 settembre) e Pablo Casals terrà alcune lezioni in data da stabilirsi.

* L'Accademia Musicale Chigiana, in occasione del ventennale della costituzione del Quintetto Chigiano, bandisce un Concorso Nazionale per Complessi Strumentali da Camera. A tale Concorso potranno partecipare quei Complessi formati da un

numero minimo di tre esecutori, fino ad un massimo di otto, senza limitazione di età.

Le domande di partecipazione dovranno essere indirizzate entro il 15 giugno 1959, unitamente alla tassa di L. 5.000, alla Segreteria del Concorso per Complessi Strumentali da Camera, presso l'Accademia Musicale Chigiana, via di Città 21, Siena.

Ogni Complesso dovrà presentare un programma da concerto della durata di un'ora di musica (non sono accettate trascrizioni).

Per le prove eliminatorie la Commissione esaminatrice farà eseguire ad ogni Complesso una composizione o parte di essa, scelta dal programma presentato dai candidati.

Per le prove finali, che avranno luogo in pubblico, verranno eseguite due composizioni: una designata dalla Commissione, tra quelle del programma presentato, e l'altra a scelta degli esecutori.

Le prove di esame, che avranno luogo nella seconda quindicina di luglio, saranno comunicate tempestivamente ai singoli Complessi dalla Segreteria del Concorso. I concorrenti, che non si presenteranno nei giorni e nelle ore stabilite, saranno considerati rinunciatari.

Il giudizio della Commissione esaminatrice, formata da note personalità del mondo musicale, sarà inappellabile.

Al Complesso primo classificato verrà corrisposto un premio di lire 500.000 e l'invito, con un onorario di L. 150.000, a tenere un concerto nel Salone della Micat in Vertice durante la stagione invernale.

Il Complesso secondo classificato sarà invitato dall'Accademia dei Rozzi di Siena a tenere un concerto nella Sala degli Specchi, con un onorario di L. 100.000.

Il Complesso vincitore dovrà tenere un concerto pubblico alla chiusura del Concorso.

* Durante i Corsi dell'Accademia Chigiana avrà luogo un Concorso in-

ternazionale tra gli Iscritti alla Scuola di Pianoforte per un premio in memoria del M° Alfredo Casella. I partecipanti dovranno eseguire del M° Casella: *Sinfonia*, *Arioso* e *Toccata per pianoforte*, op. 59, Edizione Carisch, Milano.

* Dal 10 al 24 settembre 1959 si svolgerà a Gerusalemme il primo Concorso internazionale d'arpa, con assegnazione di premi da 3500 a 250 dollari ai migliori 10 arpisti classificati. I primi tre in graduatoria si produrranno in un concerto di gala eseguito a conclusione della manifestazione dalla Filarmonica israeliana. La partecipazione al Concorso è aperta agli arpisti che non abbiano superato i 35 anni. La data ultima per l'accettazione delle domande è il 1° marzo 1959. Per informazioni più dettagliate rivolgersi all'Ufficio Nazionale del turismo Israeliano, Via Veneto 96, Roma.

* Dopo il successo del XIV Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale, al quale hanno partecipato 239 candidati di 36 nazioni, il Comitato d'organizzazione ha deciso di preparare un XV Concorso Internazionale per l'anno 1959. Esso avrà luogo dal 19 settembre al 3 ottobre al Conservatorio di Ginevra. Il concorso sarà aperto alle seguenti categorie: canto, pianoforte, viola, oboe, tromba e duo per pianoforte e violoncello. 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 15.000, di medaglie e diplomi. Esso sarà nuovamente organizzato in col-

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

laborazione con Radio Ginevra e con l'Orchestra della Svizzera romana.

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 di fama internazionale, sarà pubblicata verso la fine di febbraio 1959. Le iscrizioni saranno ricevute a tutto il 15 luglio 1959, e non oltre.

* Il Consiglio direttivo dell'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, presieduto dal Sen. Giovanni Trecani degli Alfieri, ha approvato la attività svolta nel 1958 e, preso atto delle risultanze numeriche dei candidati al Concorso Giovani Cantanti 1959 ha proceduto alla nomina della Commissione Giudicatrice del Concorso riconfermando quale Presidente il M° Giulio Confalonieri e quali componenti il M° Guido Farina, il M° Giordano Zanni, il M° Raffaele Tenaglia e l'Avv. Ciro Fontana.

Avranno presto inizio le selezioni di 1° grado dei partecipanti al Concorso che nel corrente anno (decimo della fondazione dell'Associazione) hanno raggiunto il numero di 187 così suddivisi:

Soprani n. 65; Mezzo-soprani n. 11; Tenori n. 68; Baritoni n. 31; Bassi n. 12.

La Commissione giudicatrice, con l'assistenza del Direttore della Associazione Comm. Mario Colombo, terrà le sedute di audizione al Teatro Nuovo dove nel settembre venturo si svolgerà, come di consueto, la Stagione Lirica del teatro di avviamento.

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|-----------------|--|------------------|---------------------|-----------------|--------------------------------------|---------------|
| FERRARI-TRECATE | <i>Buricchio</i> | 3 | Milano RAI | Ferrari-Trecate | | Ricordi |
| GHEDINI | <i>La Pulce d'oro</i> | 1 | Milano RAI | Sanzogno | | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il ladro e la zitella</i> | 1 | Wheeling (Virginia) | Mazer | Junior League | Ricordi N. Y. |
| PANNAIN | <i>Madame Bovary</i> | 3 | Roma | Santini | T. dell'Opera | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassino nella Cattedrale</i> (in forma di Oratorio) | 2 e 1 Intermezzo | Roma | Pizzetti | Auditorio di via della Conciliazione | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassino nella Cattedrale</i> | 2 e 1 Intermezzo | Roma | Pizzetti | T. dell'Opera | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialoghi delle Carmelitane</i> | 3 | Napoli | De Fabritiis | S. Carlo | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Paris | P. Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> (1° esecuzione mondiale) | 1 | Paris | Prêtre | Opéra Comique | Ricordi Paris |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> (1° esecuzione in Italia) | 1 | Milano | Sanzogno | Piccola Scala | Ricordi Paris |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-------------------|--|-----------------------|-------------------|---------------|--------|--------------------|
| CAMARGO GUARNIERI | <i>3 Poémas afro-brasileiros</i> | São Paulo | Camargo Guarnieri | | 5' | Ricordi Brasileira |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>Ponteio n. 31</i> | São Paulo | Camargo Guarnieri | | 2' | Ricordi Brasileira |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>Rebelião em Vila Rica. Suite</i> | São Paulo | Camargo Guarnieri | | 30' | Ricordi Brasileira |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>Seca. Cantata per soprano e orchestra</i> | São Paulo | Camargo Guarnieri | De Cruz Lopez | 12' | Ricordi Brasileira |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>3ª Sinfonia</i> | Porto Alegre | Komlos | | 31' | Ricordi Brasileira |
| CAMARGO CASTALDI | <i>Tarantella</i> | London B.B.C. | Miles | | 5' | Ricordi |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup. Suite symphonique du ballet</i> | Besançon | P. Villette | | 20' | Ricordi Paris |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup. Suite symphonique du ballet</i> | Köln | Fournet | | 20' | Ricordi Paris |
| FERNANDEZ | <i>Batuque</i> | Porto Alegre | Komlos | | 4' | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> | Roma RAI | Cillario | | 26' | Ricordi |
| GHEDINI | <i>L'Olmeneta</i> | Winterthur (Svizzera) | Vögeli | | 30' | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Sonata da concerto per flauto e orchestra</i> | Roma | Travis | Gazzelloni | 19' | Ricordi |
| GIANNINI | <i>Canticle of Christmas</i> | Evanston (Illinois) | Ballard | | | Ricordi N. Y. |
| GIORDANO | <i>Largo e Fuga</i> | Berlin | Gaebel | | 8' | Ricordi |
| GUERRA PEIXE | <i>Ponteado</i> | Porto Alegre | Komlos | | 4' | Ricordi Brasileira |
| KELKEL | <i>Concertino per violoncello e orchestra</i> | Saarbrücken | Ristenpart | Hindrichs | 16' | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Concerto da camera per pianoforte e orchestra</i> | Paris | Michon | Kuhn | 12' | Ricordi Paris |
| LESUR | <i>Concerto da camera per pianoforte e orchestra</i> | Genève (Radio) | Appia | MA. Pietet | 12' | Ricordi Paris |
| MALIPIERO | <i>Concerti</i> | Strasbourg R.T.F. | Bruck | | 20' | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo per viola e orchestra</i> | Winterthur | Desarzens | | 15' | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>1ª Sinfonia</i> (in 4 tempi come le 4 stagioni) | Den Haag | van Otterloo | | 23' | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6ª Sinfonia</i> | Strasbourg R.T.F. | Bruck | | 20' | Ricordi |
| MARESCOTTI | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Winterthur | Desarzens | | 23' | Symphonia Verlag |
| MARESCOTTI | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Genève (Radio) | Baud-Bovy | Lottie Morel | 23' | Symphonia Verlag |
| MARESCOTTI | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Basilea (Radio) | André | Morel | 23' | Symphonia Verlag |
| MARESCOTTI | <i>Concert Carougeois N. 1</i> | Baden | | | 16' | Symphonia Verlag |
| MARTELLI | <i>2ª Sinfonia per archi</i> | Lille R.T.F. | Clowez | | 23' | Ricordi Paris |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo. Ouverture</i> | Frankfurt | Sanzogno | | 5' | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo. Ouverture</i> | Baden-Baden | Winkler | | 5' | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio-febbraio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-----------------|---|---------------------|---------------|---------|--------|--------------------|
| MENOTTI | <i>Sebastian. Suite</i> | Baden-Baden | Bibo | | 20' | Ricordi |
| MIGNONE | <i>Maracatu de «Chico Rei»</i> | São Paulo | Souza Lima J. | | 35' | Ricordi Brasileira |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata</i> | Roma RAI | Cillario | | 16' | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto d'Estate</i> | Genova | Galliera | | 25' | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Rondò veneziano</i> | Den Haag | van Otterloo | | 23' | Ricordi |
| PORRINO | <i>Sardegna</i> | Cincinnati | Zedda | | 16' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i> | Glasgow B.B.C. | Colin Davis | | 16' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Feste romane</i> | New York | Antonini | | 25' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Washington D.C. | Lawson | | 25' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Syracuse (New York) | | | 25' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Hilversum (Radio) | Paul | | 23' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Lauda per la Natività del Signore</i> | Arnheim | Pappenheim | | 18' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Lauda per la Natività del Signore</i> | Manchester | Rignold * | | 18' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Lauda per la Natività del Signore</i> | Koblenz | Mizerit | | 18' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | Frankfurt | André | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | Porto Alegre | Komlos | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Winterthur | Desarzens | | 16' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Nice R.T.F. | Tesson | | 16' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Köln | Gebert | | 16' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Haarlem | Arends | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Winterthur | Graf | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | London B.B.C. | Tausky | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Bruxelles | L. de Froment | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Marseille R.T.F. | P. Pagliano | | 20' | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Vetrate di chiesa</i> | Bonn | Beissel | | 27' | Ricordi |
| SANTORO | <i>5ª Sinfonia</i> | Porto Alegre | Komlos | | 45' | Ricordi Brasileira |
| (DE) SOUZA LIMA | <i>Suite Infantile</i> | São Paulo | Forzanti | | 17' | Ricordi Brasileira |
| TESTI | <i>2 Pezzi per orchestra (1ª esecuzione assoluta)</i> | Torino RAI | Kurtz | | | Ricordi |
| TOSATTI | <i>Due Frammenti dall'opera Dioniso</i> | Torino RAI | Vernizzi | | | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> | Porto Alegre | Komlos | | 22' | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ballata per orchestra</i> | Genève (Radio) | Appia | | 9' | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Il Campiello. Intermezzo</i> | Bremen | Strauss | | 6' | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>La Dama Boba. Ouverture</i> | Hamburg | Schüchter | | 8' | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Colombina. Ouverture</i> | Hamburg | Melles | | 8' | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Il flauto notturno</i> | Köln | Hagededt | Mucke | 11' | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Il flauto notturno</i> | Berlin | Hagededt | Mucke | 11' | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Giulietta e Romeo. Cavalcata</i> | Hamburg | Melles | | 14' | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Giulietta e Romeo. Cavalcata</i> | Hamburg | Schüchter | | 14' | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 28 Febbraio 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129087 SARTORI Case Ricordi 1808-1958. Profilo storico a cura di C. Sartori. Itinerario grafico editoriale (16 autografi musicali in facsimile e 32 tavole a colori) 5000 Lire

TEORIA

E.R. 2553 GORINI FALCO-JORDO *La Romanza senza parole. Avviamento alla composizione del pezzo per pianoforte, ad uso dei Conservatori e Licei musicali* 2000

E.R. 2591 NAPOLI I. *Bassi della scuola napoletana, con esempi realizzati* 600

PIANOFORTE

129661 VERCANTI *Un Sogno. Fantasia musicale. Vol. I* 2000

VIOLINO

E.R. 2602 LAPICCA *La Tecnica superiore del violino (in un unico volume)* 3000

VIOLINO E PIANOFORTE

129845 ALBINONI-GIARDINO *Adagio in sol min. per archi e organo. Revisione e libera trascrizione di F. Bellera* 300

G. RICORDI & CO., NEW YORK

announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

- CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA
CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
LYDIAN ODE
Miniature score \$ 2.00
PRE-CLASSIC SUITE
Miniature score
WALT WHITMAN
Miniature score
(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

- FANTASIA (for Organ) in preparation
LYDIAN SONG (Harp Solo) in preparation
SUITE (for Organ) in preparation

Choral Works

- LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano) \$.30
PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) \$.20

Text Books

- PRINCIPLES OF RHYTHM in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

DISC ARCHIV
PRODUKTION



JOHANN SEBASTIAN BACH

PASSIO SECUNDUM MATTHAEM

Ernst Haefliger, tenore . Kiehl Engen, soprano . Antoine Fahberg, soprano
Max Proebstl, basso . Irmgard Seefried, soprano . Herta Toepper, contralto
Dietrich Fischer-Dieskau, basso . Complesso corale «Bach» di Monaco
Coro di voci bianche di Monaco . Direttore del coro, Fritz Rothschuh
Orchestra «Bach» di Monaco . Direttore: Karl Richter

33 - 14125/28 APM

4 dischi vengono presentati con un testo illustrato in una elegante cassetta

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

VOX BOXES

Le «Vox Box» comprendono in un'unica custodia di cartone tre normali dischi Vox da 30 cm. e le relative didascalie. Sono in vendita al prezzo di 7.800 lire.

I CONCERTI PER PIANOFORTE

SCHUMANN: Concerto per pianoforte in la min., op. 54

GRIEG: Concerto per pianoforte in la min., op. 16

LISZT: Concerto per pianoforte n. 1 in mi bem. magg.

BEETHOVEN: Concerto per pianoforte n. 4 in sol magg., op. 58

RACHMANINOV: Concerto per pianoforte n. 2 in do min., op. 18

CIAIKOVSKY: Concerto per pianoforte n. 1 in si bem. min., op. 23

Pianisti: GUIOMAR NOVAES, FRIEDRICH WUEHRER, ORAZIO FRUGONI
Orchestra Sinfonica di Vienna, Orchestra «Pro Musica» di Vienna
dir. Otto Klemperer, Heinrich Hollreiser, Hans Swarowsky

VBX 1

MUSICA SINFONICA

SIBELIUS: Finlandia

SMETANA: Moldava

CIAIKOVSKY: Schiaccianoci e Capriccio Italiano

BIZET: Carmen. Suite

ENESCO: Rapsodia romena n. 1

LISZT: I Preludi

MOUSSORGSKY: Notte sul Monte Calvo

R. STRAUSS: I tiri burleschi di Till Eulenspiegel

Orchestra Sinf. di Bamberg - Orch. «Pro Musica» di Vienna
direttori: JONEL PERLEA, JASCHA HORENSTEIN, MARCEL COURAUD,
HEINRICH HOLLREISER

VBX 2

MOZART

6 Quintetti per archi

(K. 174, K. 406, K. 515, K. 516, K. 593, K. 614)

QUARTETTO BARCHET, 2^a viola: EMIL KESSINGER

VBX 3

SCHUBERT

Tutti i Quartetti e Quintetti per archi

(n. 2 in do magg. - n. 4 in do magg. - n. 7 in re magg. - n. 8 in si bem. magg. - n. 12 in do min. «Quartettsatz» - n. 13 in la min. - n. 15 in sol magg.)

VBX 4

(n. 1 in si bem. magg. - n. 3 in si bem. magg. - n. 6 in re magg. - n. 10 in si bem. magg. - n. 9 in sol min. - n. 11 in mi magg.)

VBX 5

(n. 5 in si bem. magg. - Quintetto «della trota» in la magg. - n. 14 «La morte e la fanciulla» - Quintetto in do magg., op. 163)

VBX 6

VOX

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI

VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

DISCHI PHILIPS



MONUMENTA ITALICAE MUSICAE

BONPORTI

CONCERTI A QUATTRO op. 11: Concerto n. 4 in si bemolle maggiore - Concerto n. 5 in fa maggiore - Concerto n. 6 in fa maggiore - Concerto n. 8 in re maggiore

ROBERTO MICHELUCCI (violino) - ENZO ALTOBELLI (violoncello)

1 MUSICI

A 00449 L

CLAVICEMBALISTI DEL XVII SECOLO

FRESCOBALDI - Toccata prima del secondo Libro - Aria detta la 1^a Frescobalda - Partite 12 sopra l'aria di Ruggiero

ROSSI - Ottava corrente, decima corrente e settima toccata (dal Libro di Toccate e Correnti)

PASQUINI - Toccata con lo scherzo del cucco - Partite diverse di follia

A. SCARLATTI - Toccata in la maggiore - Toccata in sol minore

EGIDA GIORDANI SARTORI (clavicembalo)

A 00334 L

FRESCOBALDI

MISSA IN FESTIS BEATAE MARIAE VIRGINIS I (Cum Jubilo) dai «Flori Musicali»

TOCCATA PER L'ELEVAZIONE - dalla Messa degli Apostoli, dai «Flori Musicali»

TOCCATA PRIMA E NONA, CANZONA QUARTA (da il Secondo Libro di Toccate, Canzone, etc.)

CAPRICCIO PASTORALE (dalle Toccate d'Intavolatura)

FERRUCCIO VIGNANELLI (organo)

A 00379 L

MANFREDINI

CONCERTI op. 3: Concerto n. 2 in la minore - Concerto n. 3 in mi minore - Concerto n. 7 in sol maggiore - Concerto n. 8 in fa maggiore - Concerto n. 10 in sol minore - Concerto n. 12 in do maggiore

ROBERTO MICHELUCCI e ANNA MARIA COTOGNI (violini)

1 MUSICI

A 00448 L

A. MARCELLO

CONCERTI «LA CETRA»: N. 2 in mi maggiore - N. 3 in si minore - N. 4 in mi minore - N. 6 in sol maggiore

SABATINO CANTORE e PIETRO ACCORRONI (oboi) - FULVIO MONTANARI e ANNA MARIA COTOGNI (violini)

CONCERTO PER OBOE, ARCHI E BASSO CONTINUO in re minore

SABATINO CANTORE (oboe)

1 MUSICI

A 00384 L

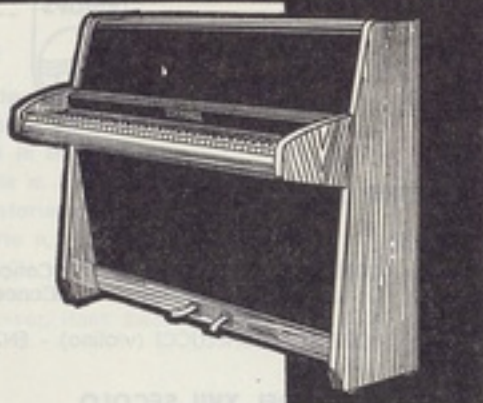
i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

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-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

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.

Elena Rizzieri, s.

Mario Petri, bs.

Florindo Andreolli, t.

Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

dischi RICORDI



MRC 5002
BEETHOVEN - 3 Sonate: "Patetica",
"Chiaro di luna" e "Appassionata".
Pianista Paul Badura Skoda.



MRC 5003
BRAHMS - 1^a Sinfonia
Herman Scherchen dirige l'orchestra del-
l'Opera di Stato di Vienna.



MRC 5004
MOZART - Sinfonie K 550 e K 551 "Jupiter"
Erich Leinsdorf dirige l'orchestra Filarmo-
nica Sinfonica di Londra.

SERIE WESTMINSTER



MRC 5005
SCHUMANN - Concerto per pianoforte e
orchestra in la min.
Konzertstück op. 92
Introduzione e allegro op. 134
Pianista Joerg Demus, Direttore Artur Rod-
zinski.



MRC 5006
WAGNER - Brani delle opere: Walkiria,
Tristano e Crepuscolo degli Dei
Artur Rodzinski dirige l'orchestra Filarmo-
nica Sinfonica di Londra.

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 II n. 4 - aprile 1959

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
galleria Umberto I, 43
NAPOLI via Cavour, 52
PALERMO 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, 43
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, 260
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 Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 292
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 4
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, 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 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 Músico: 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 II - n. 4 - aprile 1959

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1500 - 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:

- 146 *L'Orchestra nelle opere di Puccini* di Mario Zafred
- 152 *Scritti giovanili di Ferruccio Busoni (II)* di Piero Rattalino
- 159 *Spunti e appunti:*
Tradizione e interpretazione (G. Guerrini)
- 162 *La Vita musicale in Italia:* Milano, Roma, Napoli, Palermo
- 172 *La Vita musicale all'estero:* Francia, Germania Occidentale, Montecarlo
- 179 *Arabesques* (Giulio Confalonieri)
- 183 *Notizie in breve*
- 186 *Edizioni musicali:*
Presentazione di musiche di Veretti, Zafred, Tausman, Dal-lapiccola
- 189 *Dischi:*
Presentazione di composizioni di Gluck, Scarlatti, Schumann, Schubert e di antichi compositori francesi

L'orchestra nelle opere di Puccini

Una delle prove maggiormente evidenti della vitalità contenuta nel teatro musicale di Giacomo Puccini è proprio quella offerta, e non da pochi anni a questa parte, dalle reazioni sentimentali, apparentemente contrastanti, causate dal costante cammino di *Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Turandot* e il *Trittico*. Sia lecito confinare tra le reazioni sentimentali tanto i giudizi superficialmente maligni e sbrigativi quanto quelli ispirati a una feticistica e comoda encomastica, entrambi non sempre disinteressati. Se il teatro di Puccini non fosse vivo e vitale com'è, queste reazioni non avrebbero ragione di essere. Ma queste reazioni esistono ed è difficile non tenerne conto poiché la loro carica passionale ha in gran parte impedito fino ad oggi un esame sereno e obbiettivo dell'opera pucciniana.

Ancora oggi infatti, invece di riconoscere al teatro di Puccini l'importanza ch'esso ha in sé e storicamente, si è pro o contro esso. Un tempo si accusava questo compositore di commercialismo, e implicitamente si riconosceva così almeno la bontà artigianesca delle sue opere. Da quando l'artigianato ha soppiantato il concetto di arte tale valutazione ha subito delle modifiche. Nel caso particolare di Puccini si è ricorso allora alle qualifiche di *musicista piccolo-borghese* o di *poeta-delle-anime-semplici*, qualifiche queste ambo irritanti perché tendenti a considerare con sufficienza eccessiva questo autore. È chiaro che un simile stato di cose non favorisce gran che lo studio delle partiture del compositore lucchese. Mentre per Verdi ci si trova ormai di fronte ad una commovente unanimità d'entusiasmo, che spesso elude ogni analisi seria e approfondita, per Puccini certe volte l'imbarazzo genera riserbo, equivoco o silenzio.

Forse perché ancora troppo vivo e troppo vicino a noi il teatro di Puccini è ancora ben lungi dal diventare materia d'insegnamento e di studio. E ciò naturalmente è anche un bene, soprattutto quando si consideri la non indifferente quantità di corsi di specializzazione su effimere curiosità contemporanee, offerta assai generosamente da non pochi enti, settimane e conservatorii alla moda.

È evidente perciò la somma di difficoltà che ancor oggi sembra quasi precludere il passo allo studio organico dei vari aspetti sotto i quali, a scopo esemplificativo, si possono vedere le creazioni di Puccini.

Uno degli aspetti non ultimi e certo non indifferenti dell'arte di questo musicista, oltre a quelli più appariscenti e noti, è quello risultante dalla capacità ch'egli ha innegabilmente avuto di stendere in appro-

priata veste orchestrale il tessuto sonoro dei suoi lavori. È un lato questo verso il quale conviene indirizzare un'indagine perché ne vale realmente la pena. È opportuno a questo proposito anzitutto chiarire, contro ogni possibile equivoco, come, perché e in quale direzione l'abilità orchestrale di Puccini sia degna di considerazione e di nota. Se per abilità di strumentatore si intende ciò che oggi spesso si intende, cioè la stesura di pagine e pagine nelle quali la ricerca del timbro inedito domini sopra il resto, in questo caso Puccini potrà anche non interessare gran che. Egli invece fu musicista di teatro ed è appunto sotto questo angolo visuale che va esaminata la sua strumentazione, se si vuol seriamente considerare Puccini come strumentatore.

Ora, in questo caso specifico, prima di avanzare certe riserve ben note è chiaro che conviene chiedersi anzitutto se la sua maniera di trattare l'orchestra è o non è conseguente alla sua concezione generale del teatro in musica.

Sotto questo aspetto, che certamente è l'unico lecito in questo caso, pensiamo non vi siano dubbi in quanto la funzionalità dell'orchestra pucciniana è fuori discussione. Sia che dipinga una situazione o uno stato d'animo, sia che corregga o sottolinei il canto, l'orchestra di Puccini è sempre a fuoco, né viene mai meno al compito assegnato ad essa. Ed è per questa sua funzionalità che essa spesso suona talmente logica e naturale da perdere quasi il rilievo che pur ha di fronte ai rimanenti elementi operistici determinanti il quadro al quale lo spettatore assiste. Ma proprio in questo caso, rimanendo nei limiti delle sue funzioni, lontana da ogni intento esorbitante il suo naturale impiego, l'orchestra pucciniana rivela la cura, l'equilibrio ed il senso del colore che hanno presieduto alla sua stesura. Del resto la prova pratica di ciò l'abbiamo ogniqualvolta un teatro prepara l'esecuzione di un'opera di Puccini: la partitura suona come è, senza alcun bisogno che per rendere, almeno in parte, quanto è scritto sia necessario ricorrere a quelle prove snervanti ma indispensabili quando quanto è scritto risulta solamente con l'aiuto della più grande buona volontà.

Si potrà dire che queste non sono considerazioni bensì constatazioni derivate dalla banale pratica. Molte volte però l'osservanza delle più comuni regole ispirate alla pratica è piuttosto benefica: corregge la tendenza a dimenticare che il teatro musicale non è né può essere la palestra di esperimenti complessi e problematici. Una partitura perfettamente a fuoco, realizzabile da un'orchestra di livello medio in un numero ragionevole di prove, è certamente qualcosa di più di un punto in favore nella diffusione di un'opera. Prova che l'autore aveva ben chiare le esigenze e le necessità del teatro musicale e che sapeva tener conto di esse nel più efficace dei modi. Come in tutte le cose c'è naturalmente anche il contro quando un'accorta orchestrazione permette siffatte realizzazioni. Vale a dire che spesso questi lati positivi pratici si sono rivelati pericolosi tranelli in quanto la fretta e la faciloneria non hanno mancato di profittarne. Una delle cause più

frequenti degli allestimenti pucciniani mediocri è infatti l'apparente semplicità delle partiture. Poiché si tratta di una semplicità apparente — in effetti è funzionalità — essa può trarre in inganno chi desidera lasciarsi ingannare. Il risultato purtroppo allora non solo lascia a desiderare ma concorre a presentare all'ascoltatore un'immagine deformata e sbiadita delle opere di Puccini. Sarebbe perciò quanto mai urgente correre ai ripari e cominciar a pretendere per le esecuzioni pucciniane quell'impegno e quella cura riscontrabili ancor oggi solo in certi teatri dove non si confonde il repertorio con la routine. (È evidente come queste osservazioni non siano soltanto limitate all'orchestra in quanto si possono benissimo trasferire ai problemi derivanti dalla formazione delle compagnie).

Una volta constatata la funzionalità dell'orchestra di Puccini conviene riconoscere come ben difficilmente si possa discorrere soltanto delle soluzioni di colore disseminate nelle sue opere. In Puccini il colore strumentale nasce sempre nelle linee melodiche sulle quali il discorso si regge. Non abbiamo cioè quel divario tra invenzione timbrica e melodica per il quale certe soluzioni orchestrali possono essere considerate come se fossero fine a se stesse. Questa unità, realizzata nella composizione della partitura, è di non poco conto. Dimostra infatti come nella mente dell'Autore il processo creativo si sia svolto con logica conseguente. In fin dei conti la veste orchestrale di ogni scena delle opere di Puccini nasce da una confluenza di vari fattori. Il colore è insito nella melodia, ma la melodia, benché musicalmente sufficiente ed autonoma, non è concepibile senza la presenza di un personaggio. La definizione di un ambiente, un particolare momento psicologico o la sottolineatura di una situazione risolutiva dell'azione si traducono dunque in ultima analisi anche nella scelta di determinati timbri; ma questa scelta non è dissociabile dai restanti elementi dell'opera, così come ad esempio non è concepibile l'arco melodico di certune pagine della *Tosca* se privo della presenza dei personaggi e dell'ambiente attraverso i quali il dramma prende corpo.

In genere Puccini ha fatto ricorso all'orchestra normale nelle sue partiture. Rare infatti sono le aggiunte di strumenti particolari e determinate sempre dalla necessità della scena. Si prenda ad esempio l'orchestra di *Manon Lescaut* e quella di *Turandot*, quella di due opere rappresentanti i punti estremi del cammino creativo pucciniano. A parte la presenza di alcuni strumenti inconsueti in quest'ultima, l'orchestra è la stessa. Pure le sonorità sono spesso del tutto diverse. E il senso dell'esotico contenuto in *Turandot* è dovuto più all'uso accorto dei normali strumenti d'orchestra che all'immissione di aggiunti evocanti di per se stessi climi favolosi e lontani. Del resto già in *Madama Butterfly* il colore esotico nasce soprattutto da un intelligente e raffinato uso dell'orchestra consueta. Ciononostante, dimenticando la successione cronologica di alcune date, vi è chi non ha esitato a dipingere Puccini come un musicista assillato dalla necessità di allinearsi con il mutare delle mode e capace di saccheggiare i segreti

di una partitura di Ravel — nata qualche anno dopo *Madama Butterfly* — per creare un Giappone di maniera.

Una cosa è copiare maldestramente i lati più appariscenti di partiture alla moda e pretendere così di essere aggiornati, altra, anzi tutt'altra, è seguire con occhio critico l'opera dei musicisti che si stima ed ammira per ritenere poi dentro la mente il loro insegnamento. Che Puccini, per quanto riguarda l'orchestrazione, abbia guardato con attenzione e oculatessa a quanto si faceva d'interessante al suo tempo attorno a lui è cosa piuttosto evidente e lo scoprirla non dimostra gran che. Che una tale cosa però sia titolo di demerito, francamente non ci pare proprio. Agendo così egli ha agito da musicista; si è interessato naturalmente di musica. L'apporto che altre sensibilità possono aver dato alla tavolozza orchestrale pucciniana va invece giudicato con altro metodo. Conviene cioè chiedersi se quanto appreso dalle partiture di altri è rimasto in quelle di Puccini allo stato grezzo dell'imparaticcio o no. Difficile allora è non riconoscere all'orchestra di Puccini — del Puccini di *Bohème*, come quello di *Tosca*, *Manon*, *Butterfly* o *Fanciulla del West* — un suo suono inconfondibile. Questa tipicità del suono dell'orchestra pucciniana è la dimostrazione più lampante della personalità di Puccini in questo campo. Riconoscerla è un semplice dovere di obiettività, dato che la constatazione di una realtà tanto evidente non abbisogna certo di discendere dai lumi di una critica particolarmente laureata per aver diritto di cittadinanza. Ma la tipicità inconfondibile dell'orchestra pucciniana non nasce naturalmente da un caso. C'è tutto un modo di trattare gli strumenti, di curare gli impasti, di tratteggiare gli accompagnamenti delle voci, di sostenere nei momenti di particolare tensione l'arco del canto, da cui deriva il suono dell'orchestra alla Puccini.

Sono realizzazioni queste oltremodo indicative perché mostrano a chiare lettere l'abilità del musicista. Nonostante la semplicità (apparente più che reale) dei problemi dai quali tali realizzazioni nascono, la risultante dimostra con quale e quanta accortezza Puccini abbia risolto i vari casi particolari presenti nelle situazioni più indicative della sua produzione teatrale. Pensiamo basti, tra i tanti esempi possibili a questo proposito, ricordare l'inizio del *Tabarro*. La caratterizzazione dell'ambiente è ottenuta mediante l'accorto uso di tre fattori concomitanti: il colore della distribuzione orchestrale — ottenuto, si badi, mediante semplici divisioni e raddoppi — l'atmosfera evocativa insita nell'armonia adoperata e l'andamento fluido, scorrevole della melodia che emerge dall'orchestra.

Naturalmente ciò che l'analisi scompone si presenta nella partitura in una veste assai chiara e semplice. Questa semplicità però non deve dare una falsa impressione: dietro di essa infatti — e l'analisi di non poche altre pagine di questo autore lo conferma (vedasi il preludio del terzo atto di *Tosca*, il finale della *Fanciulla del West*, le sottolineature presenti in *Gianni Schicchi*) — c'è la costante presenza di un mestiere abile, informato e raffinato.

Per raggiungere determinati effetti Puccini non ha mai avuto bisogno di ricorrere a un particolare spiegamento di cognizioni. Lo ha ottenuto sempre col sistema migliore; che è quello di ottenere l'effetto voluto attraverso le soluzioni meno vistose e meno appariscenti.

Operante in un'epoca in cui forte era il pericolo di soggiacere alle suggestioni coloristiche evanescenti o massicce, Puccini, con molta modestia, ma anche con molta abilità, seppe tenere la sua strada. Dal momento che questa sua strada non è certo popolata da superuomini o da creature di sogno quasi inesistenti, egli ha espresso il suo gusto e la sua capacità di scegliere e di accostare timbri diversi nelle forme meno esoteriche possibili. Da qui la difficoltà a scoprire i segreti contenuti nelle sonorità delle sue opere. A smontare le partiture pucciniane, a voler rendersi conto del perché della suggestione di certe semplici formule d'accompagnamento sulle quali aleggia il canto, si corre il pericolo di vedersi sfuggire sottomano la vera ragione della loro inimitabilità. Si finisce cioè per provare ciò che si prova quando si tenta di raccontare succintamente, con le parole della cronaca più cruda, la storia di Mimì, quella di Tosca o quella di Liù.

Purtuttavia osservazioni d'ordine generale su l'orchestra di Puccini sono lecite. Piuttosto che soffermarsi su analisi di dettagli pensiamo si possa indicare l'evoluzione della scrittura orchestrale pucciniana. È un'evoluzione continua, documentata dal progressivo affinamento, riscontrabile non appena si osservi, nell'ordine in cui vennero scritte, le partiture delle sue opere. Si prenda ad esempio quella di *Manon Lescaut*: la scrittura è senza dubbio efficace, ma il trattamento degli strumenti d'orchestra dimostra come l'osservanza di certi canoni scolastici, buoni in sé ma certo non eccelsi abbia influenzato il compositore in talune pagine. È facile osservare a questo proposito l'uso di raddoppi che caratterizzano il suono della parte centrale dell'*Intermezzo* precedente il terzo atto; quell'*Intermezzo* che si apre tanto efficacemente con i sospiri del violoncello, della viola e del violino soli.

Procedendo nelle opere successive come non notare che il peso strumentale viene distribuito con sempre maggior eleganza? Da *Bohème* a *Butterfly* non rare sono le pagine nelle quali il colore orchestrale, accuratamente disposto, partecipa direttamente allo svolgimento dell'azione grazie alle sue suggestioni. Troppo celebre è l'inizio del secondo quadro di *Bohème*, con la sua descrizione della folla festante al Quartiere Latino, per tornarci su ancora. Pure l'attacco marcatisimo delle trombe che si muovono su accordi paralleli di terze e quinte è un particolare sopra il quale varrebbe la pena di soffermarsi un momento. Se non altro per riportarci al tempo in cui venne scritto ed anche per immaginare cosa potrebbe diventare un simile procedimento quando agli accordi di terza e quinta si aggiunge la settima. Finirebbe probabilmente per avvicinarsi a un altro noto attacco, dovuto all'estro di un compositore piuttosto distante da Puccini, posteriore a *Bohème* di una quindicina d'anni circa, piazzato anch'esso nel bel mezzo di una folla festante e chiassosa. Vi è anche una notevole

analogia di situazioni — quest'ultimo attacco non nacque dunque come Venere dal mare un bel mattino. Va da sé che l'efficacia della formula contenuta nella trovata pucciniana non toglie naturalmente nulla all'effetto prodotto posteriormente e per il quale, a suo tempo, presso certa critica corse una discreta quantità d'inchiostro. Comunque pensiamo che a Puccini qualcosa vada riconosciuto anche in questo caso. Per avere un'idea più precisa dell'affinamento del mestiere orchestrale di Puccini sia consentito ricordare qui ancora un lavoro dove i frutti di una costante evoluzione sono estremamente palesi e maturi: il *Trittico*. Vi sono in quest'opera sufficienti ed eloquenti testimonianze del cammino di Puccini orchestratore. Basti osservare con quale accorta sicurezza e con quanta funzionale semplicità sono stati realizzati alcuni impasti ed alcune divisioni e come ogni suono abbia un suo peso ben determinato e non equivocabile. Il colore nasce ormai esattamente dosato dalla condotta stessa delle parti. E questa, a nostro avviso, è una prova importante. Perché dimostra l'alto livello del magistero tecnico raggiunto da Puccini in questo campo.

Ma questo campo è una soltanto delle varie componenti dell'arte pucciniana. Tanto più che per Puccini infatti l'orchestrazione era appena un mezzo — implicito e sottinteso anche nelle soluzioni migliori — per giungere a quel risultato totale che il suo teatro esprime così compiutamente.

MARIO ZAFRED

Scritti giovanili di Ferruccio Busoni

(continua dal numero precedente)

I CRITICI: UNA POLEMICHETTA

Verso la fine di aprile Busoni si recò a Trieste per tenervi tre concerti, e, presentatasi l'occasione, continuò ad esercitare l'ufficio di critico musicale.

Il 12 maggio andava in scena, al Teatro Armonia, la *Carmen* di Bizet, in prima esecuzione per Trieste, protagonista Elisa Frandin. Il successo dello spettacolo fu pieno, e la Frandin piacque straordinariamente, per la voce, per il gioco scenico, per gli occhi, e ancora per gli occhi: sui giornali fu un coro di iperboli.

Non curante della generale esaltazione, il candido Ferruccio preparò un disincantato articolo, recensendo sia l'opera che l'esecuzione (notiamo che l'*Indipendente* aveva già moderatamente contribuito agli osanna con una cronaca della serata).

L'articolo è, metodologicamente, esemplare. Busoni nota che « la purezza della forma musicale e la verità drammatica » sono perfettamente equilibrate, ammira la musica di Bizet perchè « non è solamente drammatica ma pur anco assoluta » (che si sappia, compare qui per la prima volta la prediletta locuzione *musica assoluta*), loda la strumentazione, che a « chiarezza e moderatezza artistica » accoppia « originalità, piccanteria, caratteristica, varietà »; poi esamina lo spartito, numero per numero, ora approvando, ora indicando le difficoltà incontrate da Bizet nel musicare certe parti del libretto e mostrando la genialità delle soluzioni, ora invece denunciando quanto gli pare superfluo o falso per l'unità drammatico-musicale del lavoro; riconosce alla Frandin « buoni mezzi vocali », « fine gusto artistico », « intelligente... interpretazione », ma censura « l'abuso di sentimentalismo », biasima il cattivo uso delle *castagnette*, da adoperarsi come strumento musicale, non come un aggeggio da sbatacchiare ad ogni istante; prima ancora, aveva mosso alla cantante un rimprovero anche più preciso: « Deploro di dover osservare che la signorina Frandin... si scosta in questo punto [Canzone e Recitativo, Atto 1°, n. 9 dello spartito] dalla giusta interpretazione, dando troppa importanza alla frase, e svisa soprattutto l'accentuazione del ritmo »; aveva spiegato minutamente in che consistesse l'errore, e concluso che l'accentuazione sbagliata dava al movimento « un carattere volgare contrario alle intenzioni dell'autore ».



Ferruccio Busoni intorno al 1890
(Trieste, Civico Museo Teatrale)

Come si vede, Busoni cercava di valutare onestamente la statura artistica dell'interprete, documentava le critiche, ed era sereno. Ma a qualcuno — forse a molti — la prosa busoniana diede fastidio, ed il 18 maggio uscì su *L'Adria*, supplemento dell'autorevole quotidiano *L'Osservatore triestino*, un articolo non firmato, nel quale si contestava al « caro giovanetto » l'opportunità di usare della « severità magistrale » scrivendo per un pubblico che giudica « giusta le impressioni e non giusta il rigorismo della scienza »; altre osservazioni, sempre in tono esortativo, scivolavano poi al livello di predicozzo. Busoni rispose il 20 maggio, firmando con il suo nome.

A parte le ragioni contingenti della polemica, il disaccordo sorge tra due diversi modi di intendere le funzioni della critica. L'anonimo giornalista dell'*Adria* concepisce la critica come amplificazione della cronaca, che trae prevalentemente dalla cronaca i motivi di giudizio; Busoni possiede invece il moderno concetto di critica, per il quale il critico ha sì il dovere di registrare il successo, ma nel giudicare prescinde da quello, ed è obbligato a denunciare le mancanze, le infedeltà, o semplicemente gli equivoci presi dall'interprete. Perchè non sempre — questo lo diciamo noi, Busoni lo sottintende — l'interprete non si mantiene aderente alle intenzioni dell'autore per sola vanità: all'origine di una infedeltà sta molto spesso l'incapacità di penetrare il senso del testo, e la modificazione della lettera ha lo

scopo di mantenere l'unità estetica della composizione, che l'interprete crede minacciata; così, una non perfetta preparazione filologica e storica si riflette più gravemente proprio sull'interpretazione dell'esecutore meglio dotato di sensibilità estetica.

Sarà però meglio apprendere da Busoni stesso quali fossero le sue idee sulla critica; l'articolo risente della stesura un po' affrettata, e le frasi non sono soppesate come di consueto, ma non importa:

« Scopo della critica è l'esame scientifico, sia di una creazione, sia della riproduzione della medesima. E' suo scopo il riconoscere pregi e difetti, il trascriverli, l'analizzarli, il secondare moderatamente l'entusiasmo del pubblico, se giustificato, ed il combattere le opinioni erronee del medesimo, quando la coscienza artistica lo impone... E' appunto in merito di piccole, giuste e non maligne osservazioni, che la lode — in una relazione critica — acquista doppio valore, specialmente se queste osservazioni hanno lo scopo di emendare i minuscoli difetti di un artista da tutti giustamente ammirato e che racchiude in sé tutte le proprietà necessarie ad essere perfetto. Questa impressione ho provata almeno io stesso, quando fu scritto su di me; e nulla mi dava, e mi dà tuttora, più fastidio di certi articoli che hanno per ritornello delle frasi... che cantano nel seguente tenore: *il concertista fu inarrivabile nel tal pezzo, impareggiabile nel tal altro, perfetto nell'esecuzione del tal autore, suonò infine come sa suonare lui, entusiasmo, elettrizzò, rapì lo scelto e numeroso pubblico, e che concludono sempre che la fu una festa dell'arte, un'indimenticabile serata, ecc. ecc.* (1). Non è dunque pedanteria, che mi fa dire quello che fu pubblicato sulla *Carmen*, ma il sentimento del giusto e del vero. Anch'io ritengo che *pedanteria non fu mai né mai sarà un attributo del genio e ritengo però ancora che la mancanza della prima non potrà esser mai prova del secondo. Queste le modeste opinioni di chi non ebbe mai la pretesa di atteggiarsi a genio.* »

L'Adria non ritornò sull'argomento, e la questione finì lì. Sulla *Carmen* Busoni scrisse ancora un lunghissimo articolo, che essendo stato composto a scopo divulgativo non presenta per noi motivi di vivo interesse.

Possiamo assicurare che Busoni cercò sempre di uniformarsi al suo concetto di critica; e anche per questo il suo giudizio sulla critica, come veniva allora esercitata, era chiaramente sfavorevole. Non si può negare che in Busoni giocasse un certo risentimento per le incomprensioni e le affrettate, superficiali recensioni di cui era stato oggetto; in una corrispondenza dell'inverno egli aveva bollato i critici viennesi con parole dure, ma poco meditate, affermando tuttavia la necessità della critica con il constatare che essa era « purtroppo una delle tante istituzioni riuscite alla rovescia ». I concerti del von Bülow, alla fine dell'anno, gli danno modo di ritornare più pacatamente sull'argomento.

(1) - Ecco come un serissimo quotidiano di Trieste aveva recensito, due settimane prima, il secondo concerto di Busoni: « Ieri al concerto, Ferruccio Busoni, / Entusiasmo completo desto. / Sommo cultore dell'arte dei suoni, / Elettrizzò. / Tutto il programma fu in modo mirabile / Svolto, ma ai pezzi di Liszt e Chopin / Scattò la gente in delirio ineffabile, / Non ebbe fren. / Extra programma di Wagner l'Anello / E un altro pezzo Busoni suonò. / Gente in buon numero: pubblico bello, / Très comm'il faut ». Non è difficile immaginare la faccia di Busoni dopo la straordinaria recensione! Ma i giornalisti sono incorreggibili: il 23 giugno L'Indipendente scriverà che il terzo concerto Busoni fu « un festoso avvenimento nel regno dell'arte », soggiungendo astutamente che così si dice « con frase fatta ed abusata ».



Prima pagina di un articolo busoniano; i disegni sono di mano di Busoni, e quello di destra ritrae forse la cantante E. Frandin. (Trieste, Civico Museo Teatrale)

Il Bülow si era pubblicamente e clamorosamente doluto delle parole di un critico, da Busoni ritenute « forse troppo schiette, poco moderate, e per lui del tutto ingiuste ». Non ci dilunghiamo sul divertente episodio, narrato già dal Della Corte (op. cit., pag. 369); Busoni, dopo una recensione ancora una volta esemplare, così chiude il suo articolo:

« La critica, che per essere sincera si comporta sempre poco bene, questa volta si comportò malissimo, e superò se stessa nell'arroganza e nell'imperitennità... Anni ed anni opera l'artista; si affatica e si sacrifica, lavorando con coscienza e con scrupolo. Giunge finalmente il giorno che... il suo lavoro viene alla luce. Il critico... viene, sta ad udire, tentenna il capo e ritornato a casa, in un momento di malumore, butta giù due righe colle quali distrugge in un attimo il lavoro di lunghi e penosi anni. E chi non s'opporrebbe energicamente contro un tal procedere? Bülow ha ragione ».

Parole non tutte convincenti; ma qui importa rilevare che la denuncia del malcostume giornalistico discende non da personale rancore, ma dalla esigenza che il critico conosca, studi, sia in grado di interpretare egli stesso, in certo senso, l'opera d'arte, e dalla sua piena

conoscenza dell'opera tragga il diritto di giudicare l'interprete. Altrimenti, il critico non si distingue dal comune spettatore, e giudica, come diceva il giornalista dell'*Adria*, giusta le impressioni; meglio si direbbe: non giudica affatto.

UN SAGGIO DI ESTETICA

Dall'estate del 1884 al 1886, Busoni si recò a Vienna solo saltuariamente, preferendo invece soggiornare a Frohnleiten, e quindi non mantenne più l'incarico di corrispondente musicale.

Nella tranquilla cittadina stiriana Busoni poté raccogliersi nello studio, e meditando sui problemi dell'arte cercò di dare un nesso organico alle molte osservazioni fatte nei suoi già numerosi contatti con il pubblico di vari paesi; nacque così il saggio critico *Dell'intelligenza musicale*. È il primo scritto di estetica, e per ricavarne quanto sarebbe utile per conoscere la genesi del pensiero busoniano, bisognerebbe confrontarlo punto per punto con gli scritti posteriori; ma un esame di questo genere vorrebbe molto spazio, ed un apparato critico che stonerebbe in un articolo come il nostro; cercheremo dunque solo di esporre alla meglio il lungo saggio, e dovremo purtroppo valerci quasi sempre di parole nostre, perchè Busoni non usa una terminologia costante, e le locuzioni adottate sono adoperate in più significati.

L'avvio è faticoso. A Busoni interessa soprattutto classificare i vari gradi di intelligenza musicale (cioè di capacità di comprendere la musica), ma vuole che la classificazione appaia come rigorosa dimostrazione di una tesi. Coloro che si interessano di cose musicali comprendono la musica? ne provano piacere? — si chiede Busoni, e risponde: non comprendono mai; qualche volta provano piacere.

È una tesi che tien conto solo di certi fatti, i più appariscenti, ci pare; ma forse non può dirsi eccessiva, intendendo il *comprendere la musica* come Busoni l'intendeva allora.

Che cosa è infatti comprendere? Busoni non si pone esplicitamente la domanda, ma non è difficile ricavare che per lui comprendere significa: percepire per mezzo dell'udito; elaborare la percezioni afferrando il contenuto della musica; rendersi ragione delle scelte operate dal compositore (per contenuto Busoni intende: i procedimenti armonici, le combinazioni timbriche, la condotta delle parti, e così via). Nell'atto stesso del comprendere si prova quel piacere, che viene detto *musicale*, ed è *puramente musicale*. Saggie parole. Senonchè, Busoni le applica ad una visione quasi affatto meccanica e scolastica dell'opera d'arte, considerata come estrinsecazione di leggi oggettive: leggi di equilibrio e di proporzione (la *regola del taglio aureo*, per esempio). Busoni, che ha già chiari i concetti di musica fine a se stessa (pura e assoluta) e di impossibilità del dramma musicale, non possiede ancora il concetto di espressione, che intravederà poco più tardi, studiando il pensiero dello Schopenhauer; di qui l'impostazione nettamente intellettualistica dello scritto. Ma procediamo oltre.

«Anche coloro che non la comprendono, possono gustare la musica come una sensazione di piacere, che in tal caso non può dirsi puramente musicale, ma piuttosto un'impressione, che per mezzo dei nervi dell'orecchio si comunica all'intero sistema nervoso, ed è non molto dissimile da un principio d'ebbrezza d'oppio».

Ci vengono subito in mente i «suoni nasali, che solleticano... l'intero sistema nervoso» del *Tristano*. E infatti Busoni attacca: «Wagner deve buona parte dei suoi successi a questi effetti puramente psico-acustici».

Il passaggio non è giustificato, perchè fino ad ora non si era specificato se la qualità del piacere dipendesse dalla qualità della musica; non era stata introdotta la distinzione fra bello e piacevole, che Busoni tiene per ferma. E, per quanto s'era detto prima, provare un piacere musicale o un piacere sensuale dipendeva dall'ascoltatore, mentre ora sembra dipendere dal compositore: «Le impressioni, che riceviamo da questi [scene della *Walchiria*] ed altri numerosi momenti delle opere di Wagner... sono aggradevoli e tutt'al più interessanti, ma non si possono dire puramente musicali»; e superficiali sono le successive considerazioni sui *Leitmotive* (1). Ma importa notare — unendo queste obiezioni a quelle sul *Tristano* — che il giudizio di Busoni su Wagner non muterà più, e non sarà altrimenti motivato.

Chiusa la piccola digressione, Busoni arriva rapidamente alla classificazione che gli sta a cuore, ed enumera otto gradi di intelligenza musicale: della dinamica, del ritmo e della melodia, dell'armonia, del carattere, del colorito, della forma e delle proporzioni, del contrappunto, del lavoro [sviluppo] tematico.

È inutile seguire il saggista nella sua esposizione e negli esempi che allega; le sue sono osservazioni empiriche, che colgono spesso nel segno, ma che non vengono filosoficamente risolte; l'elencazione dei vari gradi è dunque già sufficientemente indicativa.

Gli otto gradi sono ordinati gerarchicamente, tranne il quarto, che per ovvie ragioni viene così declassato: «... la facoltà di comprendere ed afferrare il carattere d'una composizione (che ritengo però inferiore a quelle antecedenti) è... la più sovente, la più generale». E qui inizia una nuova digressione contro i «fanatici propugnatori della musica programmatica, descrittiva o pittoresca (!)»; questa parte è molto sviluppata, ma è anche poco interessante, legata com'è a filo doppio con le teorie di Hanslick, d'altronde esplicitamente richiamate. Le considerazioni finali dello scritto, che secondo Busoni sarebbero generali, sono in realtà spiritose osservazioni sui «buongustai», a quel tempo fiorentissima genia, e non aggiungono nuove ragioni alle precedenti.

Giunto così alla fine, Busoni sente il dovere di fare una dichiarazione: non gli è riuscito di ridurre ad unità quanto ha esposto, e

(1) - Busoni dice proprio *Leitmotive*; taluni Dizionari affermano che la parola *Leitmotive* fu introdotta per la prima volta nel 1887, ma ci pare che Busoni già se ne servisse come termine d'uso comune.

sa che molto, molto di più e di meglio resta da dire sull'argomento che ha tentato; ma spera di non aver fatto opera inutile. Le parole con le quali Busoni si licenzia dai lettori, malgrado possano apparire di maniera, ci sembrano in questo caso così sincere, che ci piace chiudere con esse, e sottoscriverle, per parte nostra: «... stimerei ricompensa grandissima dei miei deboli sforzi l'aver dato con questi [studi] l'impulso ad un lavoro di più grandi proporzioni e di più ricchi svolgimenti, quali il tema li esige, ma il di cui compendiatore disponesse di cognizioni più vaste e di più lunghe esperienze, che non le possenga lo scrivente di queste linee ».

PIERO RATTALINO

NOTA - Ecco l'elenco degli scritti di Busoni pubblicati nell'Indipendente; la data è quella della pubblicazione:

Corrispondenza musicale, 13 gennaio 1884; id., 6 febbraio; Rubinstein a Vienna, 3 marzo; Corrispondenza musicale, 24 marzo; id., 25 marzo; id., 18 aprile; Carmen di Giorgio Bizet, 14 e 15 maggio; Carmen (alcune note), 20 maggio; Della Carmen di G. Bizet e del posto ch'ella occupa nella storia dell'opera francese, 13, 14 e 15 giugno; Hans Bülow, 26 e 27 dicembre; Dell'intelligenza musicale, 5-10 luglio 1885; Chiacchierata d'un musicista, 25 ottobre, supplemento straordinario.

Questi articoli non furono ripubblicati, tranne il saggio su Rubinstein e la Chiacchierata, tradotti a cura del dottor Friederich Schnapp e riportati rispettivamente in Zeitschrift für Musik (novembre 1934) ed in Westermanns Monatshefte (settembre 1929). Edward Dent conosceva tutti gli articoli, e li cita e li esamina, qual più qual meno, nella sua biografia (F. Busoni, a biography, by E. J. Dent, Oxford University Press, 1933); riferendosi al Dent ne parlano altri biografi e scrittori. L'elenco completo viene dato qui per la prima volta.

Spunti e appunti

Tradizione e interpretazione

Al nuovissimo Teatro « La Cometa » (una meravigliosa bomboniera settecentesca fiorita nel più superbo centro di Roma) si sono recitati I Capricci di Marianna di De Musset.

La scenografia era sobria, in barocco stilizzato, bene intonata all'estetica del teatro, così che al levarsi del sipario, palcoscenico e sala facevano una cosa sola. La regia era curata nei più minuti particolari; i costumi, disegnati con gusto, ci riportavano con discreta esattezza alla fine del secolo scorso.

Epperò in tanta armonia si avvertiva qualche grave dissonanza; e una breve attenzione bastava a far comprendere che la dissonanza era creata dall'attrito fra lo stile del testo e il modo della recitazione.

E' uso ormai invalso, sia nel teatro che nella musica, di dare ai testi del passato una interpretazione moderna. La cosa ha origini lontane; nacque da quel movimento di violenta reazione che ai primi decenni del Novecento si scatenò contro gli eccessi del romanticismo e che portò al cubismo, al dadaismo, al futurismo, ecc. Movimento utile, anche se non fecondo di grandi opere, perchè spalancò una benefica finestra sul mondo dell'arte a rinnovare l'aria che per l'abuso di romanticismo era

divenuta ormai irrespirabile. I frutti di questa reazione giunsero poi, a distanza di tempo; anche l'arte d'oggi deve ad essa, in certo senso, buona parte delle sue conquiste o quanto meno delle sue posizioni.

Conseguenza immediata di tale movimento fu che la maggior parte degli artisti di allora strinsero a tutta forza i freni antiromantici, sia nel campo della creazione che in quello della interpretazione. Però, mentre gli artisti creatori ripudiando l'arte romantica, tentavano di sostituirla con nuove forme in un nuovo stile, gli artisti interpreti, non volendo rinunciare alle opere romantiche (fors'anche perchè non sapevano con che sostituirle) tentarono ammanirle agli ascoltatori, travisate con vesti moderne.

Fu Toscanini, se non il primo, il più autorevole fra gli interpreti, a voler portare a severo stile classico tutte le opere, anche romantiche, così che dalle sue esecuzioni Verdi, Wagner, Schumann, Mendelsshon, ecc. uscivano in attillate e moderne vesti, con una rigidità eccessiva ed impropria che ne falsava lo stile. Ma la perfezione tecnica e la misura stilistica con la quale il Maestro sapeva presentare le opere da lui eseguite, le faceva

comunque accettare dalla critica e ammirare dal pubblico. I giovani, che seguivano il Maestro con cieca devozione, ne imitarono l'esempio, con esagerata diligenza e minor senso della misura, fino a giungere all'assurdo di non fare più nessuna differenza di stile esecutivo tra opere di un Bach o di un Mozart e opere di un Verdi o di un Ciaikovski.

Parallelamente, e per le stesse ragioni, nel teatro di prosa si portarono a recitazione rigidamente stilizzata anche i lavori dei più romantici drammaturghi, senza differenziarli, nella esteriosità esecutiva, dalle interpretazioni dei classici.

Già da molto tempo mi tormentava il dubbio che questo arbitrio costituisse un grave errore estetico; l'esempio che ho riferito, facendomi meditare anche su tutti gli altri casi analoghi, mi ha portato al convincimento che in arte, ad un linguaggio scritto (letterario o musicale che sia) deve corrispondere il suo proprio stile interpretativo.

Usare di quella recitazione scarsa, frettolosa, dimessa, quasi trasandata che è tipica del nostro tempo, per esprimere il testo flessuoso, ricercato, ricco di toni e di pathos che era invece proprio dell'epoca romantica, non può non creare un contrasto stridente, che impoverisce e anemizza quel turgido linguaggio. In una parola, non si può dire in un tono ciò che fu scritto in un altro, perchè il dire e lo scrivere sono sempre stati — e devono restare — intimamente legati fra loro. Il nostro odierno modo di esprimerci, ridotto così

asciutto ed essenziale dalla fretta che stringe la nostra esistenza e dalla necessità di dire soltanto ciò che è strettamente necessario, non può servire ad esprimere altra lingua scritta che non sia la nostra, fatta anch'essa sintetica e telegrafica dalla necessità di dire il più possibile nel minor tempo e col minor numero di parole. I toni stessi della nostra voce, ridotti ai soli colori essenziali di piano e di forte, necessari per confidare un segreto o per impartire un ordine, non potrebbero certo bastare — e non bastano infatti — a colorire quella ricca gamma di toni richiesti dalle complesse riflessioni psicologiche, dalle particolarizzate sensazioni, dalle minuziose descrizioni del tempo romantico. La nostra moderna sensibilità, affinata dalla velocità e dalla speculazione cerebrale, non può adattarsi alle volute e alle mollezze di un linguaggio nato dalle meditazioni suggerite da una lenta vita contemplativa. Portato nel campo musicale, il ragionamento non cambia. Come si potrebbe applicare lo stile della nostra musica d'oggi, così rigido, arido, stridente, controllato, quasi scientifico, a una musica ch'era invece tutta impeti, passioni, languori, abbandoni? Come si potrebbe pensare di adeguare un modo di eseguire freddo e matematico a un'arte nata proprio dal desiderio di gridare senza freni né controlli tutti i fermenti di anime turgide di ogni passione?

E del resto, a riprova che il modo di interpretare un'opera d'arte deve essere quello che era nato insieme all'opera stessa,

stanno le arti figurative. Chi oserrebbe ritoccare con pennellate moderne o con arditi colpi di scalpello un quadro o una scultura nati in altri tempi, solo per renderli più vicini alla nostra sensibilità? Chi oserrebbe mettere un quadro del passato sotto un vetro colorante o sotto luci deformanti, solo per vederlo meno lontano dalla nostra estetica? In quel campo, o il passato si accetta o lo si rinnega; non vi sono altre vie. Perchè allora, solo per il teatro letterario e per la musica si osa scendere a questo meschino compromesso tra stile creativo e modo di interpretazione? Perchè non sentire, nelle lettere come nella musica, lo stesso disagio e la stessa umiliazione che sentiremmo se tentassimo di deformare con uno sciocco artificio un'opera d'arte figurativa? Se proprio non riusciamo più a sopportare uno stile che è in antitesi con la nostra sensibilità e con la nostra esistenza, rinunciando ad esso. Ripudiamo tutta l'arte che non ci si confà, perchè in contrasto col nostro costume e col nostro mondo. Ma se quest'arte del passato noi vogliamo coltivarla e goderla an-

cora; se non abbiamo il coraggio di rinunciare alla fonte di piacere e di emozioni ch'essa e soltanto essa sa darci, allora dobbiamo esprimerla com'essa è, com'essa era quando nacque, reinvestendoci del costume e dell'ambiente che quell'arte dimostrò e fermò nella storia, ricreando in noi quella stessa sincerità che quell'arte suggerì ed accolse. Se in questo nostro inspiegabile mondo del pensiero, noi siamo capaci — col gioco di un inverosimile cambio di velocità — di commuoverci tanto alle elocubrazioni di musiche dodecafoniche ed elettroniche quanto alle lacrimeose melodie ottocentesche, se sappiamo infiammarci ancora tanto alla pura bellezza della polifonia rinascimentale quanto agli abbaamenti della musica jazz, ebbene, diamo ad ogni forma d'arte la sua vera veste, la sua autentica voce, il suo preciso stile, senza falsi travestimenti, senza degradanti compromessi. La perfezione del risultato dovrà derivare soltanto dalla misura, che è poi il primo e più prezioso elemento dello stile.

GUIDO GUERRINI

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala:
Poulenc, Pettrassi, de Falla,
Verdi, Gluck, Stravinski,
Casella

C'è una regola del famoso *Discours de la méthode* di Descartes, e precisamente la quarta, che si potrebbe applicare benissimo alla musica: « Enchaîner les pensées dans la forme d'une parfaite continuité ». I compositori francesi, infatti, tutti più o meno consapevolmente cartesiani, l'hanno in pratica. In loro voi potrete discutere i risultati, cioè la qualità dell'espressione, ma non la perfetta concatenazione del pensiero. Ne abbiamo avuto la riprova con *La voix humaine* di Francis Poulenc, rappresentata per la prima volta a Parigi e giunta subito alla Piccola Scala (18 febbraio). Il testo è quello del monologo di Cocteau che porta lo stesso titolo e che fu scritto nel lontano 1930: pezzo di bravura per attrici della prosa e del cinema. Esso ci racconta, per vie indirette, la storia di un grande amore giunto al suo doloroso epilogo. E' un succedersi di notazioni spesso immaginose, ricche di fermenti visivi, dove menzogna e verità, delusione e speranza, ricordi patetici e amare sofferenze si mescolano e si sovrappongono, attraverso un linguaggio ansioso e frantumato, nel quale il contrappunto delle lacrime sommesse ha naturalmente il suo peso.

Ora, un musicista meno in confidenza col citato *Discours* che cosa avrebbe fatto? Si sarebbe precipitato su *La voix humaine* e l'avreb-

be scardinata tirannicamente. Viceversa Poulenc — forte tra l'altro dell'esperienza acquisita con i *Dialoghi delle Carmelitane* di Bernanos — si è ancora una volta preoccupato di equilibrare quella « perfetta continuità » raccomandata da Descartes con le necessarie delicatezze verso la parola di Cocteau. Commentatore suggestivo, sottile preparatore di atmosfere e di sollecitazioni psicologiche, Poulenc non si abbandona mai all'aggressione della poesia. Il suo lirismo di trafilata massenetiana conferisce al dramma una tinta dove le pennellate squisitamente francesi, voluttuose per lo più, si alternano, nei momenti cruciali, a caute sprezzature. Egli avvicenda i brevi incisi musicali, le sottolineature risolte a piccoli, melodiosi pannelli che illustrano via via le tappe di questo moderno racconto d'amore. La protagonista passa così, alla ribalta, dal recitativo piano, realistico, al declamato e in qualche tratto a fuggevoli voli lirici, secondando, appunto, l'itinerario appassionato di Cocteau.

Nonostante le proporzioni ragguardevoli (quaranta minuti affidati a un solo personaggio sono parecchi) e qualche iterazione tematica che potrebbero forse consigliare leggeri sfrondamenti, la suspense ha funzionato in modo perfetto. Molte calorose chiamate a Poulenc, a Nino Sanzogno, che ha diretto lo spartito con insinuante abbandono, e a Denise Duval, cantante e attrice di rare intuizioni stilistiche.

È stata, del resto, una serata senza malumori. Il pubblico ha infatti accolto assai bene anche la nuova

edizione del *Cordovano* di Pettrassi, attualmente ridimensionato per piccola orchestra: più vicino certo, adesso, anche per motivi di chiarezza, a quegli ideali di opera buffa « intelligente », tenuta sul filo dell'ironia e del paradosso, cui Pettrassi offre un tessuto strumentale d'inconsueta eleganza. Esecuzione pure diretta da Sanzogno, con la Sciutti, la Beltrami, la Cossotto e il basso Tadeo: i quali hanno fatto miracoli, considerando l'ardua sintassi vocalistica del *Cordovano*. Scene e figurini spiritosamente cervanteschi di Emanuele Luzzatti. Regia puntuale, se pure un tantino agitata, di Franco Enriquez.

Chiusura con la ripresa del *Retablo di Maese Pedro* di Falla: vale a dire con una delle più grandi avventure musicali « interplanetarie » del nostro secolo. Vi hanno trionfato ancora una volta i Piccoli di Podrecca nel settore marionettistico. In quello umano il tenore Alva, il basso Rossi-Lemeni e soprattutto Teresa Querol, cantastorie di un lirico, affascinante fregolismo.

Il 25 febbraio l'*Ernani*, che mancava alla Scala da diciotto anni. Nel riascoltarlo, veniva in mente un'incisiva definizione di Bruno Barilli: « Nel melodramma di Verdi c'è musica per tutte le borse. I suoi difetti e le sue qualità han radici

profonde nella nostra terra. Estirpare i primi vuoti dire distruggere anche le seconde ». Dove si potrebbe forse aggiungere che alcune pagine di opere come l'*Ernani* rappresentarono per l'autore momenti in certo senso irripetibili. Valga per tutto il breve prelude: l'adagio e il cantabile di trama così insolitamente leggera in Verdi, con quel « leggerissimo » insistito, con quel « morendo » che ne accentua la sostanza tutta lirica, di una colorazione quasi belliniana. E così pure le dodici pregnanti battute che al terzo atto fanno da introduzione alla scena di Aquisgrana. Finezze, ritegni che non ritroveremo spesso nelle opere verdiane più potentemente illuminate, a gloria raggiunta. Esecuzione di alto livello, guidata da un Gavazzeni molto vicino a quello del non dimenticato *Ballo in maschera*. Nella sua concertazione, questo ruvido e infocato Verdi giovanile ritrova tutta intera la originaria, sfavillante verità sonora. Protagonista di doviziosa vocalità il tenore Corelli, fiancheggiato da un Rossi-Lemeni in gran forma, dalla Roberti e dal baritono Bastianini. Scene di Benois, non tutte ugualmente felici, e regia piuttosto convenzionale di Günther Renner.

Infine tre balletti, il 7 marzo: *Don Giovanni* di Gluck, *Jeu de cartes*

18 febbraio 1959 PICCOLA SCALA / MILANO

1ª rappres. in Italia LA VOIX HUMAINE

Opera in 1 atto di Jean Cocteau.
Musica di Francis Poulenc
Proprietà: G. Ricordi & C.

Interprete Denise Duval

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Nino Sanzogno

Regia e bozzetto della scena di Jean Cocteau

di Stravinski e *La giara* di Casella. *Don Giovanni*, scritto nel 1760 e rappresentato a Vienna il 17 ottobre 1761, si potrebbe considerare per certi aspetti uno smagliante « cartone » di quell'*Orfeo e Euridice* che seguirà l'anno dopo, nel '62. Sostituite la danza alla parola, la « declamazione per gli occhi » del coreografo Gasparo Angiolini alla polemica librettistica del Calzabigi, e vedrete che la riforma gluckiana, il raggiungimento cioè delle cosiddette istanze drammatiche, è già in atto in questo precocissimo *Don Giovanni*. I cui valori musicali, attraverso i 31 pezzi dello spartito, appaiono ancora oggi indiscutibili: degni del Gluck più ispirato e anticipatore, per dirla con l'Einstein. Restando tuttavia sempre enorme, sul piano spettacolare, la differenza tra le possibilità espressive della parola e quelle del gesto. (O è l'inevitabile richiamo del *Don Giovanni* di Mozart, arrivato ventotto anni dopo, a comunicarci tale impressione? Può anche darsi. Certo è che la mancanza della parola — di quella particolare parola, intendiamo — specie nelle apparizioni del soprannaturale, si fa sentire. Il « Verrete a cena? - Sì » della sfida mozartiana non c'è linguaggio tersicoreo che possa sostituirlo).

Del divario accennato ci siamo resi subito conto nell'affascinante *Jeu de cartes*. Dove l'incredibile virtuosità orchestrale — che non è solo virtuosità, intendiamoci, ma anche afflato, iperbolica vita soprattutto ritmica — ha viceversa trovato una rifrazione scenica del tutto illuminatrice. Coreograficamente l'edizione attuale è parecchio diversa da quella del Metropolitan (27 aprile 1937) nella quale il jolly, ossia il protagonista dell'infernale partita a tre mani, finiva per essere sconfitto dalla sequenza di cuori. Qui invece, col consenso dell'autore, Luciana Novaro ha dato alla partita una diversa piega, e insomma il jolly

risulta ora vincente su tutta la linea. Che è forse una soluzione più logica, essendoci di mezzo il diavolo, e soprattutto più ironicamente stravinskiana.

L'orchestra diretta da Luciano Rosada è sembrata del tutto persuasiva nel Gluck, e poi nel vivacissimo Casella, in chiusura di serata: un po' meno in *Jeu de cartes*, del quale non è agevole cogliere l'irrequietudine ritmica mordente, inesorabile. In palcoscenico l'intero esercito dei danzatori scaligeri si è mosso agli ordini di Massine, della Novaro e della Wallmann (quest'ultima per *La Giara*, di un umor gaio coloratissimo). La Fracci, la Colombo, la Morini, la Puthod, il Pistoni, il Dell'Ara, il giovane Brigo e i loro valorosi compagni sono stati giustamente ammirati. E un successo personale è toccato allo scrittore Dino Buzzati, il quale, nel dar vita a scene e costumi del balletto di Stravinski, si è dimostrato in possesso di una fantasia che ci asterremo dal definire indavolata, visto il soggetto per non cadere nel luogo comune. Un bell'incontro, il suo: uno specchio d'immagini, di accordi, di intervalli pittorici che al musicista di *Jeu de cartes* dovrebbero piacere senza riserve.

EUGENIO GARA

Roma

Il Te Deum
di Marc-Antoine Charpentier

Nel concerto diretto da Fernando Previtali del 26 febbraio figurava un *Te Deum* di Charpentier. Molti, leggendo affrettatamente il manifesto, hanno pensato che si trattasse di Gustave, il lorenese autore della *Luise*. Invece, niente affatto: si trattava nientemeno che del seicentista Marc-Antoine, parigino puro sangue, allievo del Carissimi a Roma e maestro di cappella dei Gesuiti e poi della Sainte Chapelle in Parigi. Del compositore si citano,

più spesso, gli oratori, perciò il Previtali ha fatto bene a mettere in evidenza questo *Te Deum* che sarebbe rimasto altrimenti sconosciuto ai più. Intendiamoci, non è che si debba parlare di rivelazione, ma la musica del Seicento ha sempre un suo fascino. Si tratta di una cantata dalla salda costruzione, come quelle che erano in voga nel secolo XVII, ma non sembra partitura molto ispirata; si ha anzi l'impressione che essa sveli qualche cosa di occasionale. Comunque, oltre la buona esecuzione del Previtali, va citata la studiata interpretazione della Rizzoli, della Pedone, della Fioroni, del Gioia e del Gaetani.

Il Concerto per violoncello
di Schoenberg

Ispirandosi a un *Concerto* per clavicembalo dell'austriaco Georg Matthias Monn, Arnold Schoenberg ha composto un *Concerto* per violoncello e orchestra di singolare fattura. Diciamo « singolare », in quanto dalla esecuzione sono risultati due elementi di una certa originalità: mentre i temi a cui lo Schoenberg si ispira sono vivaci e, diciamo pure divertenti (e questo non meraviglia essendo il Monn un settecentista di valore che amava la sinfonia, la sonata e le composizioni organistiche), gli sviluppi sembrano intenti a soffocare quell'ondata di gentilezza e di varietà che proviene dallo strumento originario. Inoltre, la tecnica violoncellistica è apparsa così complicata, diciamo pure così arruffata, da far mettere a qualcuno in dubbio le qualità di un esecutore come Edmund Kurtz. Ma questi — e si potrebbe pensare a una rivincita — aveva posto in programma anche le brillanti *Variazioni* su un tema rococò di Ciaikovski, desiderando in cuor suo di farsi apprezzare per quel che veramente vale. E il successo, dopo il compositore russo, è stato vivissimo. Schoenberg

non manca di accenti curiosi e di timbri personalissimi, ma nei suoi tre tempi c'è qualche cosa che non convince, tanto è vero che anche la direzione orchestrale di Ettore Gracis ha provocato qualche dubbio negli ascoltatori. Ma anche Gracis ha avuto la sua rivincita nel bell'*Adagietto* per archi ed arpa di Gustavo Mahler che molti, a Roma, non conoscevano o non ricordavano.

Rota e Nielsen

Alla Filarmonica Romana la pianista Lidia Mancini ha presentato una prima esecuzione assoluta: le *Variazioni e fuga* di Nino Rota che l'esecutrice ha interpretato con molta bravura. La pagina è costruita con quella perizia e spontaneità che tutti riconoscono al Rota: si pensi che il tema principale giuoca su solo quattro note ricavate dal nome Bach; la costruzione risulta solida, l'inventiva sicura e il buon gusto non manca, come sempre accade nelle musiche dell'autore di *Un cappello di paglia* di Firenze. Più complessa la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Riccardo Nielsen, decisamente dodecafonica; ma (si noti l'osservazione) pochi se ne sarebbero accorti se il programma del concerto non lo avesse affermato con tanta sicurezza. La verità è che il Nielsen da quel musicista colto che è riesce a risolvere tutti i tecnicismi nella stessa espressione trasfigurando in accenti romantici anche il più arido dei sistemi. Ma quanto vorremmo che il Nielsen, così ardente e padrone della musica, si sciogliesse da certi rigidi legami! Il duo Grossi-Ghiglia ha suonato la composizione con piena convinzione.

La 11ª Sinfonia
di Sciostakovic

Partitura chilometrica: settanta minuti. In essa l'autore ha rievocato

la rivoluzione russa del 1905. Ispirandosi a qualche altro suo lavoro del genere, il compositore ha risolto il problema della « musica a programma » considerando i quattro tempi della *Sinfonia* una specie di poema sinfonico. La piazza del Palazzo, ove la folla degli operai si riunisce forma l'Adagio iniziale; la rievocazione della lotta del 9 gennaio dà alimento all'Allegro (secondo tempo), l'eterna memoria dei Caduti costituisce la Marcia funebre del terzo tempo e finalmente l'Allarme è il movente del Finale. La solita chiarezza ispirativa del maestro russo, si rintraccia anche in questo grosso poema musicale, ma sembra che il musicista si attardi con troppa lentezza sulle varie idee e sugli stessi movimenti. Un semplice temino viene ripetuto fino a sazietà e tutto ha l'apparenza di essere vago ed esteriore, quando non subentra addirittura un eccessivo realismo. Numerosi sono i canti rivoluzionari usati (*L'attesa, Il carcerato, Il piccolo Padre, Le vittime innocenti e Via i tiranni*) e che restano avvolti nell'ondata sonora dei quattro tempi. Ottima l'esecuzione di Fernando Previtali, e accoglienze cordiali al lavoro.

La Suite dall'Altair di Porrino

In prima esecuzione nei concerti dell'Accademia di Santa Cecilia, il maestro Bruno Bartoletti ha fatto conoscere la Suite dal balletto *Altair* di Ennio Porrino, lavoro rappresentato per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli nel 1942, su testo di Emidio Mucci. Si tratta del sogno di un musicista, servo di un mercante di donne, nel quale viene espressa l'angoscia di una anima in cerca della libertà, nel desiderio di raggiungere un'elevazione spirituale. *Altair* è la danzatrice, schiava anch'essa di un monogolo, che comprende il giovane e

che nutre aspirazioni affini. Cinque sono le parti in cui si suddivide la Suite: *La piazza del mercato, I guerrieri, L'apparizione, L'incanto, La fantasia orgiastica*. Tutti conoscono, ormai, quale è il genere di scrittura preferito dal Porrino: estrema chiarezza descrittiva, colorazione vibrante intessuta sul contrasto, abbandono alla melodia nel momento più opportuno e suggestivo. Insomma una delle vie tradizionali, che oggi può rappresentare anche un atto di coraggio nel percorrerla in modo così scoperto. Tale scrittura, si addice perfettamente al carattere di un balletto, tanto che il pubblico riesce a seguire, abbastanza bene, l'azione anche nella Suite sinfonica. Le cinque parti del lavoro sono state ascoltate con interesse ed alla fine molto applaudite.

MARIO RINALDI

Napoli

Conchita di Zandonai

La giovanile opera di Zandonai, che mancava dal S. Carlo da più di nove lustri, è stata, diciamo così, ribattezzata lietissimamente nel corso dell'attuale stagione. Il pubblico napoletano ha dimostrato calorosamente in favore dell'opera, evocando alla ribalta il direttore Francesco Molinari Pradelli — che si è prodigato nella concertazione della difficile partitura con convinzione pari alla consumatissima esperienza — e tutti gli altri interpreti. Fra questi la protagonista Gloria Davy merita una considerazione a parte per la bellezza della voce e la penetrante intelligenza musicale e scenica: subito dopo, bisognerà nominare il Lo Forese, che ha superato con disinvoltura tutti gli scogli vocali dell'aspra sua parte. Associeremo in un'unica lode Anna Maria Zagli, Tina Quagliarella e Amalia Pini (non potendo neanche

elencare tutti i personaggi), e di corsa nomineremo l'Ambrosini e il tenore Taddei per il suo canto forte e bene spiegato nella prima parte del 3° atto. Buonissime le prestazioni del coro e dell'orchestra, non tanto in assoluto quanto in relazione al ritmo frenetico di lavoro imposto dalle promesse del ricco cartellone napoletano e in genere dalla struttura stessa del teatro lirico italiano, nel quale gli spettacoli davvero maturi sono le costosissime eccezioni. Gioacchino Forzano ha curato autorevolmente la regia, riuscendo a risultati vivi e pittoreschi specie nelle scene di folla e in quella introduttiva del 3° atto: tra i solisti, la più pronta alle sue sollecitazioni è stata la signorina Davy, mentre il tenore, calamitato dalla bacchetta direttoriale, solo fino ad un certo punto ha potuto obbedirgli.

Il libretto di *Conchita*, dovuto al Vaucaire e allo Zangarini, fu desunto, con adattamento dichiaratamente infedele, dal romanzo *la Femme et le pantin* di Pierre Louys. *Conchita Perez*, che nel romanzo di Pierre Louys era « una fredda ed enigmatica giocatrice d'amore », nel libretto è diventata « una passionale complessa e bizzarra ». Quello che nel romanzo è insensibilità morale diventa, nell'opera nostra, orgoglio di purità sotto apparenza di vizio. Pare di leggere l'introduzione a un edificante soggetto televisivo. Questa *Carmen* col pulzellaggio, è assai meno « pura », sul filo della logica drammatica, di quell'altra: anche di quella di Pierre Louys che, nonostante le busse, resta coerentemente (anche se meno melodrammaticamente) se stessa sino alla fine.

Ma Zandonai non sottilizzò tanto. Urgendogli dentro la musica, ne investì generosamente il soggetto pro-postogli. Non bisogna dimenticare, ai fini di un pur frettoloso giudizio sulla partitura da poco ascoltata, che l'autore aveva 27 anni, e che

pertanto il felice entusiasmo sembra qui avere la meglio sulla riflessione. D'altra parte, occorre tener presente i furori wagneriani tutt'altro che spenti, in quel lontano 1911. Zandonai è musicista dotatissimo e provvedutissimo: perchè non dovrebbe un po' strafare, a 27 anni e quando la fede nel teatro lirico è ancora quasi dogmatica nel mondo circostante? Ed ecco il maestro trentino impegnarsi sinfonicamente, talora ingolfandosi in temi e procedimenti di riconoscibile marca bayreuthiana che ti fanno affettuosamente (e rispettosamente) sorridere per il clima 'tetralogico' ingenuamente evocato a proposito di una vicenda tanto mediterranea. Ma, a parte che si tratta di difetti ex abundantia (e dei quali è stato interessantissimo prendere conoscenza da vicino per osservare come lo stesso autore ha cercato in seguito di guarirne, sorvegliandosi assai più severamente), in questa partitura avverti una circolazione sanguigna straordinariamente euforica, oltretutto ricca. Il polso batte con pienissimo ritmo, la vitalità è inesaurita. La scrittura armonica ed orchestrale è estremamente scaltra: e quando la emozione la illumina, senza nulla perdere della sua preziosa qualità, essa si fa veicolo di un sentimento sincerissimamente sofferto: amore, odio, gioia, dolore. Anche le pagine decorative, come le danze e gli allegri canti del secondo atto, e i notturni sentori savigliani del 3° atto, spesso attingono una franca suggestione e in più, talvolta e superando l'occasione, riescono a far corpo, strettamente, col dramma.

I Dialoghi delle Carmelitane di Poulenc

A un paio d'anni dalla prima scalligera, e a brevissima distanza dalle altre numerose (e sempre fortunatissime) apparizioni in tanti

teatri di primo o primissimo ordine, l'opera dell'illustre maestro francese è approdata a Napoli rinforzando il verde dei conseguiti allori italiani, francesi, portoghesi e transoceanici. Approfittando della copia e della autorevolezza delle testimonianze sull'opera apparse anche in questa sede, cavallerescamente ci tireremo da parte, non senza aver osservato che la fortunata pièce di Bernanos-Poulenc si iscrive a buonissimo titolo — per alcuni dei suoi aspetti — nella civiltà musicale francese, che per essersi attuata quasi costantemente (da Rameau fino a Ravel ed oltre) in opere di estrema misura, di estrema discrezione anche negli esemplari di maggiore intensità e pregnanza, oggi resiste con maggior fortuna alla furia forsennata di alcuni falsi novatori imperversanti in altre temperie.

L'esecuzione napoletana dei *Dialoghi*, sulla quale si son fatte convergere cure eccezionali, è stata semplicemente superba e ricorda da vicino, per il suo alto prestigio, quella del pizzettiano *Assassino nella Cattedrale*. Costretti ormai a sintetizzare, chiederemo scusa ai bravissimi interpreti principali — Rosanna Cartieri, Gianna Pederzini, Luciana Serafini, Gigliola Frazzoni, Agostino Lazzari, Enzo Mascherini, e tutti gli altri — se non potremo che nominarli, associandoli in una lode incondizionata che andrebbe per ciascuno motivata circostanzialmente. Non potremo però non isolare due nomi: quello di Oliviero De Fabritiis e quello di Margherita Wallmann. Il sensibilissimo direttore ha fornito un modello di interpretazione musicale d'insieme: una esecuzione così plastica e vibrante, e insieme così precisa nella sua saldissima unità, fa onore al suo artefice, oltre che al teatro che ha fornito mezzi così vistosi. La regia della signora Wallmann rimarrà a lungo, nella nostra memoria, accanto a quella, recentissima,

dell'*Assassino*: la esigentissima signora, provvidamente implacabile con tutti, ha fino all'ultimo minuto di prova tenuto sotto il torchio ciascun personaggio, ciascuna comparsa. Il risultato è stato di una compiuta bellezza: sotto i nostri occhi quasi increduli si è succeduta una serie di bellissime composizioni pittoresche. I gruppi si addensavano e si scioglievano con poetico e fluidissimo ritmo, i singoli attingevano spessissimo la intensità, talora la potenza espressiva di attori di razza. Il coro (composto quasi esclusivamente di voci solistiche) ha funzionato egregiamente. Bellissime le scene del *Wakhevitch*, fedelmente realizzate dal Cristini. Morbida e obbediente l'orchestra.

Il successo — più che entusiastico, trionfale — si è concretato in un numero imprecisabile di chiamate a tutti gli interpreti, grandi e piccoli, e all'Autore, presente e visibilmente emozionato.

I concerti alla Scarlatti

Strano che una composizione della mole e della intensità della *Messa da Requiem* di Ildebrando Pizzetti sia giunta con tanto ritardo a Napoli (essa fu composta, se non ricordiamo male, circa 35 anni or sono). Colpa, evidentemente, della estrema rarità, presso i pubblici italiani, delle esecuzioni corali 'a cappella'. Tanto più meritoria, dunque, la superba realizzazione di Nino Antonellini — compiuto musicista e direttore del coro di Radio Roma — il quale, nonostante il frenetico ritmo di lavoro nel quale è impegnato fino al collo, vuol trovare il tempo e le energie da dedicare a quel tipo di musica, che una volta fu appannaggio glorioso degli italiani e che ora, qui da noi, è quasi ignorato (se vogliamo parlar chiaro). Attuato in un linguaggio polifonico rigoroso, che di per sé solo sollecita l'ammirazione dei buoni musicisti,

il *Requiem* pizzettiano tocca tutte le corde dell'umano sentire in cospetto della morte; dal mistico raccoglimento del *Kyrie* alla esplosiva potenza del *Sanctus*, attraverso gli estremamente diversi atteggiamenti dei *Dies irae* e le inflessioni quasi verdiane dell'*Agnus Dei*. Nino Antonellini e il suo compatissimo coro hanno realizzato una esecuzione che può ben dirsi esemplare della complessa partitura, pervenendo a quella trasparenza e a quella intensità che sono una costante peculiarità della coralità pizzettiana, ma che sovente — e in quest'opera segnatamente — sono ben difficili da attingere.

GIACOMO SAPONARO

Il bicentenario della morte di Giorgio Federico Haendel è stato celebrato dalla Scarlatti con una bella ripresa della ricchissima *Ode a Santa Cecilia* e della notissima *Wassermusik*. Direttore Franco Caracciolo. Coro della Scarlatti istruito da Emilia Gubitosi; solisti di canto: Salvatore Gioia ed Edda Vincenzi. Applauditi concerti, fra gli altri, quelli diretti da Harry Blech (col valido concorso del giovanissimo pianista Carlo Bruno) e da Luigi Colonna.

L'Accademia Musicale ha fatto finalmente conoscere ai musicofili napoletani il pianista Friederich Gulda, che ha riscosso un successo calorosissimo.

Palermo

La belliniana Beatrice di Tenda inaugura la stagione lirica

Per lo spettacolo inaugurale della stagione lirica il Teatro Massimo ha tratto dalla polvere dell'oblio la *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini. Nel lodevole intento di contras-

segnare con un riferimento alla Sicilia l'apertura del massimo teatro isolano, Palermo si è dedicata da tempo con particolare impegno agli spettacoli belliniani. Anni fa si ebbe così un'eccellente edizione dei *Capuleti e Montecchi*, l'anno scorso una fortunata ripresa del *Pirata*.

Per la *Beatrice* sono note le traversie occorse al compositore: gelosia di donne, risentimento del librettista, l'abile Felice Romani. Poco dopo il fiasco alla Fenice (1833) Bellini, staccatosi da Giuditta Turina, si allontanava dall'Italia stabilendosi a Parigi.

La vicenda dell'opera si riferisce, nel « taglio » del più lacrimevole romanticismo, alla vicenda storica di Beatrice di Tenda, vedova di Facino Cane, risposata da Filippo Maria Visconti e da questi mandata a morte nel 1418, sospetta di infedeltà: accusa, quest'ultima, non sufficientemente provata.

Il musicista due anni prima, aveva dato vita e divina bellezza a *Sonnambula* e *Norma*. La *Beatrice* trova in lui, nella sua anima dischiusa sulle profondità del sentimento, un senso nuovo e più vivo del dramma. E nell'opera, ispirata alla donna infelice e condannata, il canto trabocca da una aderenza nuova alle situazioni sceniche. Lo strumentale si arricchisce di preziosità timbriche, di effetti compensativi della distanza poetica fra orchestra e palcoscenico. A volte un movimento ritmico più incisivo, a volte un procedere armonico più variato, a volte l'insistere di accordi ribattuti assumono tutto il carattere precorritore di una concezione del dramma in musica che ritroveremo piena, consapevole, sanguignamente voluta nel *Trovatore* di Verdi scritto quasi un ventennio dopo. E forse questa è un'altra ragione della scarsa fortuna dell'opera: il suo venir meno alle pallide e fiorite evasioni vocali, per ritrovare colore e ardore alla scaturigine del sentimento, allo sbocco della pas-

sione in un realismo, denso di suggestione, della vita affettiva.

Ma nella *Beatrice* c'è, più scaltro ed alle prese con una vicenda male esposta, tutto il Bellini più alto e significativo: tutta la sua capacità di esprimere in fluire e splendore di melodia la sovrumana bellezza del canto, l'effusione del sentimento, quel lunghissimo svolgersi e straziare e consolare e innalzarsi e spegnersi della frase musicale. Per diciotto battute nel duetto stupendo fra *Beatrice* e *Filippo* la voluta della melodia s'innalza sempre più in alto e la voce screeza con il variare della tonalità, passando dal soprano al baritono, in un raggiare sempre più alto, in fulgori di luce più viva. E seguite il canto, il fluttuare del dolore, nel dolcissimo spegnersi dell'addio, in quell'*Angiol di pace* del Finale: vi ritroverete, come nella multanime vocalità del Quintetto concertato, il segno inconfondibile dell'arte belliniana, la malia irresistibile di chi nella bellezza purissima della sua musica celeste intese ed espresse il mistero del dolore e la luce della gioia, lo strappo della rinuncia e l'ansia placata del possesso.

L'approfondimento armonico, cui si accennava, sottende nella *Beatrice* una più viva presa e un più aderente senso del dramma e della vicenda. Bellini armonizzò sempre con abilissima sapienza. Chi ha tentato di arricchire l'apparentemente uniforme ondeggiamento di arpeggi, che trama le sue melodie, ha dovuto ritirarsi sconfitto.

Un capolavoro la *Beatrice*? Nell'entusiasmo di una riscoperta, per noi fatta dal Teatro Massimo, vorremmo proprio dirlo. Lasciamo, però, al tempo, così ingiusto verso questa opera, il modo e le forme della sua rivalutazione. Ma c'è nell'anima rapita di chi ascolti questo Bellini, fin oggi trascurato, una mozione impreveduta e intensa come per una ricchezza tratta alla luce.

L'esecuzione al Massimo ha avuto una meravigliosa interpretazione nella direzione di Vittorio Gui, concertatore abilissimo e capace di far sbocciare il canto da un andamento musicale che pone sempre a suo centro l'effusione melodica ma che a volte s'anima d'un movimento ritmico tipicamente rossiniano nei «crescendi», per esempio, che tentano d'animare il bolso svolgersi della vicenda, ma che nei concertati e in qualche duetto precorre e scandisce, veemente, lo spirito e i sensi del melodramma verdiano. Nell'interpretazione del direttore l'opera ha attinto valori di finezza esecutiva anche nel finale che per compiacere la prima protagonista, Giuditta Pasta, Bellini sovraccaricò di una cabaletta tolta di peso da *Bianca e Fernando*, e che il Gui ha sostituito facendo ritracciare dal coro la melodia *Angiol di pace*, delineata prima dal tenore.

Buona la compagnia di canto. Ottimo il Taddei (*Filippo*), forse non adatti ai rispettivi ruoli per colore e qualità vocali la Rubio (*Beatrice*), l'Oncina (*Orombello*) Stupenda Agnese la Ligabue. Bene il Ricciardi. Significanti le scene di Piero Tosi e centrata la regia di Franco Enriquez.

Un Concerto per pianoforte

Una fresca e interessante novità, in prima esecuzione assoluta, è stata presentata agli «Amici della Musica» dall'ottimo direttore Ferruccio Scaglia, con la collaborazione pianistica dell'autore stesso.

Il Concerto per pianoforte ed orchestra di Eliodoro Sollima, insegnante di composizione al nostro Conservatorio, esprime in una struttura formalmente classica una vigoria ritmica e una contenutezza espressiva tutte nuove. L'arco del sentimento, l'evocazione dolcissimamente effusa, della figlia sbocciata alla vita, mai

vi si espandono in facili compiacenze, in stucchevoli coloriture. La scrittura musicale procede sempre nitida e pulitissima, scaturendo da una invenzione tematica felice che uno svolgimento mirabilmente contenuto approfondisce nella sua portata formale e nelle sue dimensioni

psicologiche. Un pudore esemplare dà a questa musica una sua presa, una sua efficacia proprie di un musicista che al rigore dello stile unisce una capacità di avvertire la voce multanime da esprimere e la sua eco nel pubblico.

UBALDO MIRABELLI

La vita musicale all'estero

Francia

Composizioni di Boulez

Tra i compositori dell'ultima generazione, Pierre Boulez è il più dotato, il più attivo e anche il più discusso. La violenza del suo temperamento è in armonia con quella della sua epoca: trentaquattrenne, Boulez vuole scrivere una musica che rifletta il suo tempo e che sia insieme « estremamente raffinata, brutale, audace, ipersensibile e febbrile ma anche organizzata, coerente, rigorosa e precisa ».

Dunque, musica organizzata e coerente: fidiamo pure nelle origini campagnole di Boulez, nato nel centro della Francia. Musica rigorosa e precisa: Boulez ha studiato in un primo tempo matematica e voleva iscriversi al Politecnico. Quando optò per la musica, i suoi maestri si chiamarono Messiaen e Leibowitz, i suoi modelli Schönberg e Webern, sì che egli divenne ben presto il vessillifero e il più notevole rappresentante della scuola seriale francese. Convinto che la storia dell'arte non può arrestarsi mai, Boulez ha tentato di andar oltre le esperienze di Webern, che pur sembrava aver portato alle conseguenze estreme la teoria schönbergiana. Eppure le ricerche di Boulez hanno avuto successo, ed egli ha trovato il modo di andar oltre la tecnica seriale. Grazie ad un'estrema sensibilità dell'orecchio (egli individua i suoni dei ruscelli, delle cascate, di tutti i rumori dell'acqua viva), Boulez ottiene effetti armonici sconosciuti alla scuola viennese; d'altra parte, utilizzando gli insegna-

menti di Messiaen nel campo del ritmo e della forma, egli organizza in maniera personale la nuova musica atonale.

Ha composto su parole di René Char tre Cantate: *Le Soleil des eaux*, *Le Visage nuptial* e *Le Marteau sans maître*. Pianista eccellente e padrone di una tecnica personalissima, ha scritto inoltre tre Sonate per pianoforte e le *Structures* per due pianoforti, opera questa già ben nota in Europa e in America, nella quale l'autore dissocia genialmente le diverse qualità del suono, vale a dire altezza, intensità, attacco e durata.

Le Visage nuptial, composto nel 1947 è stato eseguito per la prima volta nel dicembre 1957 a Colonia: questa partitura, di incomparabile ricchezza lirica, densa, sottile e fantasiosa insieme, ha entusiasmato gli ascoltatori. Il rimprovero di freddezza, di intellettualismo e di intenzioni matematiche, rivolto sovente alla musica di Boulez, cade non appena la si ascolta senza prevenzioni e con orecchie nuove: allora, più che la fedeltà alla dottrina di Schönberg e di Webern, colpisce il colore e la forza d'eruzione espressionistica di questa musica, che ha un enorme potere di suggestione: l'influsso di Strauss e di Debussy non è ancora finito.

Il *Marteau sans maître*, eseguito a Baden-Baden e poi a Aix-en-Provence nel 1955 e a Parigi la primavera successiva, è al contrario una opera spoglia, sublimata, concepita per un numero limitato di strumenti. In questa Cantata non ci son più tracce dell'influenza di Debussy, e se proprio vogliamo ricercarne i

padrini li troveremo piuttosto in certi musicisti francesi quali Couperin o Rameau. Non a caso abbiamo citato dei classici: ché anche il *Marteau sans maître* è destinato a diventare un classico.

Allo stesso modo che il compianto P. O. Ferroud aveva fondato nel 1932 una Società di musica contemporanea, il Triton, grazie alla quale si poté conoscere quello che i compositori scrivevano tra le due guerre, Pierre Boulez, con l'aiuto di J. L. Barrault e di M. Renault, ha fondato nel 1954 i concerti del *Domaine musical*, dedicati alla diffusione delle tendenze più giovani e più radicali della musica contemporanea. Con l'aumentare dell'importanza di questa iniziativa, si dovette passare da un piccolo locale a una vera e propria sala da concerto: nell'ottobre 1957, quando fu eseguita in prima europea la suite di balletto *Agon* di Stravinski, si dovette addirittura ricorrere alla grandissima Salle Pleyel, che contiene 2.800 posti.

Il primo marzo 1958 Boulez ha suonato, nel corso dell'ultimo concerto della stagione, la sua 3ª Sonata per pianoforte. Alla concezione tradizionale dei tempi di sonata egli ha sostituito quella delle « formanti », specie di pannelli sonori di cui il compositore può aumentare il numero e di cui l'esecutore è libero di variare l'ordine di successione.

Ciò significa introdurre il caso nell'espressione, se non nella concezione artistica, e questa concezione meriterebbe una discussione più approfondita di quanto non permettano i limiti di questa nota. Nelle cinque « formanti » della Sonata di Boulez, la matematica si alterna con l'espressione più viva e appassionata: la terza, con un accostamento di ritmi e di armonie veramente inauditi, evoca la meccanica celeste e l'astronomia.

Ma doveva essere un'altra opera, eseguita per la prima volta il 16 marzo 1958, a scatenare uno scandalo e

a dividere il mondo musicale parigino: si tratta di una composizione per orchestra, *Doubles*, commissionata all'autore dalla Fondation Lamoureux, istituita recentemente, dopo che Igor Markevitch è diventato presidente di questa antica associazione concertistica. Boulez affrontava qui per la prima volta il pubblico normale dei programmi domenicali, dove i cicli dedicati a Beethoven si alternano con quelli dedicati a Wagner, e dove Debussy e Ravel sono ancora in odore di pericolosi novatori. L'unica condizione posta a Boulez era di scrivere un lavoro che si potesse preparare con tre sole prove d'orchestra (egli in genere ne esige almeno una quarantina) e che utilizzasse gli strumenti di cui dispone l'orchestra Lamoureux: per il resto, carta bianca.

La Fondation Lamoureux, che intende commissionare ogni anno una composizione a un musicista che rappresenti una nuova tendenza, discussa quanto si vuole ma viva, sperava che Boulez si sarebbe lasciato guidare dall'ispirazione personale. Per creare una sorta di stereofonia l'autore allora ha avuto l'idea di disporre gli strumenti in maniera particolare: gli ottoni al posto degli archi, gli archi disseminati tra i legni, i contrabbassi un po' dappertutto, la percussione a destra e a sinistra dell'orchestra. Non è del resto un'idea nuova, ma Boulez l'ha saputa impiegare con un felice risultato, e ha in tal modo creato quell'atmosfera inquietante e misteriosa che giustificava il titolo *Doubles*, corrispondenti ai *Doppelgänger* di Schubert e di Schumann, quei fantasmi che ci sono simili come fratelli ma che ci spaventano. Questa partitura è fatta di immensi blocchi sonori, polverizzati da ritmi tanto sottili quanto sorprendenti.

Ci stanno di fronte due elementi circolari: ora il tema è fisso mentre i contrappunti che passano da uno strumento all'altro gli circola-

no intorno, ora sono i contrappunti che restano fermi mentre il tema, ripreso successivamente da tutti i diversi timbri strumentali, compie una metamorfosi sia sonora sia visiva, dato che lo si vede vagare come un « double », come un fantasma, per tutta l'orchestra. L'intelligenza, la scienza e la forza di intuizione di questi procedimenti si impongono all'ammirazione, e il successo ottenuto da Boulez ne ha dato la prova.

Il grande pubblico conosce ormai il nome di Boulez: nel 1945 le *Petites liturgies de la présence divine* gli rivelarono Messiaen, nel 1958 i *Doubles* gli hanno rivelato Boulez.

MARCEL SCHNEIDER

Germania occidentale

I Commedianti in musica a Monaco

L'Altes Residenztheater a München è oggi uno dei più bei teatri del mondo; gravemente danneggiato durante la guerra, in giugno veniva riaperto con spettacoli pubblici; la piccola sala armoniosissima è fulgida di luci, fregi ed ornati; i palchi dei vari ordini (dell'architetto Cuvelier) sono ora comunicanti, senza pareti divisorie e con drappi rossi di varia forma alla balaustra: sono naturalissimi ma... di legno. Il palcoscenico, di ampia capacità (è più grande della sala) è fornito di attrezzatura moderna: piattaforma girevole, comandi elettrici, sale di sfogo per materiale scenico. La fossa d'orchestra graduabile per altezza a volontà. Il pubblico entra con biglietto per la visita del teatro e dei suoi annessi, di elegantissimo aspetto. Solo che è ancora poco conosciuto e almeno i tassisti fanno una maledetta confusione, cosicché il sottoscritto stava per perdere il treno che partiva di là a pochi minuti, mentre un tranquillissimo scambio di vedute e pareri si svol-

geva telefonicamente fra il portiere e un gruppo di tassisti al posteggio dove egli dovette dirigersi di corsa a piedi con valigia.

Felice l'iniziativa di Giulio Paterlini di portare nella città bavarese per le feste dell'800esimo anno della fondazione, il nostro complesso di Commedianti in musica di Villa Olmo. E felice anche la scelta degli spettacoli, al quale il pubblico accorso ha fatto lieta e plaudente accoglienza; qualche critica giornalistica è stata più difficile, ma vorrei notare almeno un punto: un critico ironizzava lievemente sulla mezza ora di intervallo: io stesso, la sera seguente, a una recita delle *Nozze di Figaro* del complesso statale tedesco nello stesso teatro, ho controllato l'intervallo in 50 minuti!

Dunque primo spettacolo: *Lo Frate 'nmurato* di Pergolesi nelle sere dell'1, 2, 4 dicembre. E' un lavoro approfondito di Pergolesi e meritevole di più frequente esecuzione; i personaggi sono ben differenziati e caratterizzati; come al solito però occorrono dei tagli un po' coraggiosi, ad esempio, nel primo atto già lievemente accorciato — avrebbe giovato una abbreviazione ulteriore di una diecina di minuti; naturalmente si tratta non solo di sopprimere qualche aria intera di minor valore, ma anche di evitare certi passaggi al tono relativo che veramente danno un senso di noia.

Interpreti buoni e qualcuno eccellente: ad esempio la Casoni, mezzosoprano è un elemento di prim'ordine, per bellezza di timbro ed espressività interpretativa; ha dei pianissimi sostanziosi e rari, ha reso il personaggio con appropriato carattere. La Zanoli è piena di simpatico brio e per certi ruoli accentati e brillanti difficilmente si potrebbe trovare una interprete migliore di lei; è inoltre molto musicale. La Martelli è pronta ed incisiva; ha un bel senso ritmico, ma nella agilità si è trovata a disagio. La Mazzoleni aveva un ruolo assai

basso e si era coscientemente preparata con buon risultato. La Grazioli aveva una parte meno interessante musicalmente; in scena è piaciuta per la sua disinvoltura.

Il tenore Franzini, che si è manifestatamente giovato dei consigli di Renzo Pigni, ha riscosso un successo personale, che lo ha però spinto a eccedere un poco negli effetti; fu spesso applaudito come altri a scena aperta (ma personalmente trovo — specie in uno spettacolo di questo tipo — fuori posto tali interruzioni). Il tenore Ottolini possiede una voce bella e voluminosa, certo adatta per opere più recenti e drammatiche. Il baritono Pedani mostrò qualità non comuni di attore e sorpassò le difficoltà del ruolo piuttosto acuto, così come quella del baritono Borgonovo che pure si è avuto il piacere di rivedere. Il regista Crivelli è stato efficace e conclusivo. Scene di Pizzi.

Secondo spettacolo: *Rita* di Donizetti e *Medium* di Menotti. Nella prima ha come di consueto brillato per la sua completa musicalità e per la prontezza scenica la preparatissima Sciutti, che fra l'altro possiede delle agilità facili e uguali rarissime ad ascoltarsi. Il tenore Franzini e il baritono Pedani (nella seconda recita del giorno 6, Borgonovo) assecondarono bene scenicamente e furono piacevoli e divertenti. Scena della signora Sestini, di bell'effetto pittorico. In *Medium* si è sentita per la prima volta Elena Nicolai e la parte non poteva che starle ottimamente, perchè essa è dotata di uno bello squillo canoro assai accentato e scenicamente si impegna a fondo. Eccellente la Sciutti e il mimo Coleman, ambedue perfetti. Completavano la distribuzione il soprano Zerbini (elemento musicale di buona levatura), il mezzo soprano Gradellini e il baritono Venchi. Per la regia di ambedue le opere si è interessata la signora Bajan. Ha curato l'allestimento scenico Gino Cattaneo.

Direttore di tutte le opere Gianfranco Rivoli che si è mostrato autorevole ed esperto; aveva al suo cenno l'orchestra dell'Opera di Stato bavarese, ottima per qualità di suono e gusto.

SILVANO DE FRANCESCO

Montecarlo

La Riva delle Sirti di Luciano Chailly

Con *La Riva delle Sirti* Luciano Chailly si è trovato per la prima volta a dovere risolvere i problemi strutturali di un'opera a grande spettacolo. Tre atti e un prologo. E alle spalle di un libretto letterariamente ambizioso come quello di Renato Prinzhofer, il romanzo di Julien Gracq, premio Goncourt 1951. Chi ha letto il libro capirà come il tentativo di dare al clima squisitamente letterario un dispositivo drammatico rappresentasse un'avventura rischiosa, facile a degenerare in esercizi di cultura o di volgarizzazione.

La prima rappresentazione dell'opera, svoltasi a Montecarlo il 1° marzo, ha chiarito non solo la posizione dell'autore di fronte alla tematica di Gracq, ma quella del musicista, dell'intellettuale avvertito di fronte al problema generale dello spettacolo lirico. A noi non fa impressione quel numero 238 messo in testa alla partitura. Chailly, che non ha ancora quarant'anni (è nato a Ferrara nel 1920) è noto come un compositore tuttofare, che alterna il buono al mediocre, le musiche religiose ai commenti dei film, i brani cameristici a quelli sinfonici (le sue *Sonate tritematiche* sono un significativo esempio di estro e di abilità). Ha scritto troppo. Dovrà calmarsi e meditare. Ma non per questo noi dobbiamo guardare i suoi lavori attraverso una svalutazione critica preliminare, o per lo meno

con quella suggestione di diffidenza che accompagna gli artisti troppo fecondi. Per prima cosa bisogna riconoscere in Chailly la ricca vocazione teatrale. E di conseguenza studiarne il prodotto in condizioni di ricettività, di simpatia, di fiducia obiettiva.

Il recente salto è stato grosso. Di Chailly si conoscevano le musiche di scena per *Ferrovia sopraelevata* di Dino Buzzati (Teatro delle Novità di Bergamo, 1955) e due atti unici tratti da Anton Cecov: *Una domanda di matrimonio* (Piccola Scala, 1957) e *Il Canto del cigno* (Comunale di Bologna, 1958). È evidente l'inclinazione di Chailly verso atmosfere kafkiane, verso un simbolismo che potrebbe ricordare anche Samuel Beckett con le sue immagini del tempo fermo e del mondo esausto. Si capisce anche quali attrazioni possano avere esercitato sulla sua sensibilità i temi fantastici e allusivi del romanzo di Gracq. Ma dal dibattito al dramma è difficile il passaggio senza scendere a compromessi di natura rappresentativa, senza accedere a soluzioni concrete e a una musica funzionale. Di qui la discontinuità del linguaggio. Di qui la necessità che i personaggi, anziché vivere, si « spieghino », si attino senza residui su un puro piano fenomenico. Quante variazioni speculative del testo sono andate perdute? E in contrapposto, quanto l'impulso drammatico è stato frenato dalla sostanza libresca?

Renato Prinzhofer ha suddiviso la materia in nove quadri, facendovi confluire i temi di Gracq: non esiste una verità « strumentale » capace di fermare la vita; né l'individuo può farlo, anche se crede di possedere la chiave di una limitata perfezione; né la collettività, soggetta a una gravitazione piena di incognite angosciose, divisa dalle ideologie, ossessionata dalla paura. La paura è il Leitmotiv della *Riva delle Sirti*. Prinzhofer lo coltiva con blocchi di

scene legati dall'angoscia che comprime i personaggi. Nella vecchia repubblica di Orsenna, non precisata nel tempo e vaga nella latitudine, Aldo « l'osservatore » rappresenta l'attivismo dei giovani, l'intransigenza nel giudizio sul costume, la smania di dare scopo e impulsi a una società disfatta dal benessere e dalla pigrizia. Tre secoli di pace hanno minato una vecchia civiltà ai cui confini fermentano i disegni espansionistici e sovvertitori del Farghestan, il paese antagonista, misterioso nell'organizzazione, efficiente nei sistemi, nella propaganda, nella sistematica penetrazione fra le masse. Due blocchi che si fronteggiano. Un piccolo mare che divide la loro secolare inimicizia.

Il conservatorismo di Orsenna è rappresentato dal capitano Marino, il fautore dello status quo, la cui sapienza un po' miope induce a dilazionare ogni causa spinosa, a rispettare patti assurdi e fingere di ignorare le provocazioni. Tra i due, Vanessa esprime lo spirito dei quartieri alti, che incita Aldo alla posizione tesa e provocatrice e poi ne rifiuta le responsabilità dirette. Belsenza, uomo di polizia, ha il carattere composito dei poveri diavoli preoccupati del posto e ligi alle consegne, in cui furbizia e cattiveria si bilanciano con l'opportunismo; un uomo in divisa, sballottato contro voglia fra

un giovane patrizio avventuroso
una donna irrequieta

un militare un poco rimbambito
e il popolino che si fa nervoso.

Chi è responsabile del maledetto seme gettato sulla riva delle Sirti? Una vedetta di Orsenna spintasi in ricognizione troppo vicina alla terra del Farghestan ha riaccessato lo spirito belluino sopito da secoli. Marino, nell'estremo tentativo di sopprimere « l'osservatore » (causa, secondo lui, della pericolosa tensione fra i due paesi) precipita dalla terrazza dell'Ammiragliato e muore.

Con lui perisce la prudenza conservatrice. La psicosi di guerra si difonde. C'è aria di catastrofe e il popolino impaurito si raduna nel tempio.

O mi sbaglio di grosso
o un vero cataclisma
sta per piombarci addosso.
... ma perché?
proprio a me?

Sono i frutti di un seme che han
[gettato

tutti insieme, tutti quanti,
plebe, Stato,
nobili, cittadini e governanti.

Così si esprime Belsenza, in un monologo che è certo una delle più belle pagine scritte dal compositore ferrarese in cui ritroviamo il gusto acre e deridente di Beckett, esploso nelle sue più desolate clowneries. Qui si intende la guerra come crisi del tempo. La vita come un ango-

scioso transito. Qui si arriva per abilità dialettica al mistero della rovina come punto infallibile di ogni costruzione umana.

Alla vena sin troppo facile Chailly accoppia una eccezionale abilità di strumentazione. Per chi conosca i suoi brani sinfonici l'elegantissima partitura della *Riva delle Sirti* non deve costituire sorpresa. I suoi pregi si identificano nella varietà tematica, nelle soluzioni ritmiche argute, nel lievito dell'emozione e nello scatto pronto. E' proprio in questo esprimersi così squillante e diretto che noi vediamo la natura dell'operista. E' l'istinto sicuro nel disegno melodico dei personaggi, nel taglio delle scene, nella graduazione degli effetti, che ci dice come la strada di Chailly sia quella del teatro. Non abbiamo dubbi in proposito. Ma bisogna ch'egli eserciti un

1° marzo 1959

TEATRO DELL'OPERA / MONTECARLO

2° rappres. assoluta

LA RIVA DELLE SIRTI

Opera in 3 atti e 1 prologo. Libretto di Renato Prinzhofer dal romanzo di Julien Gracq.

Musica di Luciano Chailly

Edizioni Forlivesi - Firenze

Personaggi e interpreti

Vanessa
La Vagabonda
Aldo
Marino
Belsenza
Fabrizio
Il Messaggero
Giovanni
Un profeta
Un profeta
Il Predicatore
Voce recitante

Giuditta Mazzoleni
Gabriella Carturan
Roberto Turrini
Anselmo Colzani
Renato Capecci
Augusto Vicentini
Agostino Ferrin
Alfredo Nobile
Walter Artioli
Renato Ercolani
Agostino Ferrin
Candido Pasquali

Maestro concertatore e direttore d'orchestra

Gianfranco Rivoli

Allestimento di Maurice Besnard

Scene di Pierre Kéfer

controllo molto più rigoroso sui traboccanti mezzi dell'espressione. I diversi stili ch'egli adopera quasi con compiacenza nuociono all'unità costruttiva. Si stenta ad accettare un'impostazione di questo genere, che avvicina il procedimento dodecafonico al gregoriano, i melismi popolari alle citazioni dei fugati, il jazz alla vocalità cameristica, le imitazioni corali agli effetti elettronici, all'impiego delle «onde Martenot», della celeste, del vibrafono, tutti indirizzati alla rarefazione dei timbri.

Proprio per questa dichiarata vena drammatica, a Chailly goveranno situazioni teatrali meno intricate, meno dense di allegorie, più libere nell'invenzione e nella lingua. E alla Riva delle Sirti goveranno, dopo

la prima esperienza monegasca, tagli che ne avvicinino gli elementi più validi. L'edizione, accolta con molto successo dal pubblico della sala Garnier, si è valsa di cantanti intelligenti e vivamente impegnati: il tenore Roberto Turrini nella parte di Aldo, il baritono Anselmo Colzani, in quella di Marino, il soprano Giuditta Mazzoleni raffinata Vanessa, il mezzo soprano Gabriella Carturan in una spiccante figura di zingara, Renato Capecechi e tutti i minori. Il merito principale della consapevole disciplina tecnica e del gusto espressivo spetta a Giancarlo Rivoli, direttore autorevole tanto sicuro nelle opere di tradizione, quanto provveduto e moderno nelle partiture nuove.

CARLO MARCELLO RIETMANN

Arabesques

«In nome della Repubblica Francese una ed indivisibile. - Invito al Popolo. - Questa sera vi sarà opera e festa da ballo gratis in ambedue i teatri illuminati a pieno giorno... Gioite, buoni cittadini...». Simile straordinario appello non va ascritto ad epoche leggendarie né alla leggendaria città di Bengodi. E', semplicemente, la parte iniziale di un manifesto, comparso sui muri delle case di Milano il 5 febbraio 1797 (ossia il 17 Piovoso dell'anno V repubblicano) e i due teatri menzionati non sono né il teatrino di marionette in via San Sisto né il poco più grande locale di via San Raffaele. Sono, modestamente, la Scala e la Cannobiana, con bene espressa aggiunta che «se i Proprietari dei Palchi non avranno occupato le piazze per le otto ore precise, resteranno queste a comodo del Pubblico». Pur tralasciando il fatto

che nessun reggitore di teatro consumerebbe oggi una costosa maiuscola pel suo unico cliente, cioè il pubblico; che tanto meno la consumerebbe per un'entità ove clienti si possono trovare ma si possono anche non trovare, cioè il popolo; pur tralasciando il fatto che tal dispendio di maiuscole perduri anche quando il pubblico e il suo maggiore contenente non solo non pagano, ma vengono addirittura invitati a non pagare; resta che, adesso, le ammissioni gratuite godono di un'immorale clandestinità. Noi siamo sicuri che né il dottor Ghiringhelli, né il Grand'Ufficiale Di Costanzo, né altri soprintendenti ai teatri lirici italiani del 1959 penserebbero mai di lanciare un grido come quello lanciato nel 1797 dalla Repubblica unica e indivisibile: «Venite, gioite e andatevene in pace», anche se si verificasse un avveni-

mento così giubilante come fu, nel 1797, la resa di Mantova. I biglietti, pagati ai «botteghini» della Scala, del San Carlo, dell'Opera di Roma, ecc. sono gocce di sangue delle quali gli Enti menzionati non saprebbero fare a meno; sono elementi faticosamente ricercati per dimostrare che il dislivello fra entrate e uscite, fra aiuti da parte dello Stato e aiuti da parte del pubblico senza p maiuscola non è così pauroso come appare guardato dall'esterno. A noi quello che secca è che, mentre nella serata indimenticabile del 17 Piovoso anno V, uno che fosse passato per piazza della Scala e avesse veduto la gente entrare in teatro, poteva dire con perfetta cognizione di causa: «Ecco che vanno a sbafare l'opera e il ballo»; nelle serate, non meno indimenticabili, del Piovoso e Ventoso 1959, uno che vede me e tanti altri

entrare con sussiego nella stessa porta, dice: «Ecco che vanno a spendere quattromila lire», e, invece, non è vero niente. Perchè, senza «Inviti al Popolo», senza maiuscola per la *p* di pubblico, senza rese di Mantova et similia, ci sono ancora, nei nostri teatri, troppi «entranti di favore». Del resto, sotto un certo punto di vista col vigente sistema delle sovvenzioni statali, anche quelli che spendono le quattromila e più si potrebbero considerare «entranti di favore», in quanto acquistano per cinquanta una merce dal prezzo effettivo di cento. Privilegiati, cui l'Erario abbuona una parte del costo dei loro piaceri. In Germania si procede con molta più logica. Si forniscono ai teatri sovvenzioni ancor più forti che non in Italia; ma i teatri sono obbligati a praticare prezzi così bassi che tutto il popolo, con maiuscola o minuscola, può veramente frequentare l'opera, se lo desidera, sedendo in palco e in poltrona. Così procedendo, il teatro diventa un vero e proprio ser-

vizio dello Stato per il bene del cittadino, come la nettezza urbana, la polizia, la istruzione pubblica, gli ospedali ecc. ecc. La «via di mezzo» praticata da noi non ha molto senso comune. Bene. Ci pare che basti.

Come dovrebbe anche bastare, io credo, ogni discussione ulteriore sul tema, così importante, della canzone «all'italiana» o «all'americana», della canzone «urlata» o della canzone «sospirata». Senonchè, a non dire anche qui una parola in proposito, si declasserebbe senz'altro la presente rivista, si farebbe l'effetto di non voler parlare perchè si è incapaci di parlare, si lascerebbe forse andar vuota un'attesa acuta e impaziente. A ben pensare, non avremmo niente da comunicarvi, eccetto il fatto che, anche intorno a questo argomento, regna la solita confusione, anzi la solita illusione di giungere a definire. Meglio dire: il solito sistema di credere che, per dare una definizione, basti scrivere una parola in corsivo o, con più lusso, fra virgolette. Il

corsivo e le virgolette fanno molta impressione. Pertanto, se uno stampasse canzone all'italiana così, come lo metto io adesso, tutti andrebbero a domandare di spiegarsi meglio, di stabilire per quali elementi musicali o poetici una canzone debba considerarsi all'italiana piuttosto che alla francese, e, in poco tempo, si accenderebbero discussioni, si formerebbero partiti, si consoliderebbero opinioni. Stampando «all'italiana», fra virgolette, non c'è uno, invece, che apra più il becco. Tutti capiscono, tutti dicono di sì con la testa, tutti strizzano gli occhi. Al massimo, può darsi che un signore, generalmente vestito di nero, aggruga in tono basso e in ritmo lento: «Già, capisco... Quel che di inesprimibile, quel che difficile a tradursi in parole, eppure tanto chiaro ai poteri intuitivi della nostra coscienza». Fra virgolette le parole del signore in nero; fra virgolette l'inesprimibile, e tutti via contenti, pronti per nuove imprese. Per conto nostro (e il conto nostro vale po-

chissimo) non ci sembra che ad urlare cantando siano soltanto i negri e i negroidi dai nomi squisitamente piemontesi, lombardi, veneti o napoletani. Per conto nostro, urlano abbastanza anche i tenori, i baritoni e qualche volta i soprani dell'aureo melodramma ottocentesco. Che poi, a furia di urlare, cadano generalmente morti nell'ultimo atto, e quelli, invece, finiscano i loro urli sorridendo, validi a qualche altro *match*, dipende solo da ragioni di microfono e da ragioni di durata negli urli. Di conseguenza, se l'italianità della canzone la si vuole attribuire a una maniera di canto meno esasperata ed esasperante, e l'americanità ad un eccedenza di fragori, di gridii, etc., mi pare che non si sia nel vero. Non dimentichiamo che una volta i cantanti di musica leggera (li chiamavano allora canzonettisti se di sesso maschile, *chanteuses* se di sesso femminile) non avevano aiuto di altoparlanti, diffusori ed altre macchine elettriche. Dovevan, per forza, possedere un certo volume

di voce e modulare con una certa energia, perchè, insomma, si sentivano, e si sentivano anche in vasti ambienti. Qui uno potrebbe interrompermi e rilevare che la «canzone urlata» (virgolette) non è già tale per l'intensità materiale della voce del cantore o della cantatrice, ma piuttosto per l'intenzionalità in essa nascosta, l'accento di «tensione quasi spasmodica» (virgolette ancora) per il senso di «cosa imprigionata, in atto di dibattersi» (più che mai virgolette). Tutto bene. Ma i già richiamati tenori, baritoni e soprani del melodramma ottocentesco agiscono appunto in base a quelle tensioni o a quelle prigionie e tutti li proclamano rappresentanti esemplari dell'anima, della natura, della passionalità italiane. Resterebbe l'affare del ritmo. L'affare delle sincopi che, in Italia, prima del jazz, si limitavano, solitamente o solamente, a far morire ogni anno un certo numero di persone. Senonchè, i ritmi cosiddetti americani sono ormai tanto entrati nel costume musicale delle sale da

ballo, nella *forma mentis* dei ballerini, nelle speranze dei giovincelli e delle giovincelle che il volerli respingere a tutti i costi si risolverebbe in un'azione innaturale, in una specie di repressione quasi politica, in un arbitrario arresto del tempo, in un anacronismo destinato a fallire immediatamente.

Fatto sta che non esiste forma d'arte, anche la più lieve ed edonistica, la quale non generi immediatamente una sua metodologia, una sua poetica e non provochi, appunto per questo, i più gravi pasticci. Pasticci aggravati, qui anche dalle mie parole. Domando perdono.

Hans Georg Naegeli, compositore svizzero vissuto tra fine Settecento ed inizio Ottocento, nel suo libro *Von Bach zu Beethoven*, riesumato e ristampato una diecina d'anni fa a Basilea, rimproverava severamente a Mozart di aver mescolato «lo strumentale col non-strumentale; la cantabilità col libero gioco dei suoni». In altri termini, quel Mozart che a noi tutti appa-

re come un prodigio di purezza stilistica, sarebbe stato, per Naegeli, quanto di più spurio, di più meticcio, di più sanguemisto si possa mai immaginare. La grande trovata dei Sonatisti classici, ossia l'introduzione della «seconda idea» melodica, con relativa opposizione alla «prima idea ritmica»; la trovata che Mozart portò a sviluppi altissimi, dovette far l'effetto, un tempo, di confusionismo, di cattivo gusto, di mescolanza di sacro e profano. Niente di male. Il signor Naegeli resta sempre per me, uno svizzero onestissimo e rispettabile. Però come transitano, non solo le glorie del mondo, ma anche le impressioni prodotte dalle cose del mondo! Talvolta si pensa che sarebbe bello fermarsi, consistere su qualche cosa. Disgraziatamente, neppure di questo noi siamo sicuri.

Secondo il racconto dello stesso poeta,

Wolfgang Goethe, in età ancora infantile, fu messo dal padre suo allo studio del disegno, mentre la sorellina veniva applicata alla musica. Sembra che le dottrine dell'Illuminismo considerassero il disegno e la pittura come attività meglio addicenti agli uomini; la musica alle donne. L'organo della vista, giudicato più pratico, più produttore agli effetti del progresso tecnico, doveva dunque educarsi ed allenarsi soprattutto fra gli uomini, unici protagonisti, in quel tempo, della vita attiva; l'organo dell'udito, riferentesi a un qualcosa di storicamente più statico, più remoto, meno fecondo dal punto di vista del dominio sulle cose della natura, si lasciava affinare dalle donne. In realtà, può darsi che la congenita astrazione, della musica e il suo aspetto di cosa fuori dal tempo o, per lo meno, di cosa appartenente a un tempo remoto, a un tempo dalle rivoluzioni

più lente e più ampie; il carattere afinalistico della musica e, per contrario, il contenuto sempre un poco storico della pittura, la sua intima concretezza, la sua tendenza a colpire ed a commuovere immediatamente, non già per ripensamenti, per ritorni, per incontri protratti e inaspettati, dipendano, alla lunga, da quella fondamentale differenza fra l'udire e il vedere. Se pensiamo agli antichi, noi vediamo che alla musica essi attribuivano funzioni magiche; alla pittura e scultura funzioni documentarie. Lo so bene che adesso i pittori si ribellano all'antico destino della loro arte e quasi se ne vergognano; così come so bene che i musicisti si dichiarano stupefatti, i trascesi in estasi e pensano che il farlo sia romanticismo ormai superato. Ma gli occhi restano occhi e le orecchie restano orecchie. Lì, forse, è l'inciampo.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Ha destato profonda commozione e largo cordoglio la notizia dell'improvvisa morte del comm. Giuseppe Giacompil, direttore generale della Ricordi Americana, avvenuta a Buenos Aires il 24 marzo 1959. Entrato giovanissimo come impiegato nella Filiale di Palermo della G. Ricordi & C., nel 1919, a soli 22 anni egli già occupava l'importante posto di direttore della Filiale di Roma, e cinque anni dopo si trasferiva a Buenos Aires, al fianco dell'ing. Guido Valcarengi, al quale fu valido aiuto nella fondazione, nell'organizzazione e nello sviluppo delle attività editoriali e commerciali della Ricordi nel Sud America. Nel 1927 fondò una succursale della ditta a S. Paulo in Brasile e nel 1952 fu nominato direttore generale della Ricordi Americana. Il nostro governo, in riconoscimento della sua fattiva opera in favore della musica italiana all'estero, lo aveva recentemente insignito della croce di Cavaliere ufficiale dell'Ordine al merito della Repubblica. Era cordiale, buono, di mente vivace e generosa. La perdita di un uomo di tali qualità umane e di tanto valore professionale non sarà facilmente colmabile.

Ai familiari, e in modo particolare al figlio ing. Romiglio, direttore della Ricordi Brasileira di S. Paulo, *Musica d'Oggi* esprime le condoglianze più vive.

* Antonio Veretti, direttore del Conservatorio di Musica di Firenze, è stato nominato Presidente dell'Accademia Nazionale Cherubini di Musica, Lettere ed Arti. Inoltre, in riconoscimento dei suoi meriti artistici, l'associazione americana Co-

lumbus Day gli ha conferito una medaglia d'oro.

* Il City Center di New York presenterà otto opere nuove per il suo repertorio nella seconda stagione dell'opera lirica americana che avrà inizio il 30 marzo.

La stagione, della durata di 5 settimane, resa possibile da contributi della Ford Foundation, verrà inaugurata da *Maria Golovin* di Gian Carlo Menotti.

Tra i nuovi allestimenti ricorderemo: *He Who Gets Slapped* di Robert Ward; *The Devil and Daniel Webster* di Douglas Moore, su libretto di Stephen Vincent Benét; *Six Character in Search of An Author* di Hugo Weisgall; *Wuthering Heights* di Carlisle Floyd; *Street Scene* prodotto della collaborazione di Kurt Weill, Elmer Rice e Langston Hughes; *The Triumph of St. John* di Norman Dello Joio, commissionata in origine per la televisione, e *The Scarf* di Lee Hoiby che ebbe la sua prima rappresentazione lo scorso anno durante il Festival dei Due Mondi a Spoleto.

Quando avrà finito i suoi programmi primaverili, il City Center di New York avrà presentato in tutto ben 19 opere liriche di autori americani.

* Nei prossimi tre anni 25 compositori verranno assegnati ad altrettante scuole secondarie americane in qualità di «musicisti residenti».

Il programma, reso possibile da uno stanziamento di 300.000 dollari della Ford Foundation, sarà amministrato dal National Music Council. Il Presidente dell'Ente è noto com-

positore Howard Hanson, ha affermato che il programma si prefigge di incoraggiare i compositori ad arricchire la vita musicale delle varie comunità e il repertorio musicale dei gruppi sinfonici e da camera delle scuole.

Ognuno dei 25 compositori che accetteranno l'incarico eleggerà la sua residenza in una determinata località e non avrà obblighi di insegnamento ma disporrà di tutto il tempo necessario per comporre spartiti destinati specificamente alle esecuzioni dell'orchestra, del coro e della banda delle scuole locali.

Va osservato che l'utilità del progetto va molto oltre il puro e semplice arricchimento del repertorio dei complessi musicali giovanili. Il diretto contatto con i giovani e con la popolazione di città talora lontane dai massimi centri musicali susciterà un vivo interesse umano per i compositori e consentirà a questi ultimi un fecondo scambio di vedute con il loro pubblico di domani.

* Il Concorso internazionale bandito nel 1958 dalla Società Italiana di Musica Contemporanea si è concluso. La giuria presieduta da G. F. Malipiero e composta dai Maestri Dallapiccola, Haieff, Hartmann, Mantelli, Petrassi e Vogel, ha assegnato i premi dopo aver operato una scelta tra 1395 composizioni provenienti da quarantun nazioni. Sono risultati vincitori:

Ingvar Lidholm (Svezia) con *Skaldens Natt* per coro e orchestra (premio di L. 500.000); Berndt Alois Zimmermann (Germania) con *Omnia tempus habent* per soprano e 17 strumenti (premio di L. 500.000); Peter Maxwell Davies (Inghilterra) con *Prolation* per orchestra (premio di L. 500.000); George Rochberg (U. S. A.) con *Cheltenham Concerto* per orchestra (premio di L. 250.000); Dieter Schönbach (Germania) con *Canticum Psalmi Resurrectionis* per soprano e strumenti (premio di Lire 250.000) e Klaus Huber (Svizzere-

ra) con *Des Engels Anredung an die Seele*, per voce e alcuni strumenti (premio di L. 250.000).

Al secondo posto sono state segnalate per le rispettive categorie composizioni dei seguenti autori: Vittorio Fellegara, Bo Nilsson, Aldo Clementi, Nicolò Castiglioni, Riccardo Malipiero e Ramiro Cortés.

* L'Orchestra da Camera di Palazzo Pitti, dal 23 gennaio al 22 febbraio, ha tenuto una tournée in Spagna — organizzata dall'AIDEM di Firenze — riscuotendo ovunque entusiastici successi.

Dopo il primo concerto a Barcellona, al quale hanno assistito i duemila abbonati che frequentano usualmente il Palacio de La Musica, il complesso ha suonato nelle città di Olot, Reus, Saragoza, San Sebastian, Vitoria, Burgos, Salamanca, Valladolid, Zamora, El Ferrol del Caudillo.

Dal versante atlantico l'orchestra è passata poi a Gibilterra, Malaga, Cordoba, Valencia, e Madrid, dove le maggiori autorità consolari hanno assistito alle sue esecuzioni. Brillante la partecipazione solistica della pianista Bruna Barbetti, che ha presentato i *Concerti* per pianoforte e orchestra di Domenico Puccini e Paisiello: due autori italiani poco noti che, insieme a Cherubini, l'AIDEM, fedele ai suoi scopi educativi, si era proposta di divulgare in Spagna.

Il sempre numeroso uditorio ha calorosamente applaudito Sirio Piovosan, solista nel *Concerto per S. Lorenzo* di Vivaldi, ed i direttori Carmen Campori e Federico de Sanctis che si sono alternati sul podio.

* Il maestro Aldo Priano ha diretto gli Hanseatische Sinfoniker di Amburgo in un concerto beethoveniano.

* A Bitonto si è rappresentata l'opera *Mimmo* novità in un atto di Francesco Paolo De Renzi.

* Agli Amici della Musica A. Sallieri di Legnago hanno tenuto concerti Arturo Benedetti Michelangeli, Rosanna Carteri, Nello Romanato e il Complesso Corelli.

* A Cagliari il Complesso del Centro Internazionale del Teatro Musicale da Camera diretto da Efrem Casagrande ha brillantemente eseguito *Rimario e Grillantea* di Hasse e *Il Ladro e la zitella* di Menotti.

* Il pianista Sergio Marzorati ha presentato al pubblico del Conservatorio di Torino la *Sonata 1958* di Sandro Fuga.

* Igor Stravinski sta componendo un *Concerto* per pianoforte e orchestra la cui prima esecuzione assoluta sarà affidata alla pianista svizzera Margrit Weber durante il prossimo Festival di Berlino.

* Si stanno aprendo tre nuovi centri di musica elettronica: uno presso la Columbia University di New York con un contributo del fondo Rockefeller, uno a Monaco con il sussidio della Deutsche Grammophon Gesellschaft, uno alla Accademia Statale di Musica di Vienna.

* Nuovo direttore dei Wiener Symphoniker sarà a partire dal 1960 Wolfgang Sawallisch.

* Con l'inizio della stagione 1959-1960 Joseph Keilberth assumerà la direzione generale dell'Opera di Stato di Monaco.

* A Berna si è concluso in gennaio dopo cinque settimane il « processo dei violini ». Il liutaio svizzero Henry Werro è stato condannato a un anno di carcere con la condizio-

nale per aver venduto due violini moderni come pezzi antichi e per aver falsificato l'etichetta di dodici altri violini.

* Boris Blacher ha dato le dimissioni da direttore del Conservatorio di Berlino per potersi interamente dedicare alla composizione.

* A New York inizieranno fra breve i lavori per la costruzione di una nuova sede per il Metropolitan, che farà parte del Lincoln Center for Performing Arts della città. Il nuovo edificio avrà la facciata interamente di vetro e raggiungerà l'altezza di otto piani. Il Lincoln Center prevede, oltre alla sala per l'opera, anche una sala da concerti per la Filarmonica di New York, un teatro per la danza, un teatro classico e la Juillard School di musica.

* È stato creato a Salvador, capitale dello Stato brasiliano di Bahia, un nuovo centro musicale, che sorgerà aggregato ai corsi estivi internazionali, esistenti già da cinque anni e organizzati da Hans Kollreuter. Durante gli ultimi corsi estivi si sono avute conferenze di Meyer-Eppler sulla musica elettronica, dibattiti sulla musica moderna diretti da Krenek e K. Thomas, e sono state eseguite musiche di Stravinski, Messiaen, Webern e altri compositori contemporanei. Il nuovo centro prevede la fondazione di un istituto di musicologia internazionale e la pubblicazione di una rivista trimestrale intitolata *Acta musicologica americana*.

* È improvvisamente deceduta a Parigi la pianista Marcelle Meyer, in età di 62 anni.

Edizioni musicali

Presentazioni

Antonio Veretti. *L'Allegria*. 7 Poesie di Giuseppe Ungaretti per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1958.

L'accostamento dei nostri musicisti alla poesia contemporanea — accostamento s'intende accompagnato dal desiderio d'impegnarsi ad una collaborazione non occasionale mirante a concretizzare sul piano musicale le comuni aspirazioni spirituali — poco frequente a tutt'oggi, ha procurato alla musica italiana risultati sovente altamente apprezzabili. Sicché sarebbe auspicabile una maggior frequenza da parte dei compositori ad un genere del quale una novella fioritura potrebbe portare ad aperture di nuovi orizzonti. A questa riflessione ci induce la presente raccolta di liriche che Antonio Veretti ha composto sotto il segno di uno dei nostri maggiori poeti: Ungaretti.

Giunto, attraverso ad una lunga e interessante esperienza musicale, per naturale evoluzione d'una ricca coscienza artistica, ad un linguaggio attuale quanto mai essenziale e costantemente personale nell'uso dei mezzi artistici, Veretti, dopo la felice realizzazione delle 5 *Poesie di Vigolo*, lavoro giustamente lodato per la finezza vocale e l'adeguata sonorità orchestrale, ha ora raggiunto con questa raccolta di sette liriche dell'*Allegria* ungarettiana, non solo un alto clima d'ambientazione sonora, ma una esemplare sintesi di parola e suono. La perfetta aderenza delle musiche al testo poetico, la varietà degli elementi ritmici, melodici e armonici, richiederebbe un circostanziato e diffuso commento. Ogni singola lirica essendo ricca di particolari

atteggiamenti i quali, ad essere illustrati a dovere, pretenderebbero troppo spazio, ci accontentiamo di sottolineare alcuni dei punti più salienti ad una prima, rapida scorsa ideale lungo l'arco dell'itinerario verettiano. Innanzitutto la mirabile unità stilistica: si potrebbe paragonare questa raccolta ad un politico nel quale le figure e i colori siano sapientemente armonizzati secondo un generale disegno di concordanze e contrasti.

Ecco nella prima lirica *Fase* la trascinata gioia di una consapevole ed intima resurrezione: « Cammina cammina ho ritrovato il pozzo d'amore... » dove una straordinaria ed aperta lirica dell'anima nel risveglio d'amore evoca gentili immagini nell'aria « ch'era uno svenimento ». Nella seconda, *Sereno*, lo scorrere tranquillo dei ritmi par voglia sottolineare l'estatica contemplazione cosmica nella quale l'uomo si riconosce nella sua originaria natura « immagine passeggera presa in un giro immortale ». Dopo l'espressiva *Sonnolenza* e i taglienti bagliori di *Rose in fiamme*, troviamo quello che a nostro avviso, è il « pezzo » più riuscito: il recitativo *In Memoria*, dove i singoli momenti del racconto sono collegati dall'unitaria concezione del discorso sonoro, flessibile ed efficace, coerente nella varietà degli spunti. E' questa la pagina più commossa e forse maggiormente comunicativa: l'accorata partecipazione umana del poeta si amplifica com'eco attraverso i suoni in una musica ch'è la più avara

nell'abilissimo dosaggio sonoro, dettata da un innato pudore espressivo.

Chiudono la raccolta che potremo chiamare della speranza in una felicità più pura e perfetta, la stupefatta *Solitudine* e i mistici accordi di *Preghiera*.

Rimarrebbe da specificare la tecni-

Mario Zafred. *Ouverture sinfonica* per orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1958.

Nel panorama della musica contemporanea, Mario Zafred occupa un posto di primaria importanza. Tuttavia il critico che volesse in qualche modo classificarlo, si troverebbe non poco a disagio. La personalità del musicista triestino infatti porta in sé una originalità che a nulla altro s'alimenta fuor dall'intimo sentire. E da questo trae la sua forza, senza mai concedersi alla moda o ad effimere occasioni di scandalistici programmi. La qualifica di neo realismo nella quale si vorrebbe inserire la produzione di Zafred non può evidentemente aver altro valore che di mera indicazione d'un generale indirizzo estetico. Non giunge, ci pare, a definirne l'intima essenza; afferma tutt'al più un contingente atteggiamento ideale del musicista: un desiderio di umana e concreta partecipazione. Una fantasia che nulla disperde e dalla

Alexandre Tansman. *Sonata V* pour pianoforte. Vienna, Universal Edition, 1956.

In questa *Sonata* di Tansman, composta nel 1955, si rilevano, accanto al gusto della forma e delle simmetrie sonore, un'armonistica solida e frizzante, punteggiata da aguzze combinazioni di seconde, una vibrante energia ritmica e, massimamente, una pronunciata tendenza verso soluzioni di studiata volitività

ca sonora usata dal Veretti che è quella dodecafonica del resto trattata con criteri personali. Ma lo spiegarne qui il meccanismo gioverebbe ad una maggior comprensione del lavoro? Noi preferiamo affidarci alla naturale sensibilità.

CARLO MOSSO

quale scaturisce uno scarno, essenziale lirismo, alimentato da una tematica estremamente rigorosa, sta alla base della sua personalità. Il pubblico dei concerti ne ha intuito la fondamentale sincerità del carattere e la commossa umanità; ne segue perciò le manifestazioni con sempre crescente interesse.

Di questa *Ouverture sinfonica*, composta nel 1957 ed eseguita per la prima volta dalla Birmingham Symphony Orchestra, segnaliamo al lettore il personale linguaggio raccolto in nitida forma classica, la chiarezza e l'incisività dei temi portati senza sforzo alle ultime conseguenze dialettiche in un tutto serrato e conciso; in più una vitalità ritmica eccezionale nello Zafred, così sovente portato dalla sua speciale natura ad andamenti statici.

CARLO MOSSO

che costantemente contendono l'affermarsi dei valori emozionali. Caratteristiche, queste, proprie soprattutto dei tempi mossi — il risoluto Allegro d'inizio, il vivace terzo movimento dal sapore di Scherzo, il deciso Finale —, tempi che si snodano con esattezza geometrica, con andamenti rigorosamente meccanici,

lasciando a volte trasparire il ricorso alla formula, al gioco accademicamente preordinato.

Più che a Bartok, alla cui memoria la composizione è dedicata, il pensiero corre istintivamente a certi procedimenti tecnici, interessanti quanto sottili, a volte cari a Prokofiev. Peralto, l'impiego di taluni

Luigi Dallapiccola. 5 Canti per baritono e sette strumenti. Milano, Suvini Zerboni, 1957.

Composti nel 1956, questi canti su testi di lirici greci tradotti da Quasimodo sono una delle ultime fatiche del compositore, e si inseriscono in quella sua nuova fase creativa che inizia all'incirca con la cantata *An Mathilde*, composta nel 1954-55 su poesie di Heine.

Si nota, qui come in quella cantata, una evidente maturazione dell'esperienza weberniana, e viene alla luce un interesse di Dallapiccola per la produzione e la maniera di Webern che, se era sempre stato vivo in lui, ha indubbiamente ricevuto un incremento ulteriore dalle esperienze di questi ultimi anni nel campo della dodecafonia. Dallapiccola non indulge certo alle cosiddette tecniche « postweberniane » in senso stretto: e infatti in questi canti l'uso della serie è quello tradizionale, che deriva dall'insegna-

amenti ritmici e l'atmosfera pensosa ed intensa del tempo lento, percorso da angosciosi cromaticismi e rispecchiante, per alcuni rispetti, l'arcano sapore specifico di certi « metafisici » Adagi bartokiani, rendono ragione dell'omaggio al musicista magiaro.

870

mento di Schönberg e dello stesso Webern, ma impiegato nel senso di una frammentazione, di una purezza timbrica e di una limpidezza costruttiva che fanno pensare più che mai a quest'ultimo musicista. Lo strumentale — composto di flauto in sol, clarinetto e clarinetto basso, arpa, pianoforte, viola e violoncello — è accuratamente scelto in vista di precisi risultati timbrici: e il lavoro è caratterizzato da una sonorità scura e morbida, delicata anche nei momenti più drammatici. All'attenzione del lettore segnaliamo soprattutto la seconda lirica — « Dorati uccelli dall'acuta voce » — e la quarta — « Dormono le cime dei monti » — come le più significative dal punto di vista di questa ulteriore evoluzione del linguaggio dallapiccoliano.

G. M.

Dischi

Christoph Willibald Gluck. Arie e cori dall'opera Armida.

Interpreti: Gloria Davy, Angela Arena, Lidia Cerutti, Giuseppe Zampieri, M. T. Mandalari. Orchestra dell'Angelicum di Milano e Coro Polifonico di Torino diretti da Umberto Cattini. Maestro del coro Ruggero Maghini. Angelicum, 1 disco LP da 30 cm. LPA 1009

Io non so se il cavaliere dello Speron d'Oro Cristoforo Gluck nell'aspra tenzone ci si sia trovato per caso, per opera dei suoi sostenitori, o se ci si sia messo di sua spontanea volontà. So solo che, una volta dentro, ci si mise d'impegno con tutti i suoi mezzi e, soprattutto, con una gran fiducia in se stesso. Tanto che, quando la regina Maria Antonietta lo interrogò sul suo nuovo lavoro, l'*Armida*, poiché nutriva qualche apprensione sulla riuscita, egli tranquillo rispose: « Madame, il est bientôt fini; et vraiment ce sera superbe! » Tutto ciò, nonostante lo schieramento al completo degli avversari piccinnisti.

Ma lasciamo da parte i particolari di questa « querelle » intellettuale (e inutile) tipicamente francese. La sua inutilità, a dispetto di ogni proposito di riforma sbandierato non dal solo Gluck o da Ranieri de' Calzabigi, è chiaramente indicata dal grande musicista quando, a proposito proprio di quest'opera scriveva delle parole che racchiudevano una grande, semplice verità: « ... mais vous n'imaginez pas de combien de nuances et de routes différentes la Musique est susceptible... ». Questo rivendica chiaramente l'indipendenza dell'arte da ogni indirizzo e da ogni premessa prestabilita.

E spiega anche il lato straordinario di quest'opera che si stacca decisamente, nel suo spirito, dalle altre più famose che la precedettero (*Orfeo*, *Alceste*). « ... L'ensemble de l'*Armide* est si différente de celui de

l'*Alceste*, que vous croirez qu'ils ne sont pas du même compositeur... ». Sono ancora parole di Gluck, che sapeva perfettamente quel che aveva scritto.

Il soggetto stesso non rientrava più nel clima greco-romano, popolato d'eroi, di dei, gravato da tragedie da complesso freudiano. Qui si trattava del mondo tassesco, di una poetica particolare, intesa in modo nuovo, con tutte le caratteristiche di un pre-romanticismo. Non più una contrapposizione di caratteri e di ragioni supreme, non più la lotta dell'uomo contro l'inesorabilità del fato, ma ambienti cangianti di luci ed ombre, una maga bellissima, l'avventura dei cavalieri, il libero gioco della fantasia da tradurre in termini musicali, anzi, da ricreare in termini musicali, con gli strumenti e le voci.

L'esecuzione incisa su questo disco è diretta dal M° Umberto Cattini, un elemento veramente prezioso per il suo equilibrio e la sua sensibilità.

Tra gli interpreti primeggia Gloria Davy, musicalissima Armida, intelligentissima artista che domina col magistero della sua tecnica e con le esigenze della sua sensibilità la sua voce. Accanto a lei non sfigura affatto Angelina Arena, una eccellente artista dotata di una bella voce assai ben educata. Anche gli altri sono tutti a posto. Ma va citato a parte il coro che ha interventi di rara sicurezza e di squisita duttilità.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Domenico Scarlatti. 13 Sonate per clavicembalo.

Clavicembalista Egida Giordani Sartori.
Philips, 1 disco LP da 30 cm. A 00472 L.

Ci siamo sempre chiesti perchè nessuna casa si assuma l'iniziativa di incidere tutte le Sonate di Domenico Scarlatti. Sono molte, sono quasi seicento, d'accordo. Tuttavia, non crediamo che ciò possa spaventare. Se è per questo si sono incisi già lavori di mole ben maggiore. Infine le Sonate di Scarlatti non hanno quelle proporzioni che subito vengono richiamate alla memoria dalla parola sonata. Questi pezzi scarlattiani sono qualcosa che rimane a sé stante, indefinibile anche se perfettamente logica, chiara e contornata. Intanto non c'è un riferimento possibile per risalire le loro origini come forma, come impianto. Bisognerebbe innanzitutto sapere con chi sicuramente aveva studiato Scarlatti. Ma anche qui, una volta saputo, il dato non ci aiuterebbe gran che. Le sonate di Scarlatti sono un genere a parte, sono una sua sintesi fantastica. Sono appunti di un'autobiografia spirituale che annota momenti e situazioni, formati nel loro lampeggiante apparire. Rifuggono da un tematismo che genera un'elaborazione costruttiva, ma, nel modo più sovraneamente libero, nel giro di un unico tempo, legano misteriosamente in una irripetibile arcata espressiva un seguito di temi, che

Robert Schumann. Concerto in la minore per violoncello e orchestra.
Franz Schubert. Concerto in la minore per violoncello (arpeggione) e orchestra.

Violoncellista Gaspar Cassadó con l'Orchestra Sinfonica di Bamberg diretta da Jonel Perlea

VOX, 1 disco LP da 30 cm., PL 10210

Schumann compose il Concerto in la minore per violoncello e orchestra dopo essersi stabilito a Düsseldorf in qualità di direttore musicale dei concerti. In questo periodo di quiete relativa, Schumann è preso

per lo stesso spirito che li sostiene e per lo stesso volto che li apparenta, diventano l'unico tema, l'unico colore, l'unico ambiente della sonata.

Opere così perfette da sembrare facilmente comprensibili, quasi banali tanta è la loro logicità, tanto gli elementi spirituali che le hanno prodotte sono equilibratamente disposti ed operanti. Ma l'esecutore accorto e sensibile sa quanto sia difficile rendere quest'equilibrio interiore che si traduce in graduazione cauta dei suoni, in intensità intima d'espressione, in procedere preciso ed elegante del fraseggio, in esatta valutazione dello svolgimento discorsivo. Tutte difficoltà che la clavicembalista Egida Giordani Sartori, incidendo questo disco, ha superate con la facilità d'intuizione che le permettono la sua natura musicale e un istintivo buon gusto. Nulla da eccepire circa le sue esecuzioni delle tredici sonate scarlattiane. E c'è anche da lodare l'iniziativa di porle secondo l'ordine cronologico con cui sono state scritte. In fondo le autobiografie non sono che il ricordo di sequenze legate fra di loro. L'incisione è ottima e il timbro del clavicembalo è reso con fedeltà e precisione.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

da un vero e proprio furore creativo; l'influenza tranquillante e benefica del Reno e l'ottima accoglienza fattagli dai cittadini, sembravano avere allontanato le tragiche visioni di fantasmi e le ombre che

ad intervalli gli ottenebravano la mente. In soli quindici giorni, dal 10 al 24 novembre, l'assai vasta composizione fu portata a termine.

I tre tempi che compongono il Concerto per violoncello si susseguono senza soluzione di continuità. Il primo tema dell'Allegro iniziale è certamente uno dei più belli ed espressivi fra quanti Schumann ne abbia inventati. In una bella alternanza di solo e tutti la discorsività schumanniana si distende assai ampiamente, anche se qua e là si disperde un poco nel gioco virtuosistico. Un intimo sognante Lied in cui il solista si libra in rabeschi melodici contenuti e appena sottolineati dall'orchestra sfocia nell'ultimo tempo che ha scatti ritmici e accenti fortemente drammatici appena temperati dal brillante virtuosismo del violoncello.

In questo concerto il compositore ci appare in tutti i contrastanti aspetti della sua complessa e, sovente, sconcertante personalità: passione ed irruenza si accompagnano alla riflessione lirica, anch'essa di frequente irrequieta; il virtuosismo (un poco voluto, in questo caso) alla sofferta intimità dell'anelito all'infinito. Benchè indubbiamente meno tormentosa che in Schumann, v'era anche nel romanticismo sostanzialmente lirico di Schubert una costante volontà di misurarsi con le ampie architetture della forma sonata. Dobbiamo vedere in questa volontà quel misterioso impulso comune a quasi tutti i romantici, che li pone-

va in continua contrazione con lo spirito che li animava, verso le ordinate e salde costruzioni dei classici.

Per l'arpeggione (strumento ad arco, analogo alla viola da gamba, costruito dal viennese Stauffer nel 1823) Schubert scrisse una Sonata con accompagnamento di pianoforte. La versione per orchestra che qui viene presentata è opera del Cassadó il quale per adattarla a Concerto per violoncello e orchestra studiò scrupolosamente lo stile compositivo ed orchestrale schubertiano. L'illustre concertista dovette interpolare qua e là l'originaria composizione, aggiungervi i tutti e le tradizionali cadenze. Egli stesso l'esegui in questa nuova veste a Vienna nel 1928, in occasione delle celebrazioni del centenario Schubertiano.

Il Concerto conserva attraverso i suoi tre tempi un dolce carattere cantabile, dispiegando, fra variati e fantasiosi atteggiamenti, chiari andamenti quasi popolari di canto e vivezza ritmica. V'è qui il tipico Schubert viennese nella cui gaia spensieratezza ama annidarsi una segreta punta di struggente nostalgia.

L'esecuzione dei due concerti è affidata alle ben note qualità interpretative di Gaspar Cassadó, ottimamente coadiuvato dall'orchestra sinfonica di Bamberg, diretta da Jonel Perlea. L'incisione è nitida; i piani sonori assai bene differenziati.

CARLO MOSSO

Les Primitifs français de Philippe Auguste à Philippe le Bel.

Complesso vocale e strumentale Roger Blanchard.

Dueret Thomson 1 disco LP da 30 cm. 320 C 107 Artistique

L'apparizione di un disco di musica antica presenta quasi sempre le stesse ragioni eccitanti di un disco di musica contemporanea. Sommersi infatti da una produzione preponderante di dischi dedicati soprattutto al Settecento e all'Otto-

cento le cui musiche non sempre sono scelte con criterio (si vedono ad esempio uscire nello stesso mese due o più edizioni di una stessa composizione), ci gettiamo assetati di nuovi mondi sonori su quelle rarità rappresentate, ora da un coraggioso

pezzo di musica contemporanea, ora da una raccolta di musiche di parecchi secoli fa.

Così è stato per un disco della Ducretet Thomson vincitore del Grand Prix de l'Académie du Disque Français 1958 dedicato ai primitivi francesi del periodo che va da Filippo Augusto a Filippo il Bello, il cui ascolto ci ha offerto in questo, senso, la più intensa delle emozioni. Si tratta di una raccolta di mottetti per la maggior parte tolti dal manoscritto di Montpellier che Yvonne Rokseth ha trascritto per voci sole o di coro e alcuni strumenti (ora un fagotto, ora un oboe, ora tre tromboni) con un gusto timbrico che ci richiama alla memoria l'ultimo Stravinski.

Alcuni scarni accostamenti strumentali che accompagnano le voci fanno infatti pensare alla *Messa*, ad *Agon*, al *Canticum sacrum*. Quasi tutte queste composizioni sono di anonimo. Possiamo però anche elencare un *Alleluia viderunt* di Perotin Le Grand, un *Gaude felix Francia* a lui attribuito, un *Ver pacis aperit* di Gautier de Chatillon, un *Fines amourettes* di Adam de la Halle e ancora una composizione per tenore, basso e trombone solo di Pierre de la Croix. Tutte queste musiche sono impeccabilmente eseguite dal complesso vocale e strumentale Roger Blanchard.

F. TE.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|------------|---|------|------------------|-------------------|----------------|------------------|
| CATTOZZO | <i>I Misteri gaudiosi</i> | 3 | Treviglio | Castagnino | Filodrammatici | Ricordi |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup</i> | | Besançon | Villette | | Ricordi Paris |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup</i> | | Marseille R.T.F. | Pagliano | | Ricordi Paris |
| PANNAIN | <i>Madama Bovary</i> | 3 | Roma | Santini | dell'Opera | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella (con 2 pianoforti)</i> | 1 | Cagliari | Casagrande | Auditorium | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>La Scuola delle mogli (1.a assoluta)</i> | 1 | Liège | | Théâtre Royal | Ricordi New York |
| MORTARI | <i>La Scuola delle mogli</i> | | Milano | | Piccola Scala | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | RAI | Bartoletti | | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>La Guerra</i> | 1 | Sassari | De Tura | Verdi | Ricordi |
| TINTORI | <i>La Maschera della morte rossa</i> | 1 | Trieste | Santi Di Stefano | Verdi | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Allamistakeo</i> | 1 | Venezia | Gracis | La Fenice | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Conchita</i> | 4 | Napoli | Molinari Pradelli | San Carlo | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------|---|--------------------|-------------|-----------|--------|------------------|
| ADASKIN | <i>Serenade concertante</i> | Ottawa - C.B.C. | Mayer | | 8 | Ricordi |
| ADASKIN | <i>Suite for orchestra</i> | Toronto - C.B.C. | Goossens | | 20 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>2 Invenzioni</i> | Montreal - C.B.C. | Leduc | | 9 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>2 Invenzioni</i> | Napoli RAI | Janes | | 9 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Sinfonia breve</i> | Torino RAI | Basile | | 17 | Ricordi |
| CAMMAROTA | <i>Sinfonia per orchestra</i> | Torino | | | 28 | Ricordi |
| CAMMAROTA | <i>Sinfonia per orchestra</i> | Oporto | Pereira | | 28 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Architetture</i> | Roma RAI | Rosbaud | | 16 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Concerto detto «Il Rosero»</i> | Torino RAI | Previtali | | 10 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Musica da concerto per viola e archi</i> | München | Albert | Giuranna | 21 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Pezzo concertante</i> | Roma | Freccia | | 13 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Pezzo concertante</i> | Torino RAI | Freccia | | 13 | Ricordi |
| LESUR | <i>Serenade, Prima trasmissione in Inghilterra.</i> | London - B.B.C. | Riddick | | 15 | Ricordi Paris |
| MALIPIERO | <i>Concerto per violoncello e orchestra</i> | München | Rieger | Mainardi | 10 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo per viola e orchestra</i> | Montreal - C.B.C. | Leduc | Wallfisch | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>8° Dialogo (La Morte di Socrate) per canto e orch.</i> | Paris - R.T.F. | Capdevielle | Rondeleux | 17 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Elegia - capriccio per orchestra</i> | Berlin | Rosbaud | | 12 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Prima sinfonia in 4 tempi</i> | Milano RAI | Rossi | | 23 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Sinfonia in un tempo</i> | Berlin | Rosbaud | | 24 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | Hannover | Thierfelder | | 14 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | London - B.B.C. | Del Mar | | 14 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Concerto in fa per pianoforte e orchestra</i> | Hannover | Steiner | Boukoff | 28 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella. Preludio</i> | Radio-Tunis | Bron | | 5 | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Sebastian, Suite</i> | Köln | Stokowski | | 20 | Ricordi |
| MERCURE | <i>Kaleidoscope</i> | Winnipeg | Feldbrill | | 12 | Ricordi Canada |
| MIGNONE | <i>1.a Fantasia brasileira</i> | Hannover | Schüchter | Bassler | 15 | Ricordi |
| MONTANI | <i>Concertino in mi</i> | San Remo | Minetti | Marchi | 13 | Ricordi |
| MORAWETZ | <i>Divertimento</i> | Buffalo | Susskind | | 10 | Ricordi Canada |
| MORAWETZ | <i>Divertimento</i> | Kingston (Ontario) | Susskind | | 10 | Ricordi Canada |
| MORAWETZ | <i>Divertimento</i> | Toronto | Susskind | | 10 | Ricordi Canada |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-----------------|---|-----------------|-------------|-------------------------|--------|---------|
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata da La Strage degli Innocenti</i> | Vienna | Swarowsky | | 16 | Ricordi |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata da La Strage degli Innocenti</i> | Glasgow | Swarowsky | | 16 | Ricordi |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata da La Strage degli Innocenti 1° esecuzione in Inghilterra</i> | Edinburg | Swarowsky | | 16 | Ricordi |
| MORTARI | <i>La lunga strada della morte</i> | Coburg | Wirthensohn | | 11 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Magnificat per soprano, coro e orchestra</i> | Roma | Previtali | Rizzoli | 25 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Magnificat per soprano, coro e orchestra</i> | Torino RAI | Rossi | | 25 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Partite</i> | Berlin | di Bella | | 17 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Nuraghi</i> | Varsavia | | | 15 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Sardegna</i> | Toronto | Mazzoleni | | 16 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Altair - Suite sinfonica</i> | Roma | Bartoletti | | 38 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie, 3° Suite</i> | San Remo | Caracciolo | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie, 3° Suite</i> | Québec | Pelletier | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Berlin | André | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | München | Rieger | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Kaiserslautern | Suitner | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Neustadt | Suitner | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Pirmasens | Suitner | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | St. Ingbert | Suitner | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Zweibrücken | Suitner | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Aachen | Kämpfel | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Il Tramonto</i> | Baden-Baden | Baumgartner | Seefried | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico batticelliano</i> | Brisbane | Pekarek | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Lille - R.T.F. | Clowez | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Bad Reichenhall | Erb | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | San Remo | Farina | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Roma | Gracis | | 22 | Ricordi |
| ROUSSEAU/TOCCHI | <i>Le devin du village, Danze dall'Opera</i> | | | | | |
| TOCCHI | <i>Canti di Strapaese per 2 violini e 11 strumenti (2° Suite). Prima trasmissione in Inghilterra.</i> | London - B.B.C. | Del Mar | J. Vyvyan e A. Young | 28 | Ricordi |
| TOSATTI | <i>Divertimento</i> | Radio-Tunis | Bron | | 13 | Ricordi |
| TURCHI | <i>Piccolo concerto notturno</i> | Ottawa - C.B.C. | Mayer | | 14 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>Il Trenino del contadino brasiliano da Bachianas Brasileiras No. 2</i> | Liverpool | Harvey | | 4 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Il Campiello, Intermezzo</i> | Berlin | Gaebel | | 3 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Sinfonia breve</i> | Milano | Suvini | | 15 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Sinfonia breve</i> | Napoli RAI | Previtali | | 15 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Il Flauto notturno</i> | Berlin | Hagestedt | Mucke | 11 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Concerto romantico</i> | Hannover | Steiner | | 35 | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Marzo 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

| | | | Lire |
|----------|-------------|---|--------|
| P.B.R. 8 | CASTIGLIONI | <i>Il Linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i> | 400 A |
| 129375 | GIARDINO | <i>Manzonia nova</i> | 5000 A |

PIANOFORTE

| | | | |
|-------------|-------|---|--------|
| E.R. 381 b. | HANON | <i>Il Pianista virtuoso, 60 Esercizi (con le aggiunte di Schotte) (Pozzoli)</i> | 1000 B |
|-------------|-------|---|--------|

LIBRETTI

| | | | |
|--|---------|---|-----|
| | MONTARI | <i>Le Scuole delle mogli, Testo di C. V. Lodovici</i> | 500 |
|--|---------|---|-----|

G. RICORDI & CO., NEW YORK

recent publications of the world famous

MARIO CASTELNUOVO - TEDESCO

Stage Works

ALL'S WELL THAT ENDS WELL -
Opera in 3 Acts

Symphonic Works

OVERTURE « Much Ado About No-
thing »
OVERTURE TO A FAIRY TALE (« A
Midsummer Night's Dream »)
(Orchestra material on rental)

Choral Works

SONGS OF THE OCEANIDES (Wo-
men's chorus, two flutes and harp)
Piano reduction in preparation

THE FIERY FURNACE (Narrator (Ba-
ritone), children's chorus, organ and
percussion)
Piano reduction in preparation

THREE SHELLEY SONGS, Op. 173
(Women's voices (SSA) with piano)
1. When the Lamp is Shatter'd . . . \$.25
2. One Word is Too Often Profaned . \$.20
3. The Fountains Mingle with the
River \$.20

TWO MOTETS, Op. 174 (Mixed chorus)
(from the Gospel according to St. John)
1. The Word \$.25
2. The Light \$.25

Piano Solos

SUITE NELLO STILE ITALIANO . . \$ 1.75
SIX PIECES IN FORM OF CANONS,
Op. 156 \$ 2.00

Guitar Solos

ESCARRAMAN - A Suite for Guitar Solo
(after Cervantes)
1. Gallarda \$ 1.00
2. El Canario in preparation
3. El Villano in preparation
4. Pesame dello in preparation
5. El Rey Don Alonso el Bueno . . . in preparation
6. La Guarda Cuydadosa \$ 1.00

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York



RITA STREICH

RECITAL OPERISTICO

- Idomeneo »: Zefiretti Iusinghieri
- Il flauto magico »: Der Hölle Rache
- Semiramide »: Bel raggio Iusinghier
- Don Pasquale »: Qual guardo il cavalier
So anch'io la virtù magica
- Franco Cacciatore »: Kommt ein schlanker Bursch
gegangen
- Rigoletto »: Caro nome
- Un ballo in maschera »: Volta la terrea fronte
alle stelle - Saper vorreste
- I vespri siciliani »: Mercè diletto amiche
- Gli Ugonotti »: Nobles seigneurs, salut
- Mignon »: Oui pour ce soir je suis reine des
fées
- La Bohème »: Quando men'vo' soletta

33 = 19137 LPEM

IL RATTO DAL SERRAGLIO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Selim, Walter Franck
Costanza, Maria Stader
Blonde, RITA STREICH
Belmonte, Ernst Haefliger
Pedrillo, Martin Vantin
Osmin, Josef Greindl
Orchestra Sinfonica RIAS
Coro da Camera RIAS
Direttore: Ferenc Fricsay
33 = 18184/85 LPM
I due dischi vengono presentati con un testo
illustrato in una elegante cassetta

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

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 85 |
| Palermo | Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia) |
| Roma | Via Cesare Battisti 120 |

DISCHI PHILIPS



A. VIVALDI

CONCERTO PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO in mi minore op. 11 n. 2
« Il Favorito »
ROBERTO MICHELUCCI (violino)
CONCERTO PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO in do minore « Il Sospetto »
LUCIANO VICARI (violino)
CONCERTO PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO in mi maggiore « L'Amoroso »
FELIX AYO (violino)
CONCERTO PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO in re maggiore « L'Inquietudine »
WALTER GALLOZZI (violino)
CONCERTO PER VIOLINO E ARCHI « CON TUTTI GLI STRUMENTI SORDINI »
in mi maggiore « Il Riposo »
ANNA MARIA COTOGNI (violino)
I MUSICI
MONUMENTA ITALICAE MUSICAE A 00476 L

A. VIVALDI

CONCERTO PER FLAUTO, ARCHI E CONTINUO in fa maggiore op. 10 n. 1
« La Tempesta di mare »
CONCERTO PER FLAUTO, ARCHI E CONTINUO in fa maggiore op. 10 n. 3
« Il Gardellino »
GASTONE TASSINARI (flauto)
CONCERTO PER VIOLINO, ARCHI E CONTINUO in mi bemolle maggiore
op. 8 n. 5 « La Tempesta di mare » (da « Il cimento dell'Armonia e
dell'Invenzione »)
FELIX AYO (violino)
CONCERTO PER VIOLINO E ARCHI « CON TUTTI GLI STRUMENTI SORDINI »
in mi maggiore « Il Riposo »
ANNA MARIA COTOGNI (violino)
I MUSICI
MONUMENTA ITALICAE MUSICAE G 05321 R

J. S. BACH

PRELUDIO-CORALE « O Mensch, bewein' dein' Sunde gross » BWV 622
TOCCATA E FUGA in re minore BWV 565
PRELUDIO-CORALE « Nun komm' der Heiden Heiland » BWV 659
PRELUDIO E FUGA in fa minore BWV 534
ALBERT SCHWEITZER (organo) G 05626 R

DISCHI FONTANA

J. S. BACH

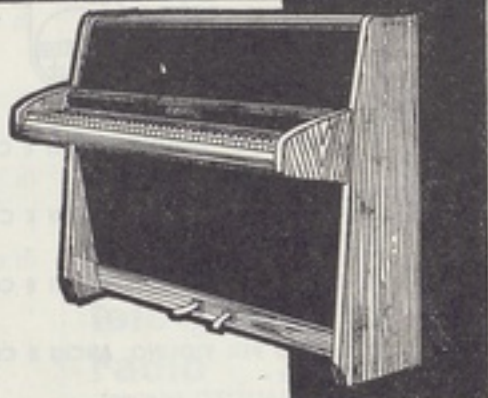
GRANDE MESSA in si minore BWV 232
Kyrle - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei
LOIS MARSCHALL (soprano) - HERTA TOPPER (contralto) - PETER PEARS
(tenore) - KIM BORG e HANS BRAUN (bassi)
Orchestra Sinfonica e Coro della Radio Bavarese di Monaco diretti da
EUGEN JOCHUM 698 003 CL

SCHIMMEL

BRAUN SCHWEIG
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-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*

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, *s.*

Elena Rizzieri, *s.*

Mario Petri, *bs.*

Florindo Andreolli, *t.*

Rolando Panerai, *br.*



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, *br.*

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

dischi RICORDI



MRC 5032

LISZT - Concerto n. 1 in mi bem.
Concerto n. 2 in la

Pianista EDITH FARNADI
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da Hermann Scherchen.



MRC 5039

GRIEG - Concerto in la min. op. 16

Pianista YURY BOKOFF
Orchestra Filarmonica Sinfonica di
Londra diretta da Artur Rodzinski.

Peer Gynt - Suites n. 1 e n. 2
Orchestra Filarmonica Sinfonica di
Londra diretta da Artur Rodzinski



MRC 5037

SCARLATTI - 11 Sonate per pianoforte
Longo n. 256 - 388 - 457 - 386 - 142 - 171
475 - 483 - 33 - 255 - 479

Pianista CLARA HASKIL



MRC 5038

Pianista PAUL BADURA SKODA
Recital Vol. 1

Schubert - Momento musicale op. 94,
n. 3 in fa min.

Brahms - Rapsodia in sol min. op. 79, n. 2

Liszt - Sogno d'amore n. 3 in la bem.

Chopin - Studio op. 25, n. 7 in do
diestis min.

Ravel - Le Tombeau de Couperin: n. 6,
Toccata

Liszt - Rapsodia Ungherese n. 2
in do diestis min.

Chopin - Studio op. 10, n. 3 in mi

J. Strauss - Neue Pizzicato Polka,
op. 449 (Schulof)

Beethoven - Polacca in do, op. 89

SERIE WESTMINSTER

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 II n. 5 - maggio 1959

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

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, 321
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, 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, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Dr. Antonino Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1207
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Castilla de Correo, 1200
COLUMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musico Steliario: via Dr. Abdel Hamid Said, 4
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 855
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli. Nikkaisu 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 315, 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: Bolea, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensternerstrasse, 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 Museo: 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 II - n. 5 - maggio 1959

Una copia L. 250. 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. 893.367

Sommario:

- 194 Beatrice di Tenda di Vittorio Gui
198 Suor Angelica nella unità del Trittico di Riccardo Allorto
204 Le Sinfonie di Sibelius di Vincenzo Terenzio
208 La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Torino, Trieste, Musica applicata
223 La Vita musicale all'estero: Inghilterra, Austria
228 Arabesques (G. Confalonieri)
232 Notizie in breve: Calendario dei Festival 1959
234 Libri di interesse musicale
- Lecture: Storia della musica di Giulio Confalonieri
Presentazioni: Libri di V. Paliotti e G. Mancini
- 237 Dischi
Presentazione di composizioni di Beethoven, Scarlatti, Grieg, Liszt, Verdi, Mozart.

Beatrice di Tenda

Se vogliamo ammettere che codesta misteriosa forza da noi chiamata destino esista e operi sulla vita umana, dobbiamo forse anche riconoscere che essa esista e agisca anche sulle opere. Pensate a questa che fu la penultima opera teatrale di Vincenzo Bellini, scritta cioè nella pienezza della sua maturità, e che non solo non incontrò il pieno favore del pubblico alla sua prima esecuzione veneziana, ma rimase anche dopo la morte dell'Autore, e durante, si può dire, quasi tutto il secolo e più che intercorre tra il 1850 (15 anni, cioè, dopo la morte di Bellini) e il nostro tempo, quasi del tutto ignota e dimenticata! (1) Perché? ci si domanda, dopo averla esaminata, studiata e approfondita per anni e anni di intenso esame e di amoroso studio?

Perché? Forse l'argomento del dramma, troppo serio, troppo a base storica, troppo diversi i caratteri dei personaggi dai comuni tipi delle persone melodrammatiche del tempo? Forse la mancanza di un finale vero e proprio, corrispondente alla situazione tragica del libretto nella conclusione? Strano a questo riguardo è rileggere quanto Bellini in una sua lettera a Florimo scriveva nel novembre del 1834 « Non gli ho fatto cabaletta perchè la situazione non lo vuole » e poi invece chiudeva la scena tragica dell'andata al supplizio di Beatrice e Orombello con una cabaletta, e delle meno belle uscite mai dalla penna... compromettendo tutto l'effetto lirico-drammatico del finale dell'opera. E sì che nella *Norma* aveva trovato ben altra soluzione!

Come si spiegano certe incongruenze? Ad ogni modo cabaletta o no, una cosa è certa, la *Beatrice*, musicalmente parlando, è una delle opere di Bellini tra le più ricche di splendida musica, una miniera di melodie di prima qualità, non inferiori per nulla alle celeberrime a cui è legato per l'eternità il suo nome, a quelle sublimi della *Sonnambula*, dei *Puritani*, della *Norma*, della *Straniera*. Ma quel che maggiormente impressiona in questa « disgraziata opera » come egli stesso un giorno la chiamò in una sua lettera, è la costruzione formidabile delle scene drammatiche, la forza del dialogo (e non parliamo dei recitativi che gareggiano con i famosi della *Norma* tanto ammirati anche da Verdi). Questo modo di affrontare le situazioni drammatiche, meglio nella *Beatrice* che in tante altre opere precedenti di Bellini, rivelano quanto e come Verdi abbia guardato dentro al-

(1) Nella storia del romano Teatro di Tor di Nona, divenuto l'Apollon, trovo la prima esecuzione romana di *Beatrice* nel gennaio 1838, tre anni dopo la morte di Bellini, protagonista la celebre Carolina Ungher; l'opera venne ripresa nelle due stagioni successive 1839 e 40, poi riappare saltuariamente nel 1844, 1863, 1879, quindi scompare. A Milano dopo la prima del 1835 riappare nel 1841, 43, 45 e poi non se ne parla più.

l'opera belliniana più che non a quella di Rossini, come abitualmente si crede. Certo nel *Nabucco*, che è del 1842, le reminiscenze e le derivazioni dal *Mosé* di Rossini sono evidenti soprattutto nei pezzi di insieme; ma non so se molti si siano accorti anche delle derivazioni da codesta *Beatrice*, ancora più evidenti, e della parentela stretta tra alcuni accenti di questa, e *La Traviata*, *Il Trovatore* e perfino il *Rigoletto*. Non fosse altro che questo, basterebbe per assegnare alla *Beatrice* la posizione storica che merita; ma non sarebbe tutto; un'opera d'arte non vive per ragioni storiche soltanto, essa vive solo se ha vita propria e vera. Sarebbe audace affermare che tutto è oro nella musica della *Beatrice*, ma si può forse affermare che tutto sia oro anche nei suoi indiscussi capolavori, quali la stessa *Norma*, *I Puritani* e *La Sonnambula*? La questione sta nel fare il calcolo delle proporzioni: quanta percentuale di bellezza su tante pagine, e il bilancio di codesta *Beatrice* non risulta davvero inferiore a quello delle sue maggiori sorelle. È vecchio luogo comune asserire che Bellini mal conosceva l'arte della strumentazione, che (secondo certa critica) avrebbe scoperto soltanto nella sua ultima opera, *I Puritani*.

Certo nei *Puritani* è evidente un progresso nella cura degli accompagnamenti orchestrali, lo stesso Bellini scriveva al Florimo, in data 27 gennaio 1835: « Oh! mio caro Florimo, che effetto fa la strumentazione! » e altrove « Ho strumentato come un angio! e ne ho sentito tutto l'effetto ». Il che sta a dimostrare che egli stesso constatava il progresso realizzato. Ma chi potrebbe asserire che nella *Beatrice* lo strumentale sia trasandato? È noto che Spontini, a cui egli domandò che cosa ne pensasse dello strumentale di Bellini, rispose che a quelle sue divine melodie quella tale strumentazione era quel che ci voleva!

Ora, se si toglie qualche momento in cui io nella mia recente esumazione a Palermo ho creduto di ritoccare, ma con mano leggerissima, come nell'accompagnamento della marcia funebre all'ultima scena, aggiungendo al ritmo « lugubre » dei timpani, altri strumenti di batteria, come una cassa sola e un tamburo grande (avevo ancora dentro di me il ricordo della marcia funebre nel *Saul* di Haendel pure eseguito recentemente, e ricordavo quel che Haendel volle fare, a suo tempo, tirando fuori dalla Torre di Londra i grandi tamburi funebri che avevano accompagnato al supplizio Carlo I), se si toglie questo e l'applicazione della sordina agli archi nell'ultima aria di *Beatrice* « Ah! se un'urna è a me concessa », la melodia che Chopin morente si fece cantare... altro non ritenni necessario mutare. Ma in *Beatrice*, oltre alla bellezza mirabile delle melodie (cosa che in Bellini non stupisce davvero) ci sono degli espedienti, delle « scoperte » di carattere tecnico, che essendo l'opera dimenticata da anni e anni, sono ancora da scoprire da parte della critica storica. Per esempio, la meravigliosa utilizzazione del *crescendo* la cui paternità, non molto esattamente, è ancora attribuita a Rossini, ma da Bellini sfruttata in senso drammatico, come poi fu da Verdi in seguito, e non in senso comico come nella *Calunnia* rossiniana o altrove. Nel finale della

splendida Scena del giudizio una melodia che è poi un vero « motivo conduttore » dell'opera presentato già nell'introduzione del prim'atto e che ricorre più d'una volta, si snoda sopra un periodo di quattro battute riportate ben otto volte, raggiungendo un effetto portentoso di crescendo col solo ripetersi invariabile delle quattro battute... Non conosco esempio da poter accostare a questo, né prima né dopo la *Beatrice*.

Ho nominato, e non a caso, il « motivo conduttore »; ebbene, nella breve Introduzione dell'opera che non ha la forma solita della Sinfonia quale pezzo staccato, sono esposti tre temi diversi, i quali ricompariranno durante lo svolgimento dell'opera, e tutto ciò nello spazio limitato a sole quattro pagine di canto e pianoforte. Certi movimenti di accompagnamento come quello che ansima sotto al coro maschile, prima della scena del giudizio, quando si narra la tortura inflitta a Orombello, e le donne rabbriviscono per l'orrore, sono un chiaro presentimento niente meno che dell'entrar di Tristano al secondo atto dopo l'appello di Isotta; una pausa che interrompe la melodia in modo brusco e che dura ben sette quarti di battuta in tempo ordinario, in codesto movimento di Andante, produce un senso di sgoimento che è d'una forza drammatica inaspettata; anche di questo effetto non saprei dove trovare i precedenti... E si potrebbe continuare; ma in fondo il maggior valore di quest'opera non sta nelle « scoperte » tecniche, bensì nel modo mirabile con cui il musicista ha affrontato i problemi delle situazioni drammatiche e li ha risolti; è questo a cui Verdi ha rivolto (e come!) la sua giovanile e vigile attenzione, nei suoi anni formativi.

Un'altra cosa strana; sin dal tempo di Bellini, (e si continua a dire ancor oggi) si è ripetuto che l'argomento della *Beatrice* è insulso.

Non riesco a capire in che cosa questo melodramma di Felice Romani, che i libretti li sapeva scrivere, non solo, ma anche gli argomenti li sapeva scegliere (come è dimostrato) sarebbe tanto disprezzabile nei confronti di altri libretti dell'epoca.

Intanto le situazioni non sono molto dissimili da quelle sfruttate in seguito dai librettisti di Verdi: la figura di Agnese, dama di Corte, di cui Filippo Visconti è innamorato, non è che la sosia di Eboli nel Don Carlo; anche lei alla fine si confessa alla vittima, e chiede il perdono del suo delitto che è identico: Agnese contro Beatrice, Eboli contro Elisabetta.

Il momento in cui Filippo Visconti sta per firmare la sentenza di morte che lo libererà dalla sua consorte, accusata in mala fede da lui di un amore illecito che non esiste (e lui lo sa) e di un complotto pure inesistente, lo pone avanti a uno scrupolo di coscienza profondamente umano e drammaticissimo; ora egli esita a firmare... « *Maledetto sulla terra e in ciel sarò* ».

Non sono molte le situazioni dei melodrammi verdiani che possono paragonarsi in forza e in efficacia a questa! La Scena del giudizio è

tracciata con una sobrietà e una compostezza che gli autori del libretto di *Tosca* avrebbero fatto assai bene a studiare e a trarne profitto. Il torturato Orombello, predecessore dello scomposto Cavardossi, è una persona umana, viva, piena di dolore composto e, al momento, di forza esplosiva, ma non è da paragonare con le escandescenze del povero Mario alla notizia della vittoria napoleonica!... Infine ci si domanda se proprio uno dei motivi principali del poco favore incontrato da questo « libretto » e conseguentemente dall'opera di Bellini, non sia invece il fatto che i personaggi non corrispondono più ai tipi fissati dal melodramma dell'epoca, ai fantocci di cui Massimo Mila parla così intelligentemente nel suo studio su Verdi, il *tiranno*, l'*amoroso*, la *sposa tradita*, ecc. ecc. Troppa verità, troppa umanità, troppo sfondo storico, troppa serietà, e (diciamo pure) troppo poco amore sessuale e sensuale; solo un accenno di Duetto tra tenore e soprano; un semplice disegno, una pennellata d'una purezza e delicatezza trasparente, tanto da parte del poeta come del musicista, subito interrotto dall'irrompere di Filippo di Agnese e della folla sorpresa e sconvolta.

Ma dove ogni discussione deve cadere è davanti alla suprema bellezza lirica dell'ultima scena, quella del carcere. Non avesse scritto altra musica in vita sua, Bellini si rivelerebbe già grandissimo in questa scena; non posso pensare, per analogia, che alla sublime scena del carcere del *Trovatore*. Come nel *Trovatore* l'elemento lirico è costituito dalla nostalgia di Azucena, e dal sogno di Manrico, qui esso trova corrispondenza nel toccante « tema del perdono ». Non appena Agnese ha confessato il suo delitto (e lo fa con un semplice accorato recitativo di poche parole, senza arie di sorta e senza pezzi... eroica rinuncia di chi concepisce il melodramma sopra tutto come azione) e chiede il perdono che Beatrice, presa così alla sprovvista per un istante esita a darle, ecco la voce di Orombello intonare una melodia di soprammirevole dolcezza, un canto che parla di perdono! E questo suggerimento dell'anima si allarga in onde di melodia sino ad aggirare nei suoi cerchi dilaganti anche l'anima di Beatrice...

Perdonare è sempre difficile, qualche volta impossibile; ma se la vita è finita, se si sta con un piede fuori dei limiti, allora perdonare è ancora possibile; Orombello e Beatrice sono ora sulla soglia della morte... che cosa rimane loro se non perdonare, quando la speranza non c'è più?

E mescolare il perdono con l'amore, è come aprirsi l'ultima porta sulla luce. Per questa ragione, invece che la mediocre « cabaletta » che chiuderebbe l'opera e sarebbe come una doccia gelata sulla commozone prodotta e dalla situazione e dalla musica, io ho fatto riprendere dal coro, *sottovoce*, questo divino tema del perdono, chiudendo l'opera in *pianissimo*, mentre i due condannati si avviano verso la morte.

Suor Angelica nella unità del Trittico

Quando si parla o si scrive sul *Trittico* pucciniano sembra doveroso stabilire una specie di classifica di merito fra le tre opere che lo compongono. Tale consuetudine fu inaugurata dalla stampa americana l'indomani della « prima » assoluta al Metropolitan di New York (14 dicembre 1918) e subito ripresa da quella italiana dopo la presentazione al Teatro Costanzi di Roma (14 gennaio 1919). La diaspora delle tre opere che, stando alle dichiarazioni di quel devoto pucciniano che è Luigi Ricci, il Maestro lucchese avrebbe proclamato già nel 1920 (« *Lo spettacolo è troppo lungo! Non si può obbligare un pubblico a sentire tre opere che durano quasi un'ora ognuna. Con gli intervalli si arriva a quattr'ore. Mi stanco perfino io che sono l'autore!...* ») e che gli editori subito accettarono, allentò i legami di affinità sororale che legavano *Il Tabarro* a *Suor Angelica* e a *Gianni Schicchi* e sancì l'autonomia e l'autosufficienza, non solo ai fini esecutivi, di ognuna.

Ma nell'ultimo decennio la trasformazione del gusto e degli orientamenti critici hanno scombuscolato la classifica primitiva che vedeva al primo posto *Gianni Schicchi*, cui oggi alcuni critici prepongono il *Tabarro*, altri *Suor Angelica*. Poiché per questa strada siamo arrivati all'estrema frantumazione delle preferenze soggettive, ci sembra il tempo di considerare una opposta tesi elencando le ragioni centripete che inducono ad una valutazione unitaria dell'intero *Trittico*. Esistono anzitutto dichiarazioni assai chiare di Puccini, che egli intendeva presentare quadretti diversi entro un'unica cornice. La sua sensibilità teatrale si sarebbe rifiutata ad una sequenza di azioni slegate ed estranee fra loro. Personalmente poi troviamo che il ritmo del trapasso dall'una alle altre opere si dispiega addirittura nei modi e negli atteggiamenti strumentali di un Concerto o di una Sinfonia classica: *Il Tabarro* ha la polifonica drammatica densità di un primo tempo di Sonata, *Suor Angelica* evoca l'abbandono appassionato di un Adagio, e *Gianni Schicchi* ricorda la chiacchierina festosità dei Rondò. Ognuna conclusa e completa in sé, ma legata alle altre per richiami unitari del germe ispirativo.

Non potrebbe essere diversamente, in quanto le tre opere appartengono in blocco alla medesima fase della storia umana, ad un'unica stagione dell'arte di Puccini. È la stagione della maturità soddisfatta per i successi conseguiti e per le posizioni conquistate, ma anche avvertita delle trasformazioni in atto nel mondo circostante.



Suor Angelica - Bozzetto originale di Pietro Stroppa - Roma, T. Costanzi, 1919.

La « *belle-époque* » è tramontata a Serajevo ma gli artisti più sensibili ai mutamenti delle stagioni storiche già precedentemente avevano registrato gli annunci di una nuova inquietante aurora. La sensibilità pucciniana, stimolata dalle correnti e dalle musiche di avanguardia che il Maestro lucchese — senza parere — seguiva attentamente, si muove verso i tre lavori del *Trittico* animata dalla identica esigenza di operarvi compiutamente un coerente rinnovamento espressivo.

La fase esplorativa volta alla ricerca e al vaglio dei possibili libretti ha impegnato stavolta Puccini a cercare un aggancio più palese e scoperto con le abitudini, le formule e gli usi correnti della narrativa e della drammatica. I gusti letterari del pubblico italiano negli ultimi anni erano venuti mutando per lo svilupparsi e il concrescere di numerosi piani ispirativi e per l'accoglimento di larghe influenze. E poiché narrativa e teatro erano tuttora le inesauribili miniere da cui i librettisti traevano la materia grezza necessaria a sollecitare l'estro dei musicisti, Giacomo Puccini, che si trovava ad una svolta difficile della sua maturità ispirativa e della sua carriera di operista, avvertiva la necessità di aderire con più robusti appigli alla tematica letteraria del suo tempo. Non per nulla lo tentò iteratamente l'idea di una collaborazione con D'Annunzio; l'essersi rifiutato, dopo lunghe meditazioni, ad un esperimento che, data la allergica natura dei due elementi componenti, non aveva nessuna prospettiva di successo, è una prova ulteriore della chiarezza con cui Puccini leggeva in sé.

Le tre opere si muovono dunque entro la tematica gradita agli italiani di medie letture all'inizio del nostro secolo. Una esperienza transalpina crea *Il Tabarro* che vive sul grande prestigio del romanzo francese post-naturalista, a quel tempo raccomandato e sostenuto fra noi da innumerevoli traduzioni. La «tranche de vie» — dallo scienziatismo di Zola, al cinismo di Maupassant, alla truculenza di Octave Mirbeau — disponeva di una gamma sufficientemente vasta perché Puccini potesse sceglierne un filone congeniale e stimolare la sua ispirazione verso un mondo di sofferenze quotidiane cementato dalla complice pena dei poveri e dei miseri fra loro.

Suor Angelica e *Gianni Schicchi* appartengono invece ad orizzonti letterari nostri, casalinghi; in più, esattamente come gli angeli e i diavoli (che in qualche modo sono di casa nelle due opere), sono formati della stessa natura.

Per *Gianni Schicchi* è ormai di rigore citare la moda dei drammi pseudo-storici che si pavoneggiò di storie medievali e rinascimentali, tra *La Cena delle beffe* di Sem Benelli, che è del 1909, e *Il Belfardo* di Nino Berrinche è del 1919: un teatro di gusto scolastico che consisteva, come scrisse D'Amico, «nel presentare rianimati sulla scena, a riprendere atteggiamenti noti e a ripronunciare frasi celebri, personaggi conosciuti una volta sulle pagine dei libri». E poiché si trattava, in fondo, di teatro dialettale, il dialogo toscaneggiava fragoroso e pittoresco ma con una elementare efficacia che colpiva diritto.

Un diverso e più ampio discorso occorre fare per *Suor Angelica*. Nella letteratura della nuova Italia le cose di religione — estasi e conversioni, monache e santi — sono di casa. Fino al compimento dell'Unità, e anche oltre, la molla, il pensiero di chi affrontava un lavoro di narrativa su sfondi religiosi furono spesso giacobini e anticlericali: dai cattivi romanzi mangia-preti scritti da Giuseppe Garibaldi alla *Storia di una capinera* di Giovanni Verga.

Alla svolta del secolo gli animi erano cambiati: la Questione Romana disorientava gli spiriti naturalmente religiosi degli italiani, inclini a vivere in pace con il Re e con il Papa, e alimentava un bisogno di freudiane frustrazioni. Ci furono in quegli anni innumerevoli prodotti letterari su argomenti sacri e clericali: ad alto, a medio e a livello popolare.

Fra i poeti Giosuè Carducci aveva ritrattato l'*Inno a Satana* scrivendo *La Chiesa di Polenta*, e Giovanni Pascoli aveva dirottato la sorgiva vena bucolica in direzione umanitaria, ove il suo teismo aveva modo di esercitarsi su temi biblici e agiografici e su aspettative blandamente panteistiche. L'eco dei dibattiti e degli urti che si agitavano in seno alla stessa cultura cattolica e che sfociarono nella condanna del movimento modernista si specchiano nel più discusso romanzo di Antonio Fogazzaro, *Il Santo* che raggiunse un numero altissimo di ristampe prima della ritrattazione fatta dal romanziere, a seguito della condanna del Santo Ufficio. Su posizioni di piena ortodossia



Suor Angelica - Bozzetto di Ardengo Soffici - Milano, T. alla Scala, Stagione lirica 1958-59.

cattolica conveniva anche Arturo Graf, che affida al protagonista del suo *Riscatto* la confutazione delle leggi dell'ereditarietà.

Ma *Suor Angelica* è estranea a tutta questa dottrina. Benché di natali principeschi, l'eroina di Forzano e Puccini è una creatura semplice e nulla sa del modernismo e della recente teoria evoluzionistica. Il suo mondo è tutto nel figlio segreto che le è stato strappato appena venuto al mondo, è tutto nel convento dove espia purificandosi la colpa di un amore disarmato. Sorella di Gertrude, la manzoniana monaca di Monza la cui figura fu, per più segni, presente al Forzano nel momento della sua delineazione, per virtù d'amore *Suor Angelica* si salva, ove l'altra segue pervicacemente la strada della dannazione. Nei lineamenti della suorina e nella sua vicenda si fa concreto personaggio una concezione del trascendente assai diffusa tra i cattolici mediterranei: una fede che è ricca di effusione e di sentimento, ma scarsamente attenta alla teologia; una osservanza religiosa che mescola il culto per la Madonna all'amore per la maternità, che si commuove allo sfarzo delle cerimonie liturgiche, fra il tremolare delle candele, lo splendore dei broccati sui paramenti e la voce suggestiva dell'organo, ma non legge mai i Vangeli e ha dimenticato le risposte del catechismo.

Puccini partecipava anche lui di questo tipo di fede all'italiana che gli inturgidiva la voce di tenerezza quando parlava della sorella,

monaca in un convento di clausura della nativa Lucchesia, e gli faceva trovare amici cari anche fra i pretini di campagna, ma che non riusciva ad impegnarlo ad una frequenza ai sacramenti e alle funzioni religiose.

D'altro canto, decidendo di scrivere un'opera di ambiente monastico, Puccini e Forzano erano troppo uomini di teatro per non intuire quale immenso partito si potesse trarre dal soggetto di *Suor Angelica*, e quale suggestione esso poteva esercitare su un pubblico semplice e di orizzonti borghesi: il quale nella sua maggioranza è ancor oggi convinto che le delusioni amorose costituiscano un forte incentivo alle vocazioni monastiche.

Questa diffusa credenza si era già riflessa nella voga acquistata dalle narrazioni sentimental-religiose; essa era stata collaudata da alcuni romanzieri, Matilde Serao in testa, ed aveva trovato un equivalente lirico in quello che il Flora ha definito il « cristianesimo campestre » di Giovanni Pascoli.

È difficile non sentire l'aura pascoliana che circola in *Suor Angelica*, specialmente nella prima e nell'ultima parte: la vena di gentile malinconia nelle conversazioni delle monache a ricreazione, su cui fa spicco la agreste freschezza di Suor Genoveffa (la sorella maggiore di Suor Costanza nei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc) e a cui contrasta l'inquietudine di Suor Angelica, ha il movimento apparentemente dimesso e il ritmo lene e sciolto di alcuni poemetti pascoliani; mentre la scena del miracolo che chiude l'opera rievoca la facile apoteosi che incorona il più bello di quei poemetti: *Paolo Uccello*.

Com'è noto la storia di Suor Angelica è narrata in tre scomparti di trittico, come se fosse dipinta su un'antica tavola d'altare. Al centro sta la scena del drammatico incontro con la Zia Principessa che campeggia nella sua inesorabilità e raggela il contrasto fra i due personaggi. Nel primo scomparto c'è la descrizione dell'ambiente, secondo i buoni canoni delle evocazioni drammatiche: l'uscita delle monache dalla chiesa, le punizioni, la ricreazione, il rientro delle suore cercatrici. Nell'ultimo, dedicato alla catarsi, era inevitabile una conclusione ad effetto; una volta che si era scelta la strada del suicidio della protagonista, ansiosa di raggiungere il figlio morto, occorreva subito farla rientrare nella normalità con un rapido pentimento e far scendere la Madonna dal cielo a concedere il perdono.

La partitura di *Suor Angelica* è forse la più omogenea, certo la più discorsiva di tutto il *Trittico*: si stenterebbe quasi ad ammetterlo dopo aver esaminato la varietà dei suoi atteggiamenti espressivi e la sapiente assunzione di disparati e lontani elementi linguistici. Cellule coesive, che leghino con la loro costante o frequente presenza successive parti del discorso non ne mancano: tra queste innanzi tutto

una cantabilità apertamente strofica, un fraseggiare lineare fino alla semplicità scoperta (effetto anche di una versificazione che si appoggia volentieri sui settenari e sui versi brevi in genere, ricorrendo all'endecasillabo di preferenza in chiusura di frase) e una chiara predilezione per i ritmi dattilici. Del resto, l'orchestrazione ha una sigla così pucciniana che riesce a dissimulare la dottrina e la bravura che hanno presieduto alla stesura. Quando si parla della « modernità » pucciniana nel *Trittico*, si pensa subito al *Tabarro*, dove sono abbastanza scoperte alcune annotazioni impressionistiche: direi però che *Suor Angelica* rivela (o cela?) una conoscenza più dilatata delle correnti musicali europee tecnicamente più avanzate. Tralasciamo pure di ricordare la frequente ideazione melodica su scale modali ecclesiastiche, anche se questo avveniva in anni nei quali il « gregorianeggiare » sembrava appannaggio esclusivo di più giovani generazioni di musicisti. Ma tra le primizie dell'armonizzazione non possono celarsi né l'ambiguità bitonale che prepara in orchestra l'apparizione della Zia Principessa, né il procedere per intervalli di quarta palesato nel canto della stessa e calato più avanti nell'accordo che sorregge la sua ingiunzione ad « espiare! ». E tra le bravure della scrittura si possono ancora rammentare la voce dell'ottavino interno che imita lo stonato registro di flauto nei poveri organi di campagna; la iterata citazione della melodia tradizionale su cui si svolgono le litanie della Madonna; il gioco ad ottave discendenti che si rilanciano prima flauti e celeste con ottavino e Glockenspiel, poi flauti e arpa con l'oboe.

Al centro del *Trittico* — dopo la drammatica conclusione dello squalido fatto di cronaca nascosto tra le pieghe del *Tabarro*, e prima della amara beffa giocata nel *Gianni Schicchi* alle spalle del morto e in barba ai vivi — *Suor Angelica* è un nuovo purissimo omaggio dell'arte pucciniana all'« eterno femminile »: che stavolta ha convertito l'ardore amoroso in dedizione fino al sacrificio di sé — come aveva fatto *Ciò-Ciò-San* e come farà, alcuni anni più tardi la dolce *Liù*.

RICCARDO ALLORTO

Le Sinfonie di Sibelius

La critica è stata piuttosto concorde nel riconoscere un'importanza particolare alle Sinfonie di Sibelius, sia in rapporto all'intera produzione di questo compositore che nel quadro del sinfonismo europeo, quale si è venuto svolgendo da Brahms fino ad oggi. Veramente questo giudizio, così formulato, non sembra fornirci un'indicazione acuta e significativa ai fini dell'indagine critica, tanto più se l'importanza della produzione sinfonica del Nostro è intesa in relazione a un'astratta storia delle forme musicali. E in tal senso mostra d'intenderla il Gray, il quale considera la 1ª Sinfonia op. 39 né più né meno che un esperimento, un saggio attraverso cui il compositore, giunto ormai alla piena maturità in altre forme, avrebbe tentato di acquistare perizia in un genere per lui nuovo; e ritiene finanche significativo il fatto che questo lavoro sia stato scritto negli ultimi anni del secolo XIX (1898-99), quasi a conclusione di un'epoca. L'epoca nuova sarebbe stata annunciata dalla Sinfonia successiva; « la Prima è una conclusione, l'ultima di una dinastia; la Seconda è l'inizio di un ordine nuovo, contenendo i germi di un grande e fecondo sviluppo » (1).

Prima di tutto occorre considerare se è giusto porre un taglio così netto tra la 1ª Sinfonia e le successive, e se realmente possono riscontrarsi, nell'opera sinfonica di Sibelius, elementi che autorizzano a dividerla in atteggiamenti stilistici diversi o disposti su una linea di svolgimento progressivo. A questo proposito una cosa è certa: che la 2ª Sinfonia non rappresenta il punto iniziale di una sistemazione definitiva, tale da escludere ogni ulteriore ricorso agli stilemi tradizionali, giacché proprio nella 3ª Sinfonia Sibelius torna ad adottare un metodo di costruzione tipicamente classico abbandonando, sia pure provvisoriamente, i criteri architettonici realizzati nella precedente. Qualche cosa di simile potrebbe anche dirsi confrontando la 5ª Sinfonia con la 4ª. Dal momento che questi casi non possono giudicarsi testimonianze di un processo involutivo, possiamo anche concludere che la valutazione di un'opera d'arte fondata sull'esame comparativo delle forme riesce assai spesso fallace e inconcludente.

Rinunciando dunque a un criterio d'indagine così poco sicuro, noi, intendiamo innanzi tutto considerare le Sinfonie nel quadro della intera produzione musicale di Sibelius. Perché senza dubbio esiste

(1) Sibelius: the Symphonies. London, Oxford University Press, pag. 17.

un legame, una linea di comunicazione tra i vari generi trattati dal Nostro. E, a proposito della 1ª Sinfonia, sarebbe veramente difficile stabilire il valore di questa composizione nella storia poetica di Sibelius, senza metterla in rapporto con le pagine scritte prima e specialmente con i Poemi sinfonici. Non si deve infatti dimenticare che tra il 1893 e il 1895 il Nostro compose le quattro *Leggende dal Kalevala* (delle quali fa parte il famoso *Cigno di Tuonela*), e che *Finlandia*, scritta tra il 1899 e il 1900, può considerarsi contemporanea all'op. 39.

Il ricorso o la suggestione dei miti nordici sono presenti nella maggior parte delle composizioni di Sibelius. *Finlandia* poi, sebbene nata come musica d'occasione, conteneva in sé i germi di un fecondo sviluppo; perché il sentimento della patria oppressa coinvolge il problema stesso della personalità umana e del destino. Nel motivo patriottico confluiscono gli elementi di una nobile e appassionata spiritualità, riconosciuta nei suoi slanci generosi, nelle sue aspirazioni contrastate, nelle sue sconfitte amare, nelle sue solitarie ed austere malinconie.

Questo il nucleo a cui Sibelius è rimasto sempre fedele durante la sua lunga carriera di compositore, senza tentare quei falsi rivolgimenti, quelle conversioni con cui alcuni suoi colleghi più acclamati hanno creduto di rinnovarsi. In questo musicista non scopriremo nulla di velleitario; anche l'adozione dello schema classico di sinfonia e il superamento di questo schema nella tendenza a saldare in un movimento continuo i quattro tempi tradizionali rispondono a un'esigenza interiore, cioè escludono qualsiasi intento programmatico. Perciò sarebbe inopportuno domandarsi se egli abbia seguito un piano determinato, nelle varie trasformazioni della struttura sinfonica, tanto più che, come si è già avvertito, la divisione in tempi distinti non è stata definitivamente abbandonata con la 2ª Sinfonia.

In un breve saggio dedicato alla 7ª Sinfonia di Sibelius, Vittorio Gui si domanda se in questa composizione il Maestro abbia avuto « un suo interiore programma poetico, anche se non proprio un programma nel senso che noi diamo a questa parola quando pensiamo alla forma romantica del poema sinfonico (al *Tondichtung*) lisztiano o Straussiano ». Non è certamente facile arguirlo. Ma dopo aver fatto una rapida analisi della Sinfonia, il Gui conclude che, sebbene l'autore non abbia voluto darci una spiegazione programmatica della sua composizione, « sta di fatto che questa Sinfonia, più che quelle che l'hanno preceduta, presenta caratteri di musica quasi descrittiva, che l'apparentano, volente o nolente, al *Tondichtung* » (1).

Piuttosto frequenti sono dunque i rapporti non solo tra i vari generi di composizione trattati da Sibelius ma soprattutto fra le Sin-

(1) Note sulla « Settima » di Sibelius, in *Rassegna musicale*, 1956, n. 1.

fonie e i Poemi sinfonici. Si può dire infatti che le Sinfonie integrino, in certo senso, i Poemi sinfonici; noi vi troviamo spesso la stessa materia, ma animata e organizzata dall'interno, alternata o legata ad altri contenuti spirituali, quasi a proiettare l'immagine di una ricca vicenda interiore. Si direbbe che il musicista volesse tornare a quei motivi per cavarne un significato più intenso, accostandoli ad altri elementi e rifiutando ogni forma di compromesso che potesse nascere dalla obbedienza a un testo letterario o comunque a un preciso programma narrativo e descrittivo, ma soltanto obbedendo a una linea di sviluppo interno, al senso di una costruzione armoniosa; nella quale propriamente egli volle temperare il carattere un po' rapsodico della musica a programma con l'esigenza di una rigorosa architettura.

Analizzando le Sinfonie di Sibelius, abbiamo modo di rilevare quale cura avesse il compositore nel foggare e temprare di volta in volta lo schema classico secondo una sua particolare esigenza espressiva.

Anche i ritorni già rilevati a un'impianto tradizionale e alla ripartizione in quattro tempi non possono considerarsi indizi di stanchezza o di rinuncia a una originale elaborazione, ma rivelano sempre la volontà di un nuovo adattamento strutturale, attraverso cui l'ispirazione non dovesse essere mortificata, ma piuttosto frenata nel suo slancio, e indirizzata verso un lavoro di organica creatività.

Qualcosa di sorgivo e di meditato a un tempo scopre nelle ariose movenze musicali la presenza dinamica del pensiero che tende a dominare e a coordinare le varie parti in un insieme coerente e unitario. Su questo piano era possibile ottenere risultati di una più vigorosa e sostenuta eloquenza, insieme a effetti di una animata euritmia. Per questo carattere di elaborazione armonica e di chiarezza formale le Sinfonie hanno un'importanza centrale nell'opera di Sibelius, in quanto esse, insieme al Concerto per violino e orchestra, appagano l'aspirazione del compositore a sistemare entro una più vasta cornice, in un quadro di classiche serene proporzioni le suggestioni più intense della sua vita interiore.

Nell'articolo citato qui sopra, il Gui ha opportunamente rilevato in alcuni punti della trama sinfonica il « colore folcloristico del *melos* ».

Tornano infatti nelle Sinfonie quegli elementi etnofonici che sono tipici della musica del Nostro e che è possibile ricondurre a un solo ordine di sensazioni. La suggestione della musica popolare nordica è servita infatti a Sibelius a colorire il suo sentimento complesso e profondo della vita, del paesaggio e del mistero naturale, di cui egli mirava a cogliere l'animazione interna, le sfumature più seducenti e talora più nostalgiche. Perciò in lui quei modi e i ritmi che arieggiano la musica popolare finnica hanno una particolare risonanza, un fascino inconfondibile.

Spesso l'etnofonia, o per dir meglio la suggestione, il colore del canto popolare, si collega in Sibelius alla poesia del dolce ramme-

morare, ai momenti di contemplazione paesistica; ma a volte è il modo vivo con cui l'artista dà forma al suo sentimento del favoloso e del meraviglioso, intesi come proiezione di quell'infinito che è in noi, di quel mondo di immaginazioni bizzarre, così seducenti nel loro mistero, che vivono nel nostro intimo e che talora si oggettivano in un'esistenza indipendente al di fuori di noi. Per Sibelius il fascino del paesaggio nativo ha spesso una stretta relazione con questo fascino del meraviglioso. Indimenticabili sono, nel secondo tempo e nel finale della 6ª Sinfonia, alcuni momenti evocativi, d'un afflato largo e arioso, i quali sono probabilmente suggeriti dall'incanto solenne delle grandi foreste finlandesi, dalla strana impressione di infinito che nasce nelle immense solitudini del paesaggio nordico. Il sentimento della bellezza naturale implica, nel Nostro, il desiderio generoso di mantenere sempre vivi i legami con la terra natia, con la tradizione e con la storia della Finlandia, affermando così l'essenza storica dell'uomo, la nobiltà e la vitalità della sua *humanitas*, la quale affonda le radici nella nobiltà della tradizione patria. E' facile perciò, quanto si tenga presente questo elemento etico-lirico nell'arte di Sibelius, spiegarsi certe improvvise insorgenze drammatiche nella tessitura idillica delle sue Sinfonie. La nota drammatica, come sentimento di un contrasto insanabile nel senso stesso della realtà, nasce dal fondo stesso dell'idillio e vale ad animarlo dall'interno, a irrobustire la tenerezza degli affetti e della malinconia. *Illuc, unde abii, redeo*; torno cioè al mio proposito iniziale, per ribadire che sarebbe errore considerare le Sinfonie come qualcosa di isolato nella produzione del Nostro, così come è errore dividere queste composizioni in diverse fasi stilistiche, distinguendo un periodo « classico » da un periodo « romantico ».

Classicismo e romanticismo sono temperati nell'arte di Sibelius, al punto da formare un nesso inscindibile. La sensibilità romantica di questo musicista si può dire che istintivamente tendesse a tradursi in una classica sobrietà di espressione. Un graduale approfondimento stilistico ha portato il compositore a un gusto più smisurato e sicuro, alla capacità di articolare con sempre maggior limpidezza la sua sintassi, senza che tuttavia il timbro della sua voce si alterasse. Il fascino dello stile del Nostro deriva da una misura formale conseguita attraverso una tecnica accurata, particolarmente duttile appunto perchè non complicata da ambizioni programmatiche. Sul fondamento di questa considerazione sarà facile riconoscere la « contiguità » tra le singole Sinfonie. A proposito della Prima sarà da dire semmai che questa composizione risente qua e là di un certo sforzo (specialmente negli sviluppi) e di qualche derivazione da altri stili delle quali Sibelius non era ancora riuscito a liberarsi definitivamente. Ma il primo tempo e lo Scherzo hanno momenti di schietta e originale poesia.

VINCENZO TERENCE

La vita musicale in Italia

Milano

Alla Scala: *Mortari - Glinka - Rota - Bizet - Puccini*

La Scuola delle mogli di Virgilio Mortari, tratta dall'omonima commedia di Molière e rappresentata alla Piccola Scala il 17 marzo, ripropone il difficile quesito della moderna opera buffa. Diciamo « difficile » perché non è un segreto per nessuno che ogni tempo ha un suo modo particolare di ridere e di divertirsi. Per spiegarci: un canovaccio scenico basato su un maturo babbeo che a tutti i costi intende sposare la propria tenera pupilla, contendendola a un baldo ragazzone, nel Sette e nell'Ottocento aveva certamente un minimo di credibilità, in quanto rispecchiava, sia pure in termini paradossali, situazioni familiari realmente esistenti. Nel *Barbiere*, nel *Don Pasquale* — prescindendo per un attimo dalla musica — quelle situazioni erano senz'altro comiche, potendosi considerare come rifrazioni gioconde di fatti di costume. Ma adesso, in tempo di gioventù bruciata e di peccatori in blue-jeans, chi ci crede, chi se ne interessa? Nè vale rispondere che nell'École des femmes quello che conta non è il « fatto », l'intrigo somigliante a tanti altri venuti dopo, ma il grottesco tentativo di fabbricarsi una moglie su misura, la « scuola » appunto, instaurata dal protagonista fra le domestiche mura. Non vale perché nella riduzione librettistica (e questo senza nessuna colpa da parte del riduttore di turno Cesare V. Lodovici) i motivi essenzialmente dialettici sono destinati in gran parte a cadere, lasciando invece intat-

ta la tradizionale impalcatura. Con quale risultato? Semplicemente questo: che un autore moderno può scrivere lo spartito più originale del mondo, ma sempre vedrà far capolino, magari dal loggione, i fantasmi di Rossini e di Donizetti. E l'avrà voluto lui, per l'associazione di idee imposta dalla scelta del soggetto.

È un po' quel che è accaduto a Mortari. Il quale, pur evitando con cura le citazioni incaute o gli ingenui riecheggiamenti, si è poi trovato di fronte, per via dell'assunto, a confluenze stilistiche inevitabili. Apprezzata, quindi, la limpidezza del suo discorso musicale, la grazia inventiva di alcuni episodi — specie al secondo atto —, la cantabilità spesso distesa e le eleganti risorse del trapunto orchestrale: apprezzato tutto ciò, ascoltando *La Scuola delle mogli* non si poteva non pensare che forse, con un altro schema librettistico, l'ingegnoso musicista lombardo avrebbe trovato diversi, e più suoi, motivi d'ispirazione. (Come dimostrò cinque anni addietro, con quella *Figlia del diavolo* di orientazione plasticamente sinfonica).

Direzione sagace, perspicua del giovane maestro Bruno Bartoletti. Regia fantasiosa della signora Wallmann, di gusto ballettistico e con frequenti richiami alla commedia dell'arte. Scene e figurini leggiadri, se pure un tantino ingombranti per un palcoscenico così « tascabile ». Interpreti vivaci la Sciutti, la Cossotto, la Martelli, il baritono Panerai, il basso Tadeo, i tenori Misciano e Alva.

Nella sala maggiore, il 20 marzo, *Una vita per lo zar* di Mikhail Iva-

novic Glinka, che non era mai stata rappresentata alla Scala e pochissimo — a distanza di mezzi secoli — in altri teatri o città italiane, sicché è davvero il caso di parlare di « novità ». Molto gradita, diciamo subito, e non soltanto per i consueti motivi culturali e storici. Come è noto, *Una Vita per lo zar*, su libretto di G. F. Rosen ricavato da un popolare racconto di Zukovski, andò in scena a Pietroburgo il 9 dicembre 1836. Da allora essa è considerata come la « posa della prima pietra » del teatro musicale russo, e il suo autore come il patriarca di circostanza nel senso che Glinka, allora trentaduenne, pensò con quest'opera di iniziare l'emancipazione del melodramma nazionale dalle forme e formule straniere. Naturalmente certe cose in pratica è più facile dirle che attuarle: sicché, nonostante i caratteri senza dubbio originali dell'impianto drammatico e l'assimilazione di disegni melici del

canto popolare russo, alcune tracce tedesche (Weber soprattutto) e italiane (il Bellini del terzetto, il Donizetti del concertato) sono avvertibili nella *Vita per lo zar*. E questo ancora oggi, dopo il minuzioso lavoro a cui l'assoggettarono l'immancabile Rimski-Korsakov e Alexander Glazunov. Segno che quei sedimenti tedeschi e italiani erano ben tenaci. (Ricordiamoci che Glinka aveva trascorso in Italia quasi tre anni, nel periodo 1830-31).

E tuttavia, malgrado la curiosa mescolanza di elementi stilistici così disparati, l'opera ha un suo innegabile fascino e raggiunge altezze considerevoli, specie nel terzo e quinto quadro. Qui, anzi, nel quinto, si può senz'altro parlare di abbagliante anticipazione mussorgskiana. La commossa preghiera e il lungo monologo che precedono il sacrificio di Ivan, deciso a offrire la sua vita per la causa dello zar, sono pagine di un grande musicista, precorritore,

17 marzo 1959 PICCOLA SCALA / MILANO

1^a rappr. assoluta LA SCUOLA DELLE MOGLI

Opera lirica in 3 atti di Cesare Vico Lodovici (da Molière)

Musica di Virgilio Mortari

Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

| | |
|-----------------------------|--------------------|
| Arnolfo | Rolando Panerai |
| Valerio | Alvino Misciano |
| Crisaldo | Giorgio Tadeo |
| Isabella | Graziella Sciutti |
| Gertrude | Edith Martelli |
| Marinetta | Florenza Cossotto |
| Gervasio | Luigi Alva |
| Il Banditore del coprifuoco | Florindo Andreolli |

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Bruno Bartoletti

Regia di Margherita Wallmann
Bozzetti di Colasanti e Moore

in quella direzione, d'ogni altro russo familiare ai pubblici dell'occidente.

La Scala ha fatto bene a includerla nel suo repertorio: speriamo che non la inabissi poi per troppi decenni. Esecuzione spettacolare, ma anche artisticamente accurata, diretta con penetrante autorità e smaglianti colorazioni da Efrem Kurtz. Protagonista superbo il basso Christoff; virtuosistico e al tempo stesso espressivo il canto della giovane Scottò; ottima la Cossotto; un po' meno redentizio del solito il tenore Raimondi, peraltro qui duramente impegnato. Un poco acerbo, a tratti, il coro. La regia della Pavlova, la coreografia di Massine (che regge da sola l'intero secondo quadro) e la scenografia di Benois ci hanno ricordato un pensiero di Glinka, appunto: « Noi abitanti del nord non conosciamo che la gaiezza sfrenata o le lacrime amare ».

A proposito di gaiezza e di opere da non spedire frettolosamente in archivio, un'opportuna ripresa è quella della farsa musicale di Nino Rota *Il cappello di paglia di Firenze*, che l'anno scorso ebbe accoglienze festose alla Scala minore e che adesso (6 aprile), in faceto appello diciamo, ha divertito anche di più. Meritato successo di un compositore senza maschera e senza truccatura. Che non intende scoprire nuovi pianeti sonori, al quale si adatta perfettamente quella confessione di Musset, sapete: « Mon verre est bien petit, mais je bois dans mon verre ». Nella scintillante esecuzione ancora diretta da Nino Sanzognò, con la regia di Strehler e quasi con l'identica compagnia di canto — il « quasi » riguarda la Gavioli che ha preso il posto della Zanolli —, qui si sono fatti ammirare tutti, ma particolarmente il tenore Misciano, che rivaleggia con i « brillanti » della belle-époque, l'umoresco basso Tadeo, la Rizzieri, la Gardino, il Montarsolo, il Mantovani e gli impagabili Nessi e Mercuriali.

Il 9 aprile *Carmen* è tornata alla

Scala in un'edizione che chiameremo tradizionale, dopo l'esperimento di quattro anni fa: allorché Karajan tentò di ridarcelo come la videro gli spettatori parigini nel marzo del 1875, vale a dire col recitativo parlato, tipo *Singspiel*. Diciamo « tentò », perché non avendo poi a disposizione esecutori francesi — salvo uno, il mediocre baritono Roux — fu costretto a ridurre il dialogo quasi a zero. A parte questo, noi personalmente non siamo favorevoli a quel nudo parlato d'origine. Anzi, pensando alla « magia nera » dell'assunto, non siamo nemmeno convinti che Bizet lo avesse adottato con soddisfazione. Il fatto è che all'Opéra-Comique il dialogo parlato era obbligatorio, volendo l'Opéra maggiore tenersi per sé l'esclusiva del melodramma cantato da cima a fondo. Ora, se l'assurda disposizione non provocava grandi guai con le *Dame bianche* e i *Postiglioni di Longjumeau*, sostanzialmente affini all'operetta, diverso era il caso di un'opera come *Carmen*, che ha negli ultimi atti il fiato della tragedia. Qui le interruzioni prosastiche, così nocive al clima d'incanto creato dalla musica, sono un nonsenso: sicché l'aver dato una vitalità sonora anche ai recitativi (lo fece il fido Guiraud, con mano sicura) è stato decisamente un bene. Diciamo piuttosto, in sede d'interpretazione, che il carattere vario, sfaccettato, la tinta picaresca dei primi due atti così solari, così mediterranei, per usare la parola di Nietzsche, esigono una leggerezza di mano, questo sì, veramente di stile opéra-comique. Ma tutto il terzo e l'ultima parte del quarto, col genere « comique » hanno ben poco da spartire. Del resto, anche il primo atto della *Traviata* potrebbe rientrare in quella formula brillante, ma dopo?

Chi ha colto felicemente tale distacco, tra gli esecutori, è stato Nino Sanzognò: il quale ha curato all'inizio i toni leggeri e luminosi, accentuando poi via via le foschie da sortilegio della seconda parte del-

l'opera. La Simionato col suo canto splendente, e il tenore Corelli con la voce gagliarda e la bruciante accentatura drammatica, lo hanno ben secondato. (Un poco meno il baritono Guelfi e la giovane Beltrami). I cori guidati dal maestro Mola, la regia dell'Enriquez, la coreografia di Massine, le scene e i figurini del Wakhevitch hanno contribuito validamente alla riuscita dello spettacolo.

Il *Trittico* è stato richiamato in causa (14 aprile) come terza opera del ciclo celebrativo pucciniano. Mancava alla Scala dall'autunno del '47: da troppo tempo, se si pensa alla popolarità dell'autore e all'usura cui sono sottoposte in genere le sue opere. Il *Trittico* sarebbe dunque una delle sue creature mancate?

Non diremmo. Nessuno può prevedere quale sarà il domani del teatro lirico, tra tanti decreti e leggi (e minacce) che gli pesano sul capo ma se è destinato a sopravvivere, ebbene il *Trittico* per conto nostro potrà entrare nella corrente viva del repertorio come e meglio di tante opere cosiddette popolari. Finora, o per lo meno fino a pochi anni fa, se ne parlava come di cosa riuscita soltanto nel Gianni Schicchi; *Suor Angelica* era tenuta in sospetto; avversato decisamente il *Tabarro*. Il quale *Tabarro* è invece, dal punto di vista strettamente musicale, una delle più pregnanti creature della musa pucciniana. Spiacque il soggetto di crudezza grandguignolesca, a suo tempo, e tale ripugnanza pesò sul giudizio complessivo dell'opera. Né la critica fece, in quell'occasione, quanto avrebbe dovuto fare: indicare cioè agli ascoltatori l'audacia dell'atmosfera sonora, la scelta del materiale tematico, la raffinatezza del tessuto strumentale; in una parola, il Puccini « nuovo » che veniva facendosi avanti col *Tabarro*. Solamente il critico del *Morning Telegraph*, John H. Raftery, vide giusto l'indomani della prima a New York, nel novembre del '18, scrivendo: « Pro-

bably he [Puccini] achieved greatest success of the three with *Il Tabarro* ». Profezia che si viene ora puntualmente avverando.

La Scala ci ha dato del *Trittico* una esecuzione smagliante, diretta da un Gavazzeni ispiratissimo, teso costantemente alla ricerca di quella « parola interna » di cui parlava il Croce. Gli interpreti tutti lo hanno secondato con grande impegno. Nel *Tabarro* sono emersi la Petrella, il baritono Bastianini, il tenore Lo Forese e la Gardino. In *Suor Angelica* la Jurinac e la Lazzarini. In *Gianni Schicchi* il baritono Gobbi, la Scottò e il tenore Raimondi. Ma anche i minori — che è poi un modo di dire in quest'opera senza trascurabili comprimari — si sono fatti valere. Variiegato e toccante, in *Suor Angelica*, il coro diretto dal Mola. Regia cauta e tuttavia espressiva del Maestrini. Scene appropriate del Miglioli, di Ardengo Soffici e di Bruno Vagnetti. In complesso, uno degli spettacoli più riusciti della stagione.

EUGENIO GARA

Roma

Le Trame deluse di Cimarosa

Fu nell'estate del 1786 che a Napoli, al Teatro Nuovo sopra Toledo, andò in scena l'opera *Le trame deluse* di Domenico Cimarosa. Rossini riservò lodi altissime a questa partitura, anche se pensava che il libretto fosse cosa più che mediocre. Il Teatro della Cometa, che ha la sua sede ai piedi del Campidoglio, ha avuto la felice idea di rimettere in luce la commedia musicale, affidandone la revisione a Guido Pannain. Chi conosce a fondo *Il Matrimonio segreto*, e ne valuta tutte le bellezze, non poteva pensare che il maestro di Aversa si fosse limitato a scrivere una sola opera di successo. Il suo genio doveva a forza avergli suggerito qualche altro lavoro

importante. E così è stato. Naturalmente, con questo non si vuole asserire che *Le trame deluse* siano all'altezza del capolavoro cimariosiano; ma è indubitato che in questi tre atti esistono scene riuscitissime. In tutta l'opera è in primo piano la parte comica, ma qua e là si insinua anche un po' di sentimento, il che fa pensare che Cimarosa non rimanesse insensibile all'influenza del suo contemporaneo Nicolò Piccinni. Ma l'autore più « sentito » dal compositore napoletano è senza dubbio Mozart, mentre la venuta di Rossini è già presentita, nonostante che tra *Le Trame* e *La cambiale di matrimonio* intercorrano ventiquattro anni.

Il pubblico ha molto gradito la ripresa dell'opera e non ha mancato di rilevare che tanto la trascrizione quanto la realizzazione non hanno davvero mutato, in definitiva, i caratteri storici e stilistici del lavoro. Mentre infatti la prima risulta tutta impostata sull'originale di Napoli, la seconda ha mantenuto rapporti precisi tra orchestra, palcoscenico, regia e scenografia. Pochi strumenti che non hanno affatto gravato sul canto, cantanti scelti con molto gusto e intelligenza, regia misurata del Salce, che non ha mancato di disegnare per bene la divertente vicenda, e scenografia del Pizzi realizzata su di un minuscolo palcoscenico girevole. Mutamenti necessari sono stati apportati nel libretto. L'importante era di raggiungere un preciso equilibrio, e questo stato « ideale » è stato effettivamente ottenuto mediante la bravura del direttore d'orchestra Nicola Rescigno e degli artisti Adriana Martino, Mafalda Micheluzzi, Giovanna Fioroni, Giuseppe Baratti, Franco Calabrese e specialmente Sesto Bruscantini, misuratissimo Don Nardo Fionza. Così Cimarosa ha iniziato la sua necessaria rivalutazione. Non sarebbe male indagare ancora nella sua cospicua produzione. Qualche altro lavoro dovrebbe certamente saltar fuori.

La Sinfonia di Fiume

Fernando Previtali ha presentato la *Sinfonia in tre tempi* di Orazio Fiume, vincitrice del Concorso Martucci, eseguita già in varie città, ma mai inserita nei concerti romani. Si tratta di una partitura scritta con estrema competenza, dove la strumentazione assume la parte predominante. Ed infatti tanto la fusione degli strumenti a fiato e gli archi, quanto la chiarezza degli sviluppi orchestrali si impongono all'ascoltatore. Il secondo tempo, l'Adagio, sembra più sentito degli altri due, tanto è vero che la tematica risulta più convincente e ricca. I due Allegri estremi non mancano davvero di attrattive, ma mentre il primo è ben proporzionato e svolto, il secondo avrebbe necessità di qualche amputazione per rimanere nelle giuste proporzioni rispetto agli altri tempi. Il pubblico ha molto apprezzato la severità della composizione ed ha applaudito l'autore, presente.

Un caldo successo ha ottenuto il maestro americano Thomas Schippers che si presentava per la prima volta a Roma. Il giovane direttore non è stato, invero, troppo felice nella scelta del programma pur avendo centrato in pieno l'Ouverture del *Tannhauser* di Wagner. Ma noi desideriamo ricordare soprattutto *Il Festino* di Baldassarre di William Walton che era una novità per i frequentatori dei concerti romani. Si tratta di una specie di oratorio per baritono, coro e orchestra eccessivamente enfatico. Le sonorità esuberanti e l'impiego corale soffocano completamente l'elemento descrittivo, tanto che l'ascoltatore riesce con grande difficoltà ad orientarsi. Tutto doveva essere più contenuto e l'espressione del coro doveva risultare più chiara. Ben condotta, invece, la parte del solista, ottimamente sostenuta da Ugo Trama. Il Walton, presente, è stato molto applaudito.

Musiche di Busoni e Guerrini

Da alcuni critici il Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 35 di Ferruccio Busoni viene considerato come opera minore. Siamo del parere che, così, pensando, si dovrebbero definire quali siano le opere maggiori del compositore empoiese. Sappiamo già quale sarebbe la risposta; ma, senza entrare in una polemica che qui non è il caso di trattare, vogliamo dire che il Concerto è composizione oltremodo severa, lineare, chiara nei concetti, che sono poi i ben noti concetti busoniani. Se si dovesse definire la partitura, più che attardarsi sul periodo italiano del compositore (quello che ha inizio con la rivelazione verdiana del *Falstaff*), si dovrebbe tenere conto delle influenze di modelli superiori come i Concerti di Beethoven e di Brahms, dai quali l'op. 35 busoniana sembra scaturire. Ed allora ecco l'impegno assunto dallo strumento solista, tanto per quanto riguarda la cantabilità quanto per il sinfonismo. Ne deriva una composizione elaborata con scopi ben precisi, facilmente riallacciabili alla tradizione musicale tedesca, con qualche tendenza a mutar di parere. Composizione, dunque, non facile e non ideata di getto, com'è facile supporre, che ha dato modo al violinista Arrigo Pelliccia di far valere il suo bel suono, la sua bella cavata e il suo tecnicismo. Dirigeva con sicurezza di accenti e passionalità il maestro Francesco Molinari-Pradelli che ha presentato anche un poema di Guido Guerrini dal titolo *Vigilie Sulamitis* per mezzosoprano e orchestra. Il testo, tratto dal Cantico dei cantici, ha dato modo all'autore di vivere la passione di Sulamita, e di viverla con quella serietà e profondità che tutti riconoscono al Guerrini. Pur usando un testo frammentario, la composizione raggiunge, nell'accorta fusione del canto con l'orchestra, una unità encomiabile, dove l'ansia della ricerca, i maltrattamenti subiti, l'abbando-

no finale trovano una possibilità interpretativa in funzione nettamente musicale. La maestria dell'orchestratore è rivelata in vari punti, e specialmente là dove gli ottoni si fondono in modo davvero eccellente con gli archi, senza che la voce soffra la minima sopraffazione. Una partitura che il Guerrini ha certamente sentito con animo di artista e che rivela un equilibrio sanissimo, come accade in tutta la produzione di questo nobilissimo compositore. Il pubblico ha applaudito l'autore presente, il direttore e l'intelligente cantante Eva von Tamassy.

Un oratorio di Martin

Nuovo per Roma è risultato l'« oratorio breve » di Frank Martin dal titolo *In terra pax*. Si tratta di una partitura commissionata al compositore svizzero dalla Radio di Ginevra durante l'ultima guerra, per essere eseguita ad armistizio firmato. Si comprenderà subito quale sia il clima imperante del lavoro e bisogna riconoscere che il Martin ha centrato veramente il desiderio dei dirigenti della Radio Ginevra. Infatti lo spirito delle parole della Bibbia, scelte e interpretate dallo stesso musicista (e tradotte in italiano, per l'esecuzione romana, dal Gui), non è stato mai tradito. Un senso di serenità, un desiderio di pace vibra in tutte le pagine, dando possibilità ai solisti, all'orchestra e al coro di penetrare nell'intimo significato del testo. Il calore espresso dalla musica di Martin è indubbiamente sincero e interpreta davvero quell'ansia di pace che era in tutti noi a cospetto di tanti lutti e di tante rovine. Dio ridà la pace agli uomini, quella pace che gli stessi avevano disprezzato. « Onnipotente Dio! Dio, Signor! Lui che fu, che è e che sarà » questo il canto finale dell'oratorio al quale si giunge dopo varie espressioni di sentimenti altissimi, che il Martin ha colorito con una musica bene appropriata.

Ottima l'esecuzione curata da Vittorio Gui e notevole la collaborazione dei solisti: Moscucci, Rota, Munteanu, Boyer e Sardi. Coro eccellente diretto dal Somma.

Il pianista Carlo Pestalozza ha fatto conoscere al pubblico della Filarmonica *Inizio di movimento* di Niccolò Castiglioni, una pagina costruita con ingegnosa non ostante la sua mancata adesione ad ogni schema prestabilito. Il fervore della composizione acquista valore in alcune realizzazioni timbriche bene studiate e in vari movimenti, racchiusi in uno sviluppo estremamente sobrio. Il lavoro, mai seguito prima d'ora in Italia, ha fruttato buoni applausi al valente pianista.

An Mathilde di Dallapiccola

Luigi Dallapiccola ha presentato in prima esecuzione, a Roma, una cantata per voce femminile e orchestra su testi dell'Heine. Composta nel 1955, il compositore ha voluto con essa ricordare il centenario della morte del poeta. Ben si sa che il Dallapiccola è un devoto della poesia heiniana e questa volta è rimasto soggiogato dalle liriche composte dal poeta in onore della moglie: *Rifuto*, *Commemorazione* e *Agli angeli* si addicono perfettamente ad essere musicate, tanto è alto il pensiero e tanto sono belle le immagini. Ma ci è parso che il Dallapiccola non si sia troppo discostato da altri suoi lavori, insistendo su di un discorso musicale che passa dalle note più acute alle più gravi, creando serie difficoltà all'interprete. Inoltre non si è avuta la sensazione che le tre pagine risultassero troppo differenziate. Un unico modo di fraseggiare, in verità, sorretto da un'orchestra studiata e ardita ma non sempre convincente. Il pubblico ha applaudito debolmente, ha invece fatto molte feste alla cantante Magda Laszlo e al direttore Previtali.

MARIO RINALDI

L'Assemblea generale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ha completato, con la terza adunanza prevista dalle norme statutarie, la votazione per la elezione dei soci italiani effettivi. Ai due posti vacanti, per il completamento di settanta accademici, sono stati eletti i proff. Adelmo Damerini e Mario Rinaldi. Precedentemente era stato eletto, tra gli accademici onorari stranieri, l'illustre direttore d'orchestra Otto Klemperer.

Il Teatro Argentina, già sede dei concerti sinfonici dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, sarà interamente rimodernato per iniziativa del Comune di Roma, proprietario del teatro. Verrà bandito un pubblico concorso fra gli architetti italiani per il rifacimento completo della sala e, eventualmente, per un ambiente da destinarsi alla musica sinfonica. I frequentatori dei concerti romani tendono sempre più alla creazione di un nuovo Auditorium da erigersi sulla via Flaminia, come da progetto già approvato dall'Accademia di Santa Cecilia.

La stampa romana sta polemizzando per fare ottenere cospicui aiuti finanziari agli enti lirico-concertistici della Capitale per le rappresentazioni e le manifestazioni concertistiche da tenersi durante il 1960, anno delle Olimpiadi.

Napoli

I Shardana di Ennio Porrino

I *Shardana* sono gli abitanti dei nuraghi: popolo di pastori pronti a brandire le armi non appena un pericolo minacci la libera, fierissima Sardegna. Porrino si è confezionato da se stesso il libretto, nel quale due motivi s'intrecciano, l'uno all'altro opponendosi secondo un modulo antichissimo: il puro amor di

patria, e la torbida passione per una donna. Torbeno, figliuol minore di Gonnario, capo riconosciuto del popolo sardo, si lascia irretire dalle arti maliose di Berbera Jonia, una straniera introdottasi chissà come nel chiuso di quella società. Intanto, mentre la flotta sarda, al comando di Norace, si appresta a salpare le ancore per muovere incontro a un non bene identificato nemico, questo, con ardito colpo di mano, si impadronisce di Montalba, patria di Gonnario. Il Capo, riavutosi dalla sorpresa, reagisce prontamente stringendo d'assedio la roccaforte, non senza avere ordinato a Norace di proteggergli le spalle, restando a Nora a difesa della terra incustodita. A questo punto ricompare Berbera Jona, che ha ragione degli scrupoli di Torbeno. Abilmente sollecitato nei suoi sogni ambiziosi, il giovane guerriero abbandona il proprio posto di combattimento, passando con la donna

dalla parte degli assediati. La fuga non passa però inosservata nel campo dei sardi, che subito è a rumore. Gonnario ordina di dar battaglia, e ben presto ha la rivelazione del tradimento di Torbeno, col quale viene a trovarsi faccia a faccia. E le sorti della lotta volgerebbero in danno degli assediati se Norace, con ardito sbarco alle spalle del nemico, non venisse in soccorso di Gonnario. Sbaragliate definitivamente le schiere avverse, Torbeno e la sua perfida amante vengono tradotti in giudizio e condannati alla pena capitale, conforme il virile atteggiamento dello straziato padre e nonostante il «mammismo» delle donne. Giustizia sarà fatta, ma Gonnario e Nibatta, la dolorosa madre del giovane, daranno libero sfogo al loro strazio, mentre le voci irreali dei due amanti, provenienti dall'al di là, recheranno e invocheranno parole di pace. Nell'ultima scena Gonnario

21 marzo 1959

TEATRO SAN CARLO / NAPOLI

1^a rappr. assoluta

I SHARDANA

Dramma musicale in 3 atti

Parole e musica di Ennio Porrino

Personaggi e interpreti

| | |
|--------------------|--------------------|
| Gonnario | Ferruccio Mazzoli |
| Torbeno | Gastone Limarilli |
| Orzocco | Giulio Mastrangelo |
| Norace | Piero Guelfi |
| Berbera Jonia | Luisa Malagrida |
| Nibatta | Irene Comanzer |
| Perdu | Antonio Galie' |
| Un pastore sardo | Luigi Paolillo |
| La Vedetta | Mario Cioffi |
| Un Guerriero | Enzo Viaro |
| Un altro Guerriero | Attilio Flauro |
| Prima Dolorante | Carla Baduini |
| Seconda Dolorante | Pina Esca |
| Terza Dolorante | Teresa Destito |

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Ennio Porrino

Regia di Marcella Govoni

Bozzetti e figurini di Margari Onnis

trasferirà a Norace, suo successore, l'insegna del comando. Il popolo testimonierà religiosamente il proprio fedele consentimento mentre Perdu, specie di storico-cantore assai vagamente imparentato col mussorgskiano « innocente », suggerirà col suo canto di pace il solenne rito.

Complessivamente considerato, il libretto di Porrino è assai nobilmente timbrato, informato com'è, ancorché un po' genericamente, al sentimento religioso della Patria e della libertà. Tuttavia esso ci appare un po' statico in alcune parti (assai più adatte a una soluzione oratoriale), e un po' ellittico in altre, le motivazioni sentimentali addotte sembrandoci insufficienti alla compiuta delineazione di alcuni personaggi, e delle conseguenti loro azioni. A Porrino, generoso temperamento musicale, evidentemente tardava di por mano alla partitura, lavoro a lui molto più congeniale. E la musica di Porrino testimonia ad *abundantiam* della sua disposizione, diciamo così, euforica. Per sintetizzare le nostre impressioni, diremo che le parti più riuscite dell'opera ci sembrano quelle corali, specie la trenodia e il calmo e contemplativo coro finale, trapunto dal canto di Perdu le cui arie risultano assai più nobili che propriamente incisive. Dei personaggi, meglio delineati — almeno nel momento supremo del dolore — ci sono sembrati quelli di Gonnario e di Nibatta. L'aria di Gonnario susseguente alla esecuzione di Torbeno ha una sostenutezza wagneriana, qui ben pertinente; e la ninna-nanna di Nibatta è assai espressiva della viscerale sofferenza della madre ferita nelle intime fibre. Più generiche, e facilmente trascorrenti dalla passione all'enfasi, le figure di Torbeno e di Berbera. Nei duetti del primo e del secondo atto, l'èmpito canoro ha preso la mano a Porrino, che generosamente si è lasciato andare, senza severamente controllare ciò che l'accesa

immaginazione gli veniva offrendo, e che tradisce un po' scopertamente le sue propensioni respighiane, straussiane e — mediate attraverso esse — wagneriane, con qualche venatura veristica, accentuata dallo stile di canto assai « facile » del tenore Limarilli. Le parti migliori dell'opera sono, oltre il preludio del prim'atto, la danza nuragica in 7/8 e tutti i passi che ne derivano, informandosi allo stesso ritmo estremamente incisivo che diventa un po' — per dirla impropriamente parlando di ritmi ma (speriamo) efficacemente — il leit-motiv dell'opera. E non parliamo di proposito, chè la diamo per scontatissima, della perizia del compositore sardo nel trattare voci o strumenti. Porrino rimane fedelissimo a modi linguistici gloriosamente acquisiti alla storia, e di quelli liberamente usa e talora, forse, abusa, trasportato dall'entusiasmo.

L'opera ha avuto una molto degna esecuzione. Lo stesso autore è salito sul podio (in sostituzione del maestro Santini improvvisamente impedito), impegnandosi con grande serietà e sicurezza nella non facile veste di concertatore e di direttore. Buonissima, in complesso, la compagnia di canto comprendente i nomi del Mazzoli, della Malagrida, della Companez, del Limarilli, di Piero Guelfi, del Galì. Quasi costantemente propria ed efficace la regia di Marcella Govoni, e stilisticamente appropriata la coreografia di Bianca Gallizia. Il coro di Lauro, impegnatissimo, si è spesso ben destreggiato; l'orchestra ha seguito con elasticità i voleri dell'autore-direttore. Ottime le scene di Cristini, sui solidi bozzetti di Malgari Onnis, che ha disegnato anche i costumi, ispirandosi ai bellissimi bronzi dell'epoca nuragica (ma i bei costumi sono in buona parte sciupati se la massa corale, che ignora l'arte del trucco, non sa indossarli). Vivo e cordialissimo il successo.

Sansone e Dalila di Saint-Saëns

Si è parlato, a proposito di Saint-Saëns, di « eclettismo » o addirittura di « esteriotà ». E sarà vero, specie per il primo termine. Anche nella partitura di Sansone, una delle opere maggiori del francese, avverti una pendolare oscillazione fra riconoscibili, abbastanza diverse influenze (Bach e Wagner, per esempio) di volo) influenze che, appunto perchè riconoscibili come tali, non risultano interamente digerite. Ma in compenso, quale piacevolezza! Quale fluidità, quale eleganza, quale levigatezza! Se non proprio il genio, certamente il gusto, la classica misura, più francamente la clarté, la raison, han presieduto alla nascita di quest'opera che, fors'anche perchè denuncia con tanta lealtà i propri limiti, le proprie ascendenze, sollecita il rispetto più cordiale, quando non proprio l'ammirazione, per le non poche, autentiche bellezze e per la costanza dei valori « letterali »: cioè per la ricchezza e la varietà dell'armonia e per l'agiatazza con cui sono trattate voci e strumenti.

Complessivamente una esecuzione di grande prestigio. Il direttore Molinari-Pradelli ha tenuto saldissimamente in pugno la partitura facendo risaltare la flessibile robustezza, la lucentezza, la perfetta dosatura degli elementi che la compongono. I due protagonisti, Mario del Monaco e Jean Madeira, sono stati acclamati a lungo, insieme col direttore, per la prestanza vocale — eccezionale nel famoso tenore, e scenica — eccezionale nel mezzosoprano di cui abbiamo fatto la lieta conoscenza. Del Monaco è stato pari alla sua fama di grande cantante, ed è detto tutto: ma è doveroso sottolineare la sottile intelligenza e il lungo studio (evidenti attraverso i risultati) messi al servizio del « personaggio »; così come, a proposito della protagonista, ammiratissima per la sua espressiva bellezza e per la

intensità del gioco scenico, bisognerà sottolineare la ricchezza dei « colori » vocali e la rara intelligenza con cui sono stati adoperati. Dignissimi dei due principali interpreti il baritono Ligno Puglisi (*Il Sommo Sacerdote*) e il basso Plinio Clabassi (*Abimelecco*) e assolutamente a posto gli altri (il Riccò, il Flaùto, il Cesarini, il Feliciati). Spesso efficace (salvo i limiti costituzionali più volte indicati, e dovuti alla impossibilità finanziaria, da parte dell'Ente, di procedere alle sostituzioni necessarie) l'intervento del Coro, che si sarebbe desiderato, in qualche passo, ritmicamente più incisivo. Enrico Frigerio ha ideato una regia semplice e scorrevole, com'è nelle sue ottime abitudini: le masse lo han seguito abbastanza volenterosamente. Ordinatissima, come sempre, e fantasiosa la coreografia della Gallizia, che ha il vantaggio di una più lunga preparazione rispetto al regista.

Almeno un cenno bisogna dedicare alla ripresa di *Bohème*, che è stata illustrata dalla presenza di una Tebaldi in splendida forma, acclamatissima dal suo più fedele pubblico. Degna corona le han fatto il Gismondo, il Taddei, la Rizzoli, il Correna e il Meletti. Direttore Angelo Questa, regista Frigerio. Alcune efficacissime soluzioni sceniche erano state personalmente ideate dal Soprintendente Pasquale di Costanzo.

Alla Scarlatti

Da segnalare nell'attività sinfonica di quest'ultimo periodo, l'esecuzione del *Concertino* per flauto e orchestra di Antonio Veretti, affidata alla prestanza eccezionale di un Gazzelloni. Il Veretti — così ci apprendo il programma — applica la tecnica compositiva seriale ad una sostanza musicale tonale. Si tratta di uno di quei compromessi, di una di quelle « contaminazioni » sdegnosamente condannate dai « puri ». A parte questa notizia in fondo poco importante, del *Concertino* di Veretti c'è da dire che è realizzato in

una bella e ferma scrittura solistica e orchestrale, e che è tagliato alla svelta, lasciando alla fine di ciascun tempo, e specie alla fine, un senso di sospensione e, forse di incompletezza.

Memorabile l'esecuzione dell'*Histoire du soldat* di Stravinski affidata a Lorin Maazel. Poche partiture sono, come questa, altrettanto stravinskiane! Concepite e realizzate in un momento cruciale della vita del Russo, essa rappresenta in certo modo la somma delle esperienze sino allora vissute e sofferte. C'è dietro il *Sacre*, ci sono le *Noce*; c'è stata la prima guerra mondiale e la Rivoluzione d'Ottobre. Un mondo è crollato, irrevocabilmente... Stravinski ne prende atto, virilmente, stringendosi su se stesso, e rasciugando più e più il proprio dettato. L'esecuzione del Maazel copre il ricordo di altre passate, per avventura buonissime. Il giovanissimo direttore, che per l'occasione imbracciava prestigiosamente il violino, e i magnifici strumentisti della Orchestra Scarlatti (Giovanni Sisillo, clarinetto; Umberto Benedettelli, fagotto; Renato Marini, tromba; Gaetano Liguori, trombone; Luciano Amadori, contrabbasso e Francesco De Simone, batteria) han gareggiato in virtuosismo, realizzando una esecuzione calibrata al millesimo attraverso difficoltà ritmiche, e non solo ritmiche, da togliere il fiato.

Celebrazione di Purcell all'Accademia Napoletana

L'Ambasciatore di S. M. Britannica, Sir Ashley Clark, è tornato anche quest'anno all'Accademia Napoletana per celebrarvi il grande musicista inglese Henry Purcell nel tricentenario della nascita. Noi non amiamo molto le conferenze, ma dobbiamo confessare che quella di Sir Clark l'abbiamo goduta dalla prima all'ultima parola. Espertissimo di problemi internazionali, nella

trattazione dei quali gli inglesi traducono, con positivi risultati, il loro spregiudicato, duttile e redditizio empirismo, questo Ambasciatore umanista ha trattato il suo argomento con vivo, umanissimo affetto, piuttosto suggerendo elementi di giudizio che impegnandosi in valutazioni vere e proprie dell'opera del celebrato. La singolare competenza musicale di cui egli è in possesso e che non finisce di stupirci ha consentito a Sir Clark di offrire agli ascoltatori un campionario di citazioni, alcune personalmente eseguite al pianoforte e fittamente corredate di pertinentissime osservazioni. La conferenza, rapida e concreta, e filologicamente ben documentata, è stata un modello di lezione di Storia della Musica, quale non sempre i Conservatori possono offrire ai propri allievi.

GIACOMO SAPONARO

Torino

Novità all'Auditorium Rai

L'annuale stagione torinese, alimentata dai ben dieci società musicali, ha superata la metà strada ed è già possibile un bilancio parziale. All'attivo, con tutto quanto già ricordato nelle precedenti corrispondenze, è da inserire la 6ª Sinfonia di Mario Zafred, compositore che gode di molta stima fra noi. Nel lavoro — ben costruito e coerente nel discorso sonoro, se pur non troppo segnato nei contorni — risalta particolarmente il tempo centrale, denso di ampia espressività e con una parabola che tiene avvinto il pubblico e lo lascia convinto. Anche questa è un'opera scritta con quella serietà che al musicista triestino tutti riconoscono. Di buona resa strumentale e di ottima architettura risultò pure il *Concerto* per pianoforte e orchestra di André Marescotti, presentato molto onorevolmente

dalla signora Morel, festeggiata con l'autore. E una serata viva e festosa — sempre all'Auditorium — ha avuto a protagonista Vittorio Gui, ormai legato alle grandi opere. Il programma era infatti dedicato interamente ad Haendel e l'opera prescelta il *Saul*, da Gui stesso ridimensionato e ritoccato nello strumentale. L'imponente oratorio, simile ad una grandiosa cattedrale, ha aperto a Torino le celebrazioni per il bicentenario haendeliano e il risultato artistico va inserito fra le voci più attive della stagione in corso. Il *Saul* era novità per Torino, come lo era la *Rapsodia* op. 53 per contralto, coro maschile e orchestra di Brahms (interpreti di eccezione Celibidache e Marga Hoeffgen). Pregante e commossa, malinconica e penetrante, non priva di echi wagneriani, la *Rapsodia* è stata ascoltata con profondo raccoglimento e interamente goduta nei suoi poetici valori.

Da ricordare fra le musiche poco o nulla note a Torino il 2º Concerto per pianoforte di Sciostakovic, dove il troppo fecondo compositore russo lascia scorrere la sua facile penna e affianca episodi geniali a movenze militaresche, ritmi interessanti a banalità senza nome: il tutto con quel disordine piacevole che ben si conosce. Ma si sa che Sciostakovic non aspira a passare alla storia con ogni pagina e forse per questo ci resterà. Realizzatori del Concerto il pianista Gorini e il direttore Vernizzi.

Ma le novità presentate in questo periodo non sono tutte qui: il pubblico torinese ha pure fatto conoscenza con Gottfried von Einem attraverso le *Scene sinfoniche* op. 22. Non è stata una scelta felice poiché l'autore ben giudicato nel campo teatrale, è apparso nelle *Scene* inconcludente, privo di stile (Ottocento scialbo e Novecento di scarto si affiancavano) e senza una linea architettonica. Ultima novità ascoltata il *Te Deum* del secentista francese M. A. Charpentier al quale i

suoi attuali conterranei stanno preparando una fama che in verità — ripensando al *Te Deum* — non sappiamo su che cosa potrà basarsi. Comunque l'abilità dei francesi in questo campo (quello di « crear fama ») è tale che non si sa dove si fermeranno!

Concerti

Moltissimi concerti: nomi celebri, giovani che forse lo diventeranno, altri meritevoli, tutti affratellati nelle festose o trionfali accoglienze. Una splendida affermazione del pianista Maurizio Pollini, due serate del violinista Kogan, due concerti sinfonici all'Auditorium Rai di Celibidache, esigente con l'orchestra sino alla... crudeltà. E ancora ammirazione completa per il pianista sovietico Emil Ghilels, un « mattatore » di classe; per il violinista Kovacs, per Gulda, e buona affermazione del pianista Marzorati. Poco invece ha convinto quest'anno il giovane direttore Lorin Maazel: egli ha tormentato la Pastorale di Beethoven, lo *Stabat Mater* di Pergolesi e il *Sopravvissuto* di Varsovia di Schoenberg. Perché non lasciar respirare naturalmente queste musiche?

IGINIO FUGA

Con puntualità il Circolo degli Artisti prosegue la serie dei concerti: ospiti il pianista Cziffra, insuperabile interprete di Liszt; il Quartetto della Rai-Tv, realizzatore di musiche di Britten, Fuga e Dvorak; i pianisti Gorini e Lorenzi; il violoncellista Fournier, concerti in parte offerti dalla Rai-Tv.

Anche il Circolo Arturo Toscanini svolge l'annunciato programma dedicato a musiche poco note o contemporanee. Le audizioni hanno avuto luogo nella invitante sala dell'Accademia delle Belle Arti, mai prima d'ora impegnata a questo scopo.

Eccellente l'accoglienza della critica e del pubblico alla *Sonata* 1957, per pianoforte di Sandro Fuga.

Seguiti con vivo interesse i concerti da camera offerti dalla Rai-Tv al Circolo della Stampa.

La prossima stagione lirica dell'Ente Autonomo Teatro Regio avrà questo cartellone: *Tristano* di Wagner, *Linda di Chamounix*, *Pescatori di perle* di Bizet, ed *Ernani*.

Dopo ventitré anni di attesa si sta preparando il terreno per il nuovo Teatro Regio. Il vecchio teatro è bruciato il 9 febbraio 1936.

Trieste

La stagione lirica

Il giro vittorioso di *Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti ha toccato pure Trieste (5 gennaio, direttore Bartoletti, regia De Weerth, interpreti Plinio Clabassi, Giuseppina Asaro, Bruna Ronchini, Angelo Lo Forese, Roberto Silva, Alessandro Maddalena, Antonio Massaria, Rodolfo Moraro, Enzo Viaro, Vito Susca, coro diretto da Fanfani), in un'edizione oltremodo curata, e che si è avvalsa di una messinscena particolare, dove spiccavano colossali figure di angeli, in materiale plastico di nuova lega. Anche se il Teatro Verdi di Trieste non può competere coi teatri primissimi, certamente si preoccupa di fare qualcosa di particolare, di diverso. Ecco quindi le scene di *Orlando Di Collalto* per l'opera di Pizzetti, immaginate in stile romanico inglese, e valorizzate da una sensibile regia luministica.

Non è il caso ora di soffermarci sui valori assai cospicui della più recente opera teatrale pizzettiana, dato che se ne è già parlato al momento giusto. Possiamo tutt'al più soggiungere che il pubblico triestino (che recentemente ha potuto assistere al-

l'originale dramma in prosa di Eliot) ha gustato particolarmente l'opera di Pizzetti, e come già per *Fedra*, *Fra Gherardo* e *La Figlia di Iorio*, ha espresso il suo entusiastico gradimento, applaudendo pure l'illustre autore. L'esecuzione musicale, curata da Bruno Bartoletti, è stata assai felice e accurata.

Ove si tolga un lontano e dimenticato allestimento al Dal Verme di Milano un'ottantina d'anni fa, e una edizione radiofonica, la presentazione al Teatro Verdi di *Una vita per lo Zar* di Michele Glinka aveva sapore di primizia (30 gennaio, direttore Efrem Kurtz e successivamente Gabor Oetvoes, regia Della Pergola, interpreti Raffaele Arié, Eugenia Ratti, Franco Artioli, Marina De Garabain, Vito Susca, Raimondo Botteghelli, coro diretta da Fanfani, scene di Nicola Benois). Quando si pensi alla data della prima rappresentazione (1837), precedente l'attività verdiana e di altri fondamentali melodrammisti dell'Ottocento, *Una Vita per lo Zar* giunge come un sorprendente messaggio dell'opera a tinta nazionale con impiego spontaneo e sistematico di materiale lirico popolare. Certe scene poi, come nel primo atto, e nel finale, anticipano addirittura lo spirito del *Boris mousorgskiano*. Il tributo a Bellini, Donizetti e Rossini non è certo irrilevante, e talora, specie nelle arie solistiche, si palesa quasi soverchiante, ma nelle pagine corali, in certo declamato intermittente, nel frequente uso di modalità e di ritmi tipicamente russi, l'opera di Glinka si aderge effettivamente a pietra fondamentale dell'edificio musicale che i « Cinque » e gli altri russi potenzieranno. Alla accessibilità del lavoro gioverebbe però qualche taglio, allo scopo di snellirne le proporzioni, e a volere essere drastici, tutta la scena danzata in Polonia, soffre di convenzionale maniera.

Ad ogni modo, *Una vita per lo Zar* non è lavoro da trascurare, e pen-

siamo che la sua conoscenza sia doverosa nei teatri italiani. Trieste ne ha dato l'esempio.

GIULIO VIOZZI

La stagione al Verdi si è completata con un eccellente allestimento del *Macbeth* di Verdi (10 gennaio, direttore Arturo Basile, regia Piccinato, interpreti Shaken Vartenislian, Tito Gobbi, Antonio Annaloro, Lorenzo Gaetani) che in parte riprendeva quello del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Dopo un buon *Werther* (17 gennaio, direttore Cillario, regia Piccinato, interpreti Leyla Gencer, Ferruccio Tagliavini, Giuliana Tavolaccini), la Compagnia del Balletto Italiano diretta da Ugo Dell'Ara e Wanda Sciacaluga, si è brillantemente esibita in quattro serate di balletti, con *Le Silfidi* di Chopin, *Pas de dix* di Glazunov, il *Don Giovanni* di Frank Martin, il vivace *Viaggio di nozze* di Gervasio, e la notevole *Maschera della morte rossa* sull'ottima musica di Giampiero Tintori. Direttore d'orchestra Santi De Stefano. La stagione lirica si è conclusa con due impegnati allestimenti delle due prime opere dell'*Anello del Nibelungo* wagneriano: *L'oro del Reno* (27 febbraio) e *La Walkiria* (9 febbraio, direttore Georges Sebastian, regia De Quell, allestimento Hainer De Hill, interpreti Neidlinger, Uhl, Von Rohr, Windgassen, Neralic, Wilfred, Sknek, Hoffmann), in cui abbiamo ammirato una aggiornata regia luministica, a base di proiezioni. Nel corso della stagione lirica rientrava pure un concerto commemorativo in occasione del trentennio della morte dell'operista Antonio Smareglia, così immeritadamente escluso dai teatri, e del decennio della scomparsa dello scrittore triestino Silvio Benco, suo librettista (14 febbraio, direttore Giorgio Cambissa). La proloquio è stata tenuta da Vito Levi. Alla Società dei Concerti, il Trio italiano d'archi (Gulli, Baldovino, Giu-

ranna), il violoncellista Janos Starker, il Festival String di Lucerna con il violinista Schneiderhan, il pianista Friedrich Gulda, e il Kammermusikvereinung dei Filarmonici di Berlino.

Buona la serie dei concerti della Gioventù musicale, con i pianisti Hoffmann e Delli Ponti e la violinista Margit Spirk.

Musica applicata

Farse e confidenze di Gino Negri

Nelle dimensioni minuscole del teatro musicale da camera a cui da qualche tempo sta dedicando i propri sforzi, Gino Negri ha portato al Gerolamo due pièces di mezz'ora ciascuna: *Il tè delle tre* e *Giorno di nozze*. La prima, che si qualifica « farsa in un atto », era già stata collaudata con fortuna nel teatrino di Villa Olmo a Como e poi sul palcoscenico privato ma di raffinatissima garanzia pubblicitaria di Peccy Blunt a Roma; la seconda, definita « confidenza in un atto », si presentava invece per la prima volta a un pubblico e addirittura col sapore di un'anteprima, tenuto conto che fa parte di un trittico di « confidenze in un atto » (che però forse non ascolteremo mai intero perché il pezzo d'apertura ha per protagonista un prete di poca fede). La formula di Negri nasce in realtà dal teatro di prosa che in questo dopoguerra ha decisamente accettato la presenza della musica di scena. Della musica di scena, infatti, c'è nelle pièces di Negri la caratteristica di una partitura che non si scosta mai da un impiego realistico o semmai funzionale (nel senso che per lo più è l'azione a provocarne l'occasione o l'impiego con ben chiari compiti di atmosfera); mentre del teatro di prosa esse hanno, per converso, il segno distintivo dell'ordine in palcoscenico il tessuto dram-

matico, senza chiedere soccorso al golfo mistico o anche soltanto subordinando il proprio ritmo ai tempi di un discorso musicale. Tuttavia l'evidenza della paternità non significa che Negri sia un commediografo che si scrive la musica da sé, perché anzi si tratta proprio del contrario, cioè di un compositore che punta su un teatro di costume in musica, e che perciò si predispone una disponibilità musicale rimettendo le proprie scelte compositive alla musica consumata dai suoi personaggi, alla misura stessa del loro mondo musicale. In questa maniera — che non è certo nuova perché rinvia se non altro all'equazione narrativa di Brecht-Weill che da noi ha senz'altro il sapore dell'inedito —, quello che conta è effettivamente il risultato teatrale, farsesco o confidenziale che sia, e su questo terreno soltanto va per esempio giudicata la legittimità di una musica sciatta e rinunciataria, banale e comune, perfino monotona e senza fantasia, trita e ritrita, com'è quella di *Giorno di nozze*.

Volutamente tale, evidentemente, perché la protagonista è, qui, la squallida e comune ragazza-dattilografista che si consola senza troppi riampianti di un romantico amore da fumetto, col prosaico e concretissimo matrimonio d'interesse. È, dunque, la storia senza sole di una riconoscibilissima figura del nostro tempo, strametropolitana, fatta di poveri sogni e di una realtà a base di comforts elettrodomestici, calata in una meschineria e anche volgarità morale obbiettiva, senza peccato. Una figura che appunto Negri rende fra una canzone e un recitativo appena intonato, affidandole una ariosità da strada, mezza parlata e mezza cantata senza convinzione, immersa in un distruttivo anonimato o caricandola di una brutale

spontaneità canzonettistica quando entra nella sua vera vita, quando ripensa al cinema o alla balera, nella canzoncchia finale gridata a vantare la *Giulietta*, il maggiordomo, i visoni o il *frigidaire* che il vestito da sposa, le nozze, le procureranno. Altra cosa *Il tè delle tre*, uno scherzo sfrontato, una satira gustosa: il paradossale montaggio di arie e canzoni parafrasate dal repertorio classico e leggero, nonché scritto su testi surreali e filastrocche di parole senza senso, italiane, tedesche, francesi, inglesi, con cui Negri fa il verso al salotto musicale borghese. A Villa Olmo avevamo ascoltato *Il Tè delle tre* in una veste musicale che comportava una piccola orchestra, e qui Milano c'era invece soltanto un pianoforte in scena: che è stato ripiego un poco eccessivo, tant'è che oasi di debolezza ce ne sono state e il bisogno di un filo conduttore di colori strumentali s'è fatto sentire. Però la resa di divertimento della « farsa », in sostanza la sua presa spettacolare, è resistita anche così. A riprova, ci pare, che l'opera da camera, da anticamera addirittura, di Negri, viva essenzialmente in palcoscenico, nei suoi personaggi e nelle sue situazioni, per quel che di musica essi direttamente comportano, esattamente nella economia di una autentica « musica applicata ».

Il che dice automaticamente l'importanza che in questo giro teatrale ha l'esecuzione, il suo peso decisivo addirittura. Per cui va lodato l'intelligente e acuto allestimento dei due spettacoli di cui va dato merito al regista Filippo Crivelli non meno che ai bravissimi Alfredo Bianchini, Katy Barberian, Nicoletta Ramorino e Laura Ambrogio, interpreti della « farsa », e alla efficace Anna Nogaro preziosa solista della « confidenza ».

LUIGI PESTALOZZA

La vita musicale all'estero

Inghilterra

Novità di Britten, Vaughan Williams, Berkeley

Si pensi alla curiosità che può destare un'opera destinata ad essere eseguita in chiesa, e si avrà un'idea del recente ammiratissimo lavoro di Benjamin Britten *Noye's Fludde* (titolo in inglese arcaico che significa *Il diluvio di Noè*). È una musica moderna su un testo preso da un *miracle play* inglese del sec. XIV, ed è stata eseguita per la prima volta la scorsa estate al Festival di Aldenburgh, sulla costa orientale dell'Inghilterra (un Festival di cui lo stesso Britten è il direttore generale). Dopo di allora è stata eseguita anche alla cattedrale di Southwark a Londra.

Carattere distintivo di *Noye's Fludde* è che quasi tutti gli esecutori sono fanciulli: solo le parti di Noè, sua moglie e la invisibile voce di Dio sono interpretate da adulti. Anche l'orchestra richiede solo dieci strumentisti adulti, mentre le altre parti sono di scrittura intenzionalmente facile, in modo da poter essere eseguite da fanciulli; i violini ad esempio sono divisi in tre parti: abbastanza facile, « facile » e « molto facile ». Un'altra caratteristica dell'opera — non nuova nei lavori teatrali di questo autore — è che si richiede la partecipazione dell'uditorio, che deve intonare tre noti inni inglesi inseriti con raffinata abilità nell'edificio musicale di Britten. L'autore ha deliberatamente scritto una musica di facile comprensibilità, e i caratteri mancano volutamente di profondità. Tuttavia nell'esecuzione l'effetto di insieme è affascinante: resta da sa-

pere se l'opera, date le sue caratteristiche tipicamente inglesi, potrà essere esportata in paesi di altra lingua.

Ma questa non è l'unica composizione recentemente scritta da Britten. Egli ha ancora composto un nuovo ciclo di liriche per tenore e orchestra su sette poesie inglesi, intitolato *Notturmo*, dedicandolo a Peter Pears che ne è stato il primo interprete, e noto come esecutore anche dei due precedenti cicli di liriche con orchestra di Britten (*Les Illuminations* su testi di Rimbaud e *Sérénade*). Tuttavia questo nuovo *Notturmo*, anche se rivela la abituale destrezza del compositore nel manipolare i singoli strumenti in unione con la voce, manca della vibrante originalità dei due cicli precedenti.

Di Vaughan Williams, il compositore deceduto l'agosto scorso, è stato eseguito a Londra un ciclo postumo di liriche. È una composizione per voce e oboe su dieci poesie di William Blake, poeta mistico del sec. XVIII. Originalmente concepite come accompagnamento musicale di un film su Blake pittore, queste liriche sono di una particolare bellezza, tanto che in questi ultimi anni abbiamo ascoltato ben poche altre composizioni di autori inglesi che stessero loro alla pari. Quanto al 2° Concerto per pianoforte e orchestra di Lennox Berkeley, non dice nulla di più di quanto i compositori inglesi non avessero già detto intorno al 1930.

Al Covent Garden
e al Sadler's Wells

Nei due teatri operistici di Londra l'interesse non è stato tanto attrat-

to da opere nuove quanto dalla ripresa della *Lucia* al Covent Garden — dove essa non era stata rappresentata da ben cinquant'anni, se se ne esclude un'unica esecuzione con Toti Dal Monte. Questa volta protagonista era il soprano australiano Joan Sutherland, che fa parte della compagnia stabile del Covent Garden. Applauditissimo direttore è stato Tullio Serafin; la regia era affidata all'italiano Franco Zeffirelli. La Sutherland ha avuto qualche incertezza all'inizio, ma nella scena della pazzia ha raggiunto l'altezza di una indiscussa maestria vocale. Un buon Edgardo è stato Kenneth Neate, pure australiano. L'opera è stata cantata in italiano, e la Sutherland aveva studiato la parte in Italia col maestro Serafin.

La compagnia del Covent Garden ha inoltre cantato per la prima volta in russo con Boris Christoff, interprete del *Boris Godunov*, essendosi egli rifiutato di cantar l'opera in inglese anche se alla Scala è solito cantarla in italiano. Questa esecuzione in russo davanti a un pubblico che ignora completamente questa lingua non ha certo servito la causa di quest'opera, in cui è così importante la esatta comprensione del testo. E l'attuale disposizione da parte degli inglesi ad ascoltare opere cantate in lingua straniera, come pure l'entusiasmo per certe assurdità drammatiche, è forse un sintomo che l'opera è considerata più come un passatempo che come una forma d'arte capace di penetrare vitalmente nelle esperienze specifiche degli ascoltatori.

Il secondo centenario della morte di Haendel e il terzo centenario della nascita di Henry Purcell saranno celebrati in appositi Festival coordinati a Londra nella prossima estate. Già il Covent Garden ha reso a Haendel un omaggio — per la verità dubbio, — presentando in forma scenica l'oratorio *Samson* che, come gli altri oratori religiosi di Haendel, non era stato scritto dal-

l'autore per la scena, ma solo per l'esecuzione da concerto. Soddisfacciente protagonista ne è stato Jon Vickers; la trionfante aria finale è stata magnificamente interpretata da Joan Sutherland mentre il giovane direttore, Raymond Leppard, non ha dimostrato una grande sensibilità stilistica.

Al minore teatro londinese, il Sadler's Wells, si è avuta una rappresentazione di *Rusalka* di Dvorak, la prima opera di questo compositore rappresentata in Inghilterra su piano professionale. Benché la parte principale fosse interpretata da un soprano di ottima fama, Joan Hammond, l'opera non ha trovato favore in quanto manca di forza drammatica e musicalmente appare una curiosa mescolanza di un Wagner mal digerito e di elementi folcloristici cecoslovacchi. Più notevole il successo riportato al Sadler's da tre opere in un atto: il *Castello di Barabablu* di Bartok, *Il Telefono* di Menotti e *Riders to the Sea* di Vaughan Williams (quest'ultima, data recentemente al San Carlo di Napoli, è la prima opera di questo compositore eseguita in un paese non anglosassone).

Londra ha ospitato nei mesi scorsi numerosi eccellenti artisti sovietici, tra cui i direttori d'orchestra Kondrascin e Ivanov, il pianista Gillels, il violinista Kogan, il violoncellista Rostropovic e il soprano Visnevskaja. Peccato che la maggior parte delle loro esecuzioni siano rientrate nell'ambito del Festival Ciaikovski organizzato da un impresario londinese — come se Londra avesse bisogno di un Festival Ciaikovski!

ARTHUR JACOBS

Mentre scriviamo, si attende l'arrivo di numerosi musicisti italiani, tra cui Nino Sanzogni (che dirigerà una serie di concerti per la BBC), Renato Fasano e Pietro Scarpini.

A Liverpool si terrà in maggio un Concorso internazionale di piano-

forte: la giuria sarà presieduta da Solomon, e la prova finale consisterà nell'esecuzione di un pezzo in un concerto pubblico insieme con l'Orchestra Filarmonica Reale di Liverpool.

Segnaliamo la scomparsa di:

Adam Carse, musicologo, deceduto il 2 novembre 1958 in età di 80 anni;

Martin Shaw, compositore, morto il 24 ottobre 1958 in età di 83 anni;

Francis George Scott, compositore, scomparso il 6 novembre 1958 a 78 anni;

Montagu Montagu-Nathan, musicologo, morto il 15 novembre 1958 a 81 anni.

Austria

Tradizione e modernità

La stagione musicale di Vienna si svolge sui binari consueti. Il grande pubblico dei cosiddetti Concerti Nobel non si stanca di riascoltare sempre il repertorio delle musiche più note, e di dilettarsi dell'eccellenza dell'esecuzione; e tutto quello invece che avviene nelle altre sale da concerto ha un carattere meccanico più che di un'attività sincera e necessaria.

Il gusto conservatore del pubblico non impedisce d'altronde che il Quartetto Vegh venga acclamato nell'esecuzione integrale dei sei Quartetti di Bartok, o che l'esecuzione dei 5 Pezzi per orchestra op. 16 di Schönberg diretti da Karajan con i Filarmonici incontri un sincero interessamento da parte del pubblico, dal momento che i pezzi di Schönberg risalgono ormai a cinquant'anni fa, e che anche Bela Bartok appartiene da tempo ai classici della musica moderna.

Per quanto riguarda la musica veramente nuova, l'avvenimento forse più interessante della stagione è stata una conferenza di Ernest Kre-

nek su questo inesauribile tema. Egli ha osservato che la più recente conquista nel campo della musica seriale è l'introduzione di una componente temporale da cui risulta una determinazione assoluta nel decorso musicale, nel senso che lo stesso compositore viene sorpreso dal risultato del suo procedimento compositivo ed è in grado di giudicare solo in un secondo tempo il carattere della propria composizione.

La stagione all'Opera

Molto più vivace è il panorama degli avvenimenti operistici, poiché il teatro lirico da sempre è stato particolarmente caro ai viennesi ed è al centro dell'interesse del pubblico soprattutto da quando la direzione artistica dell'Opera di Stato è stata affidata a una personalità quale Herbert von Karajan. Il pubblico sta con entusiasmo dalla parte di Karajan, ma una parte della stampa non è soddisfatta di lui e non si dà pace che oggi le cose vadano diversamente da prima. Particolare opposizione incontra Karajan per il suo interessamento per l'opera italiana, e passerà ancora del tempo prima che i preoccupati tutori del vecchio ordine possano accettare un'usanza divenuta ormai internazionale, e si rendano conto che il canto italiano è intimamente legato alla lingua italiana: anche se finora sulle nostre scene non si è parlato un italiano particolarmente puro. Tuttavia anche gli scettici hanno dovuto ammettere che i tre splendidi nuovi allestimenti presentati ultimamente nel giro di tre mesi rappresentano uno sforzo sotto tutti gli aspetti rispettabile.

Prima che terminasse l'anno è entrato in repertorio, con *L'Oro del Reno*, un nuovo anello della Tetralogia wagneriana. La soluzione scenica è stata trovata non per via di esperimenti ma con la massima concentrazione dell'efficacia figurativa e plastica; come le quattro scene cor-

rispondono ai quattro elementi, così lo scenografo, Emil Pretorius, si è sforzato di creare l'illusione dei fenomeni elementari: dell'acqua che scorre, della terra su cui sorge la dimora degli dei, del fuoco che alimenta nell'interno della terra l'opera della fucina e infine l'illusione dell'aria con le sue varie rifrazioni luminose, le nubi, i fulmini e l'arcobaleno. Se sulla scena è stata evitata ogni inutile decorazione e ogni elemento accessorio, la regia di Karajan ha obbedito dal canto suo alla massima economia e semplicità, per cui l'azione risulta tanto più espressiva in quanto ammette solo lo stretto necessario. La qualità musicale dell'esecuzione, diretta da Karajan, sta sopra ogni discussione, per senso stilistico, spirito e concezione, finezza dei particolari e magnificenza dell'insieme.

Dopo solo sei settimane è stata la volta dei *Dialoghi delle Carmelitane*, un'opera di commovente bellezza e sorprendente efficacia. Ammirabile soprattutto la facoltà che ha la musica di Poulenc di svelare quanti elementi operistici siano contenuti nel dramma di Bernanos: accettare il martirio, dare la prova estrema di rinuncia e di superamento della vita, superare l'esame più difficile per dimostrarsi degni di un superiore destino, tutti questi elementi, che nel convento di Compiègne sono stati una pagina di storia vera, costituiscono simbolicamente, nel mistero della conversione contemplata spiritualmente e artisticamente, uno dei motivi più vigorosi e più profondi di tutta l'opera lirica, dal *Flauto magico* alla *Donna senz'ombra*.

L'esecuzione, nell'allestimento scagliero, è stata esemplarmente preparata da Margherita Wallmann. La sua regia mette l'accento sia sul carattere operistico sia su quello esoterico dell'opera, raggiungendo in tal modo una straordinaria severità e unità stilistica ed espressiva. Straordinaria ancora la sua capacità di fondere la varietà in unità, e an-

cora di trasformare il tipico nel particolare. Le carmelitane si presentano infatti nel vincolo collettivo dell'ordine e contemporaneamente nel loro profilo individuale: sedici destini si fondono in una sorte unica. Tra le più significative interpreti di questi personaggi ricordiamo Irmgard Seefried, Anneliese Rothenberger, Elisabeth Höngen, Christl Goltz e Hilde Zadek. Interprete del vecchio marchese è stato Alfred Poell, e il fratello di Bianca è stato impersonato da Ivo Zadek, tenore giovane e assai dotato. Anton Dermota ha cantato nella parte del confessore, che assiste spiritualmente e con nobiltà le sedici sorelle. Il direttore, Heinrich Hollreiser, ha saputo seguire con vivo sentimento tutte le mutevoli fasi della musica. Dopo altre quattro settimane abbiamo avuto nuovamente uno splendido spettacolo d'opera con un nuovo allestimento di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Le due opere hanno subito tuttavia un trattamento assai disuguale, tanto maldestro nella *Cavalleria* quanto brillante nei *Pagliacci*. Wolf-Dieter Ludwig, regista della prima opera, ha dimostrato di non aver capito nulla già per il fatto di aver fatto eseguire a Santuzza durante l'intermezzo sinfonico una scena muta di disperazione, mentre l'efficacia specifica di questo pezzo sta proprio nella sua distanza dall'azione, nel fatto che gli eventi drammatici vengono interrotti da un pezzo di musica strumentale che non ha nulla a che vedere con l'azione scenica.

Nei *Pagliacci* invece non solo erano a disposizione cantanti migliori (Wilma Lipp, brillante interprete di *Nedda*, Jon Wickers, eccellente Canio e un baritono sapido come Aldo Protti, che ha fatto furore nel prologo), ma anche l'azione scenica è stata vivificata con meravigliosa intelligenza dal regista Paul Hager, mentre le scene e i costumi sono stati accolti con entusiasmo. La scenografia, dovuta a Jean-Pierre Ponnelle, sposta il luogo dell'azione in

una città italiana del sud, adagiata su di un pendio: ma la scena è così graziosa, nuova e sorprendente, che non ci si preoccupa nemmeno più dell'imprudenza di *Nedda* e *Silvio*, che cadono l'uno nelle braccia dell'altra davanti a tante porte aperte e finestre curiose...

Le due opere sono state dirette da Lovro von Matacic, un direttore di teatro pieno di esperienza, che riesce con ostinazione a imporre i suoi tempi che a volte sono in verità piuttosto arbitrari.

HEINRICH KRALIK

Arabesques

La notizia del furto ci raggiunse mentre stavamo volando, di notte, da Amsterdam a New York. I dirigenti della Biblioteca Nazionale di Vienna, esaminando il manoscritto del *Requiem* di Mozart, già prestato come pezzo d'effetto all'Expo di Bruxelles ed ora ritornato a occupare il solito suo posto nella vetrina di casa, si erano accorti, con grande sbigottimento, che l'ultima pagina risultava tagliata per un buon quarto, proprio là dove la mano del morente maestro aveva segnato alcuni versetti latini da musicare più avanti. Dopo il trafugamento della *Gioconda* dal Louvre di Parigi, questa, nel genere che potremmo dire artistico ci sembra la più sensazionale ruberia dei tempi moderni. Con l'aggravante di esser stata commessa in un ambiente ufficiale, e presumibilmente ben controllato, come dovrebbe essere un'esposizione; senza

neanche, a quanto è dato immaginare, la scusa patriottica e la ritardatissima protesta antinapoleonica che ispirarono il «vendicatore di Leonardo». Comunque, forse per inconscia sensazione di solitudine e di strappo dai patri lari (i nostri olandesi compagni di viaggio dormivano già tutti nella penombra azzurrognola) fatto sta che quel pezzo di giornale ci procurò una grande tristezza. La morte non era era dunque bastata per rubare al povero Mozart così grande parte del *Requiem*? Ci si doveva mettere, centosessantotto anni più tardi, anche il visitatore di un'esposizione o, Dio perdoni, un impiegato, un controllore, uno spedizioniere? E il delitto doveva proprio avvenire a Bruxelles, città notoriamente onesta e già ospitalissima a Volfrango bambino? Cercando di non disturbare il nostro vicino, guardammo fuori dall'oblò un mo-

mento, per vedere se la stella del Salisburghese era sempre splendente. Sì. Essa scintillava, vincendo col suo fulgore tutte le vicine dell'Orsa Maggiore e le altre, più lontane, di Orione. Così scintillando, perdonava a tutti i frequentatori di esposizioni, a tutti gli impiegati, uscieri, controllori e spedizioniere. Lassù, si perdona sempre. Ma noi, che per quanto si vada intorno a raccontare, stavamo navigando a ben mediocre altezza (quattromila e cinquecento metri secondo il bollettino di bordo) non potevamo scacciare l'immagine di Mozart agonizzante, di Mozart steso sul suo letto con la carta davanti, di Mozart incalzato dalla morte e ansioso, disperatamente ansioso di aggiungere una battuta, una nota; qualcosa, anche minima, che lo avvicinasse alla fine, che gli lasciasse sperare di poter finire. Perché rubare proprio un lembo di tela

incompiuta? Perché far morir Mozart un minuto, due minuti prima del suo tempo? Se proprio un torto era necessario e se toccava proprio a lui soffrirlo (a lui, già così povero in vita) almeno si fosse sottratto il brandello di un'opera scritta nei pochi giorni felici. Non un brandello di quella dove il più grande genio della musica sembra puntare i piedi e tender le mani per non precipitare nell'abisso.

Anche negli Stati Uniti il problema delle voci nuove (la crisi dei cantanti, insomma) è molto sentito e va provocando numerosi interventi, va suscitando iniziative diverse. Fra noi sono abbastanza conosciuti gli scopi e le azioni della American Opera Auditions, un sodalizio di Cincinnati, Ohio, che, d'accordo con l'Associazione Lirica e Concertistica Italiana, seleziona giovani artisti americani. Li prepara e li manda a debuttare al Teatro Nuovo di Milano, in appendice all'annuale stagione di avviamento. Un'altra provvidenza importante è quella costituita dal metodi-

co programma di ricerche che il Metropolitan di New York svolge ormai da qualche anno in tutto il territorio dell'Unione. Di questa provvidenza è opportuno parlare, perché ci sembra ch'essa contenga qualche materia di insegnamento e qualche lezione apprezzabile. Or dunque il Metropolitan, che sarebbe la Scala d'America, fa funzionare tutto l'anno, in tutti gli Stati della Confederazione, un certo numero di posti d'ascolto, incaricati di sentire quanti più giovani cantanti possibile e i migliori di essi concentra a New York per un'audizione di secondo grado. Un ultimo gruppo viene preparato in vista di un'audizione pubblica, che si tiene ogni anno nel teatro stesso con accompagnamento d'orchestra. I partecipanti a quest'ultima prova possono (a seconda del giudizio di una speciale giuria) venire scritturati dalla direzione del Metropolitan; possono ricevere borse di studio (duemila, mille dollari) per perfezionare i loro studi o possono semplicemente esser premiati col

fatto di cantare davanti a un pubblico di gente particolarmente interessata alle questioni dell'arte lirica. Alla Scala o chi per essa noi non potremmo certo consigliare l'istituzione di posti d'ascolto in Sicilia, in Sardegna, in Abruzzo ecc., né il convogliamento di tanti giovani a Milano, con biglietti di viaggio e spese di soggiorno pagati. Lo stesso Metropolitan, per realizzare il suo piano, ha dovuto ricorrere a finanziamenti che non rientrano nel bilancio normale ma che sono il risultato di sottoscrizioni extra, destinate a quello scopo da parte di privati cittadini. Ciò che la Scala potrebbe forse imitare dal Met è l'idea di un'audizione pubblica annuale, limitata, naturalmente, ai migliori fra le centinaia di cantanti che si fanno sentire in via Filodrammatici, e solennizzata, se così possiamo dire, dalle assi del suo glorioso palcoscenico, dall'intervento della sua splendida orchestra. Una buona regola in arte (come, del resto, in tutte le faccende della vita) è ammettere che le nostre opinioni e i

nostri gusti non siano i soli valevoli e che, per conseguenza, ciò che a noi non piace possa ad altri piacere. All'audizione pubblica del Metropolitan, tenuta nel pomeriggio del 20 marzo u. s., era stata invitata grande quantità di impresari, direttori di teatri, agenti, critici ecc. ecc. Anche noi dell'American Opera Auditions avevamo ricevuto i nostri biglietti d'invito ed eravamo stati avvertiti che, se qualcuno dei giovani audizionati ci fosse parso adatto ai nostri disegni, avremmo potuto sceglierlo, indipendentemente dal parere che, su di lui, avrebbero portato la giuria e la direzione del Metropolitan. Ecco, secondo noi, un *settlement* assai ragionevole. Infinite volte un artista è stato respinto, al primo tentativo, da un teatro ed è poi entrato nello stesso trionfalmente, seguendo una deviazione. Le sentenze categoriche non sono mai le più sagge. Da ultimo, quel tipo di audizioni pubbliche annuali, presentate anche in Italia sotto l'egida di un grande istituto, potrebbero servire a tracciare un quadro, a

offrire un panorama delle condizioni vocali del paese, a fare il punto su una situazione e a recidere sospetti, calmare scontenti, stabilire giuste proporzioni.

Qualche anno dopo la seconda guerra mondiale, il reverendo Geoffrey Beaumont, vicario della chiesa di San Giorgio nella cittadina inglese di Camberwell, decise di mostrare « ai giovani » come la religione non sia affatto « mercanzia da rovecchi e da gente mummificata », e, per raggiungere lo scopo, pensò di comporre la musica di una *Messa popolare del ventesimo secolo*. Codesta musica fu strettamente ispirata alle figure e agli spiriti del jazz. Pertanto il reverendo Beaumont, che non abbiamo ben capito se appartenga all'Alta Chiesa Anglicana o alla Congregazione detta Episcopale, mosse il suo *Kyrie* e il suo *Agnus Dei* secondo un ritmo di *beguine* a temperatura tropicale; affidò a un « tempo di valzer » le cure astronomiche del *Gloria in excelsis*; incaricò un blues di narrare i misteri dell'*Incarnatus* e così via

di seguito, con suo evidente piacere. Al posto dell'organo, notoria e polverosa anticaglia, il suddetto reverendo prescrisse un piano forte, possibilmente scoperchiato, e, accanto al pianoforte, un contrabbasso da suonarsi sempre « pizzicato », un congruo contingente di « batteria » ed una tromba o sassofono tenore *ad libitum*. Lasciò in vita il coro, ma raccomandò che i coristi si scegliessero fra gli autentici cantori di jazz e non avessero nemmeno parenti in terzo o quarto grado fra i diaconi, i chierici, gli scaccini ed altro personale ecclesiastico. In certi punti, i fedeli erano invitati ad aggiungersi al coro, magari improvvisando, come s'usa fra i più bravi suonatori di jazz e come pare si usasse fra i protocristiani nelle catacombe. La Messa del reverendo Beaumont, subito battezzata *Jazz Mass* e adesso, per scrupolo di aggiornamento, anche *Rock Mass*, è stata « ripresa » l'altro giorno, per iniziativa di un altro reverendo, Anthony P. Treasure, nella chiesa Episcopale di San Paolo a Norwalk,

Connecticut. Come primo risultato della esumazione, si trovò che gli abituali ottanta frequentatori delle messe domenicali in San Paolo erano diventati, quel giorno, centosessanta; quindi fu notato un solo sfregamento di piedi quando il sassofono si slanciò in un'acuta parabola e quando la batteria intraprese un « a solo » del tipo cosiddetto *hot-licks*. Le solite inchieste, promosse dopo l'« esperimento », diedero, come media, il seguente responso: « buono, ma un po' bizzarro in una chiesa ». Oltre a questo, alcuni fra i presenti non durarono fatica a riconoscere, sotto il velame delle pie parole, motivi famosi come « *It's almost like falling in love* », « *Love, come back to me* », « *I'll remember april* » et similia. Nel suo sermone, il reverendo Treasure disse « che non è possibile dividere la religione in dipartimenti, giacché non esiste barriera fra vita sacra e vita secolare ». Si dimenticò però di menzionare che *Messe jazz*, « *mutatis mutandis* », se ne scrivevano già ai tempi di Palestrina e di Orlan-

do Lasso; quando, insomma, quei maestri solennissimi prendevano a tema del *Credo* o del *Sanctus* canzoni popolari, ben più scurrili che non le nominate a base di aprile e di amori strettamente matrimoniali.

Qualcosa di nuovo, al contrario, ci sembra abbiano fatto certe congregazioni protestanti per lanciare le loro funzioni pasquali. Ogni chiesa pubblica qui sui giornali del sabato, a pagamento tutt'altro che dolce, il programma delle proprie manifestazioni pasquali, non di rado con annesso ritratto del pastore o vicario che sia. Non è detto che qualcuno, sino a quel momento indeciso, infili un uscio, piuttosto di un altro, perchè il sorriso del parroco dei Presbiteriani gli è andato più a genio che non lo sguardo pensoso del predicatore degli Evangelisti. Senonchè, in occasione della Pasqua, ci sono stati manifesti e inserzioni giornalistiche veramente insolite, come quella che annunciava nella chiesa dei Battisti « quattro servizi giganteschi » e consigliava di « trovarsi sul posto di

buon'ora, in modo da assicurarsi un posto a sedere e ascoltare così con tutti i comodi, la musica più dolce che si possa gustare da questa parte del cielo ». Tralasciamo pure l'atto di prudenza e riguardo nei confronti degli eventuali abitatori di Marte, di Venere, di Giove e adiacenze (a proposito, l'altro giorno un pallone sonda si è arrestato per più di un'ora su una piazza di questa città e nessuno ha parlato di dischi volanti); certo è che a Milano anche un avvertimento del genere non toglierebbe un frequentatore alla chiesa di Sant'Antonio per farne un frequentatore della chiesa dell'Incoronata; tanto meno svierebbe sotto una navata un predestinato a San Siro o al Velodromo. Resta dunque accertato che in America la musica (sia pur la musica *gratis*) può costituire un'esca, un richiamo, uno strumento di propaganda. *Laudare Deum in organo et in cimballo*. Da noi, solo i *juke boxes* sono riusciti ad aumentare un po' la clientela di qualche bar o di qualche tabaccheria.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

Calendario dei Festival 1959

Wiesbaden - Festival internazionale, 17 maggio-9 giugno, con l'Opera di Stato di Belgrado e di Roma, l'opera di Bordeaux e il Schauspielhaus di Amburgo; saranno eseguite opere di Strauss, Lulli, Gounod, Prokofiev e Milhaud.

Praga - Primavera di Praga, 12 maggio-3 giugno, con orchestre della Cecoslovacchia, U.R.S.S., Romania e con l'Opera di Stato di Berlino; il programma comprende opere liriche, concerti sinfonici e musica da camera.

Bordeaux - X Festival musicale, 19 maggio-3 giugno, con l'orchestra Lamoureux, la Filarmonica di Bordeaux, il London Festival Ballet e la compagnia di prosa Renaud-Barrault.

Vienna - Festival di Vienna, 30 maggio-21 giugno, con l'Opera di Stato di Vienna diretta da Hindemith, Karajan, Maazel, Maderna, Boulez, Münchinger, Keilberth, Sawallisch, Schippers e altri; in programma musiche dal 1700 ad oggi.

Stoccolma - VII Festival di Stoccolma, 31 maggio-14 giugno, con esecuzione di opere, balletti e concerti sinfonici.

Zurigo - Festival di Zurigo, maggio-giugno; rappresentazione dell'Anello del Nibelungo e di *La vérité de Jeanne* di Jolivet in prima esecuzione scenica; concerti sinfonici diretti da Rosbaud, Klemperer e van Beinum.

Strasburgo - Festival Internazionale di musica, 5-20 giugno, con concerti sinfonici, musica da camera e musica sacra.

Helsinki - IX Festival Sibelius, 6-17 giugno, con concerti sinfonici e da camera.

Amsterdam-L'Aja-Scheveningen - Festival Olandese, 15 giugno-15 luglio, con l'esecuzione di opere di Wagner e Haydn, e con concerti diretti da Klemperer, Giulini e van Beinum.

Granada - VIII Festival di Musica e Danza, 20 giugno-2 luglio, con concerti sinfonici, danze classiche e musica da camera.

Dubrovnik - X Festival di musica, dramma e folklore, 1 luglio-31 agosto, con concerti corali e orchestrali, opere, balletti, musica da camera e complessi folcloristici jugoslavi.

Aix-en-Provence - XII Festival Internazionale di Musica, 10-31 luglio, con opere di Haydn, Purcell, Monteverdi e Mozart, e con concerti sinfonici.

Bayreuth - Festival Richard Wagner, 23 luglio-25 agosto; esecuzione del *Vascello fantasma*, di *Maestri cantori*, di *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*.

Santander - VIII Festival Internazionale, 25 luglio-31 agosto, con concerti corali e sinfonici, musica da camera, balletti della Opéra di Parigi e balletti

spagnoli di Antonio, teatro, marionette, cori e danze spagnole, mostre di pittura.

Atene - Festival di Atene, agosto-settembre, con opere, concerti, e rappresentazioni drammatiche.

Monaco - Festival Strauss-Mozart-Wagner, 9 agosto-9 settembre, con opere liriche di questi tre autori ed Haendel.

Lucerna - Festival Internazionale di Musica, 15 agosto-9 settembre, con undici concerti sinfonici e corali diretti da Karajan, Keilberth, Ansermet e altri, e con la partecipazione di numerosi solisti di fama internazionale.

Besançon - XII Festival Internazionale di Musica, 3-13 settembre, con l'orchestra della Radio-Television Française e della Société des Concerts du Conservatoire, che eseguiranno cinque concerti sinfonici e sette di musica da camera; il Festival si tiene in concomitanza con il nono concorso per giovani direttori d'orchestra.

Venezia - XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 10-30 settembre, con opere di Negri, Berio, Nono e altri compositori contemporanei.

Perugia - XIV Sagra Musicale Umbra, 19 settembre-4 ottobre, con rappresentazioni teatrali, balletti biblici e concerti sinfonico-corali.

Berlino - IX Festival Internazionale, 20 settembre-6 ottobre, con esecuzioni di opere, balletti, concerti, teatro di prosa e altre manifestazioni; sarà eseguita per la prima volta in Germania l'opera di Schönberg *Moses und Aron*, e l'Opera inglese di Londra eseguirà una nuova opera di Britten sotto la direzione dell'autore. Sarà presentato inoltre un nuovo Concerto per pianoforte e orchestra di Stravinski alla presenza dell'autore, oltre a composizioni di Vogel, Dallapiccola e Blacher.

Aldeburgh (Suffolk) - Festival di musica, 19-28 giugno. Prime esecuzioni di opere di Malcolm Arnold e di H. W. Henze.

Edimburgo - Festival Internazionale di Musica, 23 agosto-12 settembre con la partecipazione dell'Opera Reale di Stoccolma e dell'Orchestra Filarmonica Ceca.

Libri di interesse musicale

Letture

Giulio Confalonieri. Storia della musica. Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958, 2 volumi.

Chi cerca biografie di musicisti, elenchi di opere, svolgimenti storici di forme, cronologie di spettacoli e altre notizie del genere è bene si rivolga senz'altro altrove, a qualcuno dei tanti dizionari più o meno enciclopedici che sono fioriti e che continuano a fiorire in questi anni in Italia e all'estero, o ad altre storie della musica che cercano di raccogliere la maggior quantità possibile di notizie incappando nella minore possibile di errori. Giulio Confalonieri non ha inteso di fare nulla del genere e non l'ha affatto nascosto. Sarebbe stata del resto la fatica meno congeniale al suo temperamento e a tutto il suo modo di essere e di comportarsi di fronte al fenomeno musicale. Confalonieri ha scritto invece una lunga confessione che abbraccia tutto quanto egli sa e conosce esprimendo con la più simpatica sincerità e spregiudicatezza il suo parere su tutto quanto ha sentito, letto e inteso di musica nella sua lunga carriera di compositore militante e di critico curioso.

Per lui non esistono barriere dei luoghi comuni di quanto è stato detto e di quanto si usa dire. Ciò che non gli piace, ciò che non ha destato in lui una vibrazione, sia di un autore celebrato o di uno oscuro, non trova grazia. Ciò che l'ha commosso, colpito, interessato sveglia il suo estro e sostiene la sua penna che scorre via con la solita agilità, con l'arguzia pungente, con l'eleganza e la precisione di linguaggio che è sempre caratteristica di ogni suo scritto anche minore, nel quale si avverte sempre l'impegno totale dello scrittore. Perché molte cose si potranno forse rimproverare a Confalonieri critico, ma non certo la mancanza di sincerità e non soprattutto la svogliatezza dello scritto per dovere. Se prende la penna è perché desidera dire qualche cosa e se lo scrive lo fa con tutto se stesso, con uno slancio giovanile che pare rinvigorirsi di anno in anno, di « pezzo » in « pezzo ».

Così in questa sua *Storia* l'ampiezza di un capitolo non è mai condizionata all'importanza dell'argomento o da un equilibrio strutturale prestabilito, ma sempre e unicamente dal maggiore o minore piacere che egli prova nel trattare la materia. Schubert lo interessa in modo particolare e sono pagine e pagine a lui dedicate e che si leggono con un piacere tutto nuovo. E così è per Rossini. Per cui non c'è da stupirsi se nel primo volume è raccolto tutto quanto va dall'antichità a Beethoven compreso, e se il secondo è dedicato quasi completamente all'Ottocento. Ma d'altra parte l'attuale nostra vita musicale non poggia saldamente sul pilastro ottocentesco? Del resto se tutta la parte precedente è trattata a volte un poco succintamente non per questo le pagine dedicate a ogni musicista o a ogni aspetto di vita musicale sono meno penetranti: anzi a volte proprio la concisione del giudizio lo rende più immediatamente penetrante e meglio ancora risalta la caratteristica e l'aspetto di un problema. Così è per gli operisti del '700 che trovano tutti

una definizione particolare e un inquadramento, così è di Monteverdi, del madrigale, dei fiamminghi, del canto gregoriano e del Palestrina.

Su tutta l'opera ad ogni modo aleggia uno spirito di sincerità e di anticonformismo che stabilisce immediato il contatto fra l'autore e il lettore e in tanta scioltezza di colloquio ancor meglio si apprezza il parlare che Confalonieri fa sempre in prima persona, scendendo giù da una cattedra sulla quale non ha mai pensato di salire. Si dimentica perciò assai presto il titolo sussiegoso dei due volumi per leggerli invece avidamente con curiosità sempre soddisfatta e sempre ansiosa di andare oltre. A qualcuno parrà forse sacrificata l'arte contemporanea. Ma nel quadro storico generale molte cose che oggi sembrano assai importanti saranno molto probabilmente destinate a prendere ben poco posto in futuro, forse anche meno di quanto Confalonieri ne ha loro concesso.

Al primo suo apparire alcuni anni or sono quest'opera non destò l'interesse che merita, forse anche per la veste tipografica dimessa. Oggi la Nuova Accademia la ripresenta nell'attuale revisione in una veste addirittura sontuosa che varrà ad attirare i distratti per la ricchezza delle illustrazioni e la bellezza delle pagine a colori (l'iconografia è stata curata da Giampiero Tintori).

Con altrettanta eleganza e accuratezza la stessa Nuova Accademia ha incominciato la pubblicazione di una serie di monografie di musicisti, *Le Vite dei musicisti*, diretta dallo stesso Confalonieri. Tutti i volumi comprendono del musicista in questione l'elenco delle opere, la discografia essenziale e la bibliografia, che, dove si tratti di traduzioni, costituiscono il contributo nuovo della collana. La maggior parte dei volumi della bella collezione è costituita da traduzioni di opere autorevoli, ma figureranno anche nuove monografie richieste a studiosi italiani specialmente per i musicisti italiani più significativi. Sono già apparsi i volumi: Puccini (di C. Sartori), Chopin (di Guy de Pourtalès), Mozart (di H. Ghéon), Paganini (di Renée de Saussine), Schumann (di A. Colling), Rossini (di F. Toye) e altri seguiranno tra non molto.

CLAUDIO SARTORI

Presentazioni

Vittorio Paliotti. Storia della canzone napoletana. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 3).

Davvero pregevole questo rapido excursus attraverso la canzone napoletana, dovuto alla penna di Vittorio Paliotti. Utile per la ricchezza e per la sicurezza con la quale l'autore si muove su un terreno così vasto e complesso qual'è quello della canzone di Napoli.

Il Paliotti ha superato brillantemente le difficoltà della materia mostrandoci di scorcio una generosa Napoli canora in cui prendono rilievo, tratteggiate con amore, le figure dei musicisti e dei poeti che

l'hanno cantata: è una galleria di ritratti fissati con indiscutibile bravura per mezzo d'un aneddoto, o d'un tratto tipico o d'una piega del carattere. Di Giacomo, R. Russo, Capurro, De Curtis, V. Russo, Capaldo, Bovio, Nicolardi, Mario, Tosti e tanti altri si muovono in una dimensione caratteristica: quella della poesia di Napoli.

Il mondo della canzone è rappresentato con una comprensione affettuosa che fa onore all'autore: il quale si è industriato a cogliere lo

spirito della gens napoletana, conseguendo efficaci risultati. E perciò più che storia chiameremmo l'opera del Paliotti, cronaca della canzone napoletana.

In un lavoro del genere, contenuto nei limiti severi di uno dei volumetti che compongono la « Piccola Biblioteca Ricordi », era arduo non commettere qualche peccato di

Giovanni Mancini. Breve storia della sinfonia. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 2).

Questa *Breve storia della sinfonia* redatta con attenzione da Giovanni Mancini si fa apprezzare per la chiarezza dell'esposizione e per la sintesi storica felicemente riuscita. Nonostante il poco spazio a disposizione l'autore ha potuto darci un panorama piuttosto esauriente dell'argomento non trascurando di impegnarsi in giudizi di valore che — per quanto brevi — indicano con chiarezza le sue predilezioni. Esaminata rapidamente la sinfonia dalle origini a Haydn, egli dedica tre capitoli a Haydn, Mozart e Beethoven indulgiando più a lungo su quest'ultimo e tracciando una perspicace analisi dell'opera sinfonica del maestro di Bonn. Per quanto concerne la sinfonia romantica, il Mancini ne tocca i maggiori autori (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms, Berlioz, ecc.)

omissione: ma l'autore è riuscito ad evitarlo, formando — attraverso fitte citazioni di brani delle canzoni più importanti e più note — una sorta di lunga rapsodia che documenta il glorioso cammino della canzone napoletana. Il volumetto è completato da un opportuno indice.

LUIGI GUADAGNINO

diffondendosi il più possibile sulle opere che egli stima o particolarmente significative o storicamente interessanti.

Nel capitolo *La sinfonia ciclica e moderna* il Mancini tratta, fra l'altro, con ampiezza la figura di Gustav Mahler, ancora così mal noto tra noi. Il volumetto si conclude con un breve sguardo alla sinfonia nell'epoca attuale e con un elenco delle sinfonie dei maggiori musicisti.

Il lavoro del Mancini rivela ad apertura di pagina la sua utilità per la conoscenza essenziale della produzione sinfonica. Alle molte citazioni che si incontrano l'autore ha certo ricorso per avallare le proprie opinioni che, per l'esiguità dello spazio, non poteva più ampiamente sviluppare.

LUIGI GUADAGNINO

Dischi

Ludwig van Beethoven. 8ª Sinfonia in fa maggiore op. 93
Orchestra Filarmonica e Sinfonica di Londra dirette da Hermann Scherchen.

9ª Sinfonia in re minore op. 125
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Herman Scherchen.
Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5027/78 (Serie Westminster)

Scherchen è uno dei direttori più apprezzati dei nostri giorni. Senza dare nel « leonino », senza ammaliare platee composte, in buona parte, da gente di scarsa cultura, di dubbio gusto e di immensa presunzione, Scherchen s'è fatto largo tra i musicisti e tra i dotti per qualità sicure. Perciò lo si ascolta volentieri e si accolgono con simpatia i suoi dischi. Qui l'estroso, ma valoroso, direttore germanico ha affrontato nientemeno che due tra le più complesse Sinfonie di Beethoven, l'ottava e la nona; per quest'ultima lo coadiuvano i solisti Magda Lazslò, Hilde Rössl-Majdan, Petre Munteanu e Richard Standen, nonché il

Coro della Wiener Singakademie. Mettiamo questo buon disco accanto a quelli, oramai famosi, che alle Sinfonie di Beethoven hanno dedicato Toscanini e Bruno Walter; ci starà con onore. Discorsività strumentale, condotta impeccabile delle parti vocali nella *Corale*, gusto del buon impasto e della resa timbrica, equilibrio generale degli strumenti consentono, qui, allo Scherchen di valorizzare le qualità egregie dell'ottimo complesso ch'egli dirige e che è l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, ben nota per la precisione, disciplina, affiatamento e musicalità.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Domenico Scarlatti. 11 Sonate per pianoforte.
Pianista Clara Haskil.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5037 (Serie Westminster)

Una volta chi scrive ascoltò alcune Sonate di Scarlatti, interpretate dal figlio di Igor Stravinski, Sulima, ed ebbe, poi, con lui una conversazione relativa all'illustre maestro napoletano. « Scarlatti non è dolce, ma piuttosto agro come un limone » ebbe, tra l'altro, a dirmi Sulima Stravinski e, in parte, questo giudizio, originale quanto vero, è applicabile all'opera clavicembalistica del Nostro, soprattutto alle Sonate di carattere virtuosistico e con tempi rapidi (Allegri, Presto, ecc.). Clara Haskil è un'artista insigne, ben nota per il suo gusto e per la sua virtuo-

sità capillare, nervosa, articolata che va a meraviglia per Scarlatti. Godiamo nel vedere che, in questo disco, le Sonate a tempo rapido sono eseguite dall'artista appunto a fior di dita e con la secca e astringente concentrazione del sugo di limone. Sulima aveva ragione. Aggiungiamo che la tecnica della Haskil è una tecnica avara di rotondità, pure essendo ricca di colori; il che non potrebbe andare meglio, trattandosi di Scarlatti. Ottimo disco, disco intelligente e fuori dalle vie battute del concertismo internazionale.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Edvard Grieg. Concerto in la minore per pianoforte e orchestra.

Franz Liszt. Concerto in la maggiore per pianoforte e orchestra.

Pianista György Cziffra con l'Orchestra Philharmonia di Londra diretta da André Vandernoot.

Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10234

Ecco un pianista che è nato virtuoso, dotato d'una mano prestigiosa, d'una tecnica, a volte persino troppo esatta e d'un gusto del suono notevole. Cziffra appartiene alla famiglia dei pianisti-acrobati, quelli, cioè, che mandano sempre in visibilo le folle. Si sa che codesto è un limite, perché il pianista troppo dotato di mano lo è, molto spesso, assai meno di cervello. Ma la buona virtuosità è sempre accetta, soprattutto se si affrontano autori i quali, malgrado le apparenze, mirano più all'effetto che alla sostanza. È il caso di Liszt, per esempio, autore,

Franz Liszt. Transcriptions d'operas.

Pianista Alfred Brendel.

Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 10580.

Quando la radio ancora non c'era, anzi, era di là da venire, facciamo circa un secolo fa, il piacere di riproporre alla memoria degli amatori, una pagina d'opera, di rievocarne il fascino e l'emozione, era affidato alle trascrizioni, in genere, per pianoforte. Era una faccenda assai complicata, che si risolveva in un continuo stimolo alla sensibilità, in un passaggio da momento a momento, come una fila di biglie che riceve un colpo in principio. La grande, irripetibile, esecuzione dell'opera a teatro, col fascino delle scene, delle luci, la bravura dei cantanti rimaneva il punto di partenza. Poi ecco il ricordo dei passi culminanti. Poi, ancora, la trascrizione per pianoforte. E così via, come una spinta che si esaurisce man mano che si propaga, producendo effetti sempre più lontani e differenti dall'inizio.

Questo nella generalità dei casi. Talvolta, però, accadeva che il tra-

senza alcun dubbio, assai interessante e originale, a modo suo, ma sempre preoccupato di sottolineare l'abilità tecnica e di provocare quel senso di stupore che un meccanismo trascendentale può suscitare. È, in certo senso, anche il caso di Grieg, poeta di dolce se pure esigua voce, il quale, in questo Concerto, s'è, però, ricordato, anche troppo, di quel Liszt che lo protesse, lo incoraggiò e lo aiutò a far strada. Cziffra un bel virtuoso, senza alcun dubbio. E niente di più.

GIAN GALEAZZO SEVERI

scrittore fosse un autentico artista, nel vero senso della parola, con la sua personalità autonoma, con sue evidenti esigenze. Allora la versione per pianoforte diveniva qualcosa di particolare che allentava ancor più le sue parentele con l'originale per acquistare dei diritti artistici proprii. Le reminiscenze dell'artista erano uno stimolo per ricostruire ex-novo un dramma, secondo il suo modo di sentirlo e di viverlo.

Era il caso di Liszt. L'assistere ai melodrammi di Donizetti, di Bellini, di Verdi, di Wagner, di Berlioz, di Weber, era per lui un arricchimento di emozioni, un accaparramento di pretesti per un suo album personale di ricordi musicali, che egli vedeva con occhi nuovi, che riviveva, poi, a modo suo, secondo che gli dettava il furore barocco della sua immaginazione o la fertilità inesauribile di una fioritura espressiva che si manifestava in

un'esplosione di trascendenza tecnica.

Il pianista Alfred Brendel, che interpreta varie trascrizioni e « reminiscenze » lisztiane da opere di vari autori, soprattutto italiani, — ed è naturale, dal momento che l'opera italiana era nell'Ottocento un fenomeno europeo — sa soprattutto intuire il metro del discorso di Liszt; sa rintracciare sotto l'arabesco tecnico o sotto il compiacimento di un arduo condotto polifonico,

Eroine di Verdi.

Soprano Maria Meneghini Callas con l'Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Nicola Rescigno.

Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10334

È un disco famoso anche per la cronaca. L'originale fuori commercio fu venduto, assieme al programma, la sera della Grande Nuit de l'Opéra a Parigi, quando la signora Callas si presentò al pubblico francese, alcuni mesi or sono. Oggi è uscita l'edizione per l'Italia. Com'è noto qui la signora Callas canta brani del Nabucco, dell'Ernani, del Don Carlos e del Macbeth. In altra sede chi scrive ebbe già ad osservare che i pezzi migliori contenuti in questo disco sono quelli del Macbeth (« Nel dì della vittoria », atto I, « Vieni t'affretta », atto I, « La luce langue » atto II, e « Una macchia è qui tutt'ora » (scena del sonnambulismo) atto IV). Non direi che gli altri pezzi siano altrettanto felici.

Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonia concertante in si bemolle maggiore K. 364.

Violinista Walter Barrylli e violista Paul Doktor con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Felix Prohaska.

Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore K. Anh. 9.

Complesso di fiati della Filarmonica di Vienna con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Henry Swoboda.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5029 (Serie Westminster)

I dischi, il numero che sta diventando rilevante delle incisioni mozartiane, provano la fortuna di Mozart

il sottile senso musicale che lo esige e lo fa valido. E sa anche riprodurre nella giusta prospettiva gli effetti sonori e le cadenze discorsive, chiudendole in un'atmosfera di romantico abbandono, che fa da cornice appropriata a queste rievocazioni musicali.

L'incisione, dovuta ai tecnici della Vox, è buona e le caratteristiche sonorità del pianoforte sono riprodotte con lodevole fedeltà.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Comunque sia, la Callas-personaggio è estremamente viva in queste pagine e la Callas-cantante incappa in certe sue abituali disavventure delle quali, oramai, non si usa più tener conto, avuto riguardo a quelle che sono le straordinarie virtù di questa artista, attrice quanto cantatrice e talvolta molto più attrice che cantatrice. Di spettacolare effetto sono, in questa registrazione, i colori della sua voce, soprattutto nelle scure, stupende pagine del Macbeth, opera purtroppo ancora assai mal conosciuta dai grandi pubblici e che vuole, appunto, un'interprete del formato di Maria Meneghini Callas. Questo disco è certamente di non comune interesse.

GIAN GALEAZZO SEVERI

tare » (come Leopardi sostiene, nel suo *Zibaldone*, che la poesia ha come soli scopi l'imitazione della Natura e il diletto). Sappiamo quanto pensino, a questo proposito, i musicisti e i poeti moderni i quali si preoccupano non di dilettere, ma di interessare soltanto certi amici e certi critici mediocri quanto fanatici. Eppure Mozart « va », e va ad un'andatura molto forte. Di questo ennesimo disco mozartiano, diremo ch'esso porta un contributo alla conoscenza del Mozart orafo e maestro, come pochi furono, di stile concertante. La prima di queste *Sinfonie* (K. 364) fu scritta a Salisburgo nel 1779 ed è, praticamente, un « doppio concerto » il cui accento cade su taluni aspetti del dialogo violino-violoncello, non più specificamente concertante alla maniera antica, ma piuttosto presago dei dialoghi strumentali che appariranno coll'avvento del cosiddetto *Evo Romantico*.

L'altra *Sinfonia* (K. Anh. 9), per flauto, oboe, corno, fagotto e orchestra, appartiene al periodo francese (fu scritta a Parigi nel 1778) ed era stata destinata ai ben noti *Concerts Spirituels*: il manoscritto originale andò perduto e l'edizione odierna è un adattamento dove l'oboe e il flauto sono sostituiti dall'oboe e dal clarinetto. Di questa composizione, fortemente influenzata dagli stilemi della Scuola di Mannheim, si può dire che la tela è tessuta su un canovaccio spurio e che, perciò, non è propriamente né una sinfonia vera e propria, con parti sole, né un concerto a quattro, con sfondo d'orchestra. Entrambe le composizioni sono, in questo disco, assai ben rese dagli eccellenti complessi viennesi e assai ben dirette rispettivamente dal Prohaska e dallo Swoboda.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|----------|---|------|--|-----------|---------------|-------------------------------|
| ARRIEU | <i>La cabine téléphonique</i> (1ª audizione mondiale) | 1 | RTF Paris collegata con la INR e la Suisse Romande | Baud | | Ricordi Paris (in amministr.) |
| MULÉ | <i>Dafni</i> | 3 | Catania | Ziino | Bellini | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialoghi delle Carmelitane</i> | 3 | Catania | Capuana | Bellini | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialoghi delle Carmelitane</i> | 3 | Genova | Capuana | Carlo Felice | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmelites</i> | 3 | Paris | Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | Opéra-Comique | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Giulietta e Romeo</i> | 3 | RAI Milano | Questa | | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|--------------|---|--------------------------|-------------|----------------|--------|-----------------|
| ADASKIN | <i>Sérénade concertante</i> | Winnipeg | Feldbrill | | 8 | Ricordi Toronto |
| BETTINELLI | <i>Fantasia e Fuga</i> | Sydney | Nixon | | 10 | Ricordi |
| CONFALONIERI | <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> | Milano | Spinelli | | | Ricordi |
| DE ANGELIS | | | | | | |
| VALENTINI | <i>Egloga. Preludio per orchestra</i> | RAI Trieste | Rossi | | 5 | Ricordi |
| GASCO | <i>Buffalmacco</i> | Roma | Previtali | | 4 | Ricordi |
| GASCO | <i>Presso il Clitunno</i> | Roma | Previtali | | 9 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Fantasia per pianoforte e archi</i> | Firenze | Dervaux | | 16 | Ricordi |
| GUERRINI | <i>7 Variazioni sopra una Sarabanda di Corelli</i> | RAI Napoli | Argento | | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>1° Dialogo: con M. de Falla</i> | RAI Napoli | Dixon | | 11 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo per viola e orchestra</i> | RAI Torino | Rossi | Bruno Giuranna | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6° Dialogo per clavicembalo e orchestra</i> | RAI Milano | Vernizzi | Nef | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>7° Dialogo per 2 pianoforti e orchestra</i> | RAI Roma | Gracis | Gorini-Lorenzi | 17 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6° Sinfonia</i> | RTF Strasbourg | Briançon | | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Stradivario (prima esecuzione in Canada)</i> | C.B.C. Ottawa | Mayer | | 16 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | R.T.F. Lille | Clowez | | 14 | Ricordi |
| MARGOLA | <i>Concerto per archi</i> | Cagliari | Mander | | 14 | Ricordi |
| MONTANI | <i>Concertino in mi</i> | Montecarlo | Minetti | Marchi | 12 | Ricordi |
| PEROSI | <i>La Passione di Cristo</i> | Reggio Emilia | p. Santucci | | 70 | Ricordi |
| PEROSI | <i>La Passione di Cristo</i> | S. Giovanni in Persiceto | p. Santucci | | 70 | Ricordi |
| PILATI | <i>Concerto in do</i> | RAI Torino | Gracis | | 22 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Canti della stagione alta per pianoforte e orchestra</i> | BBC London | Sanzogno | Paul | 30 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Sardegna. Poema sinfonico</i> | Cagliari | Porrino | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1ª Suite</i> | CBC Montreal | Leduc | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1ª Suite</i> | RTF Nice | Geispieler | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i> | RTF Nice | Geispieler | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i> | Winnipeg | Feldbrill | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Bari | Weissmann | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | INR Bruxelles | Sternfeld | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | RTF Marseille | Pagliano | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | RTF Lille | Clowez | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | CBC Halifax | Müller | | 16 | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>Vangelo minimo</i> | Cagliari | Franci | | 30 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|---------|--|-------------------------------|------------|------------------|--------|---------|
| TOSATTI | <i>Divertimento per orchestra da camera</i> | Milano | Marton | | 15 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ditirambo</i> | Cagliari | Porrino | | 8 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Concerto per arpa e orchestra</i> | Wiesbaden | Sawallisch | Gatti Aldrovandi | 20 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Concerto per arpa e orchestra</i> | Radio Sudwestfunk Baden Baden | Rosband | Gatti Aldrovandi | 20 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Concerto per trio e orchestra</i> | RAI Torino | van Kempen | Trio di Trieste | 30 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Concerto per trio e orchestra</i> | RAI 3° Programma | van Kempen | Trio di Trieste | 30 | Ricordi |
| ZAFRED | <i>Ouverture sinfonica (1° esecuzione europea)</i> | Firenze | Schippers | | | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Aprile 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

| | | | Lire |
|--------|----------|--|------|
| 129375 | GIARDINO | <i>Maturgia nera</i> | 5000 |
| 129381 | SARDONI | <i>Giacomo Puccini (Collana Symposium, n. 2)</i> | 1800 |

PIANOFORTE

| | | | |
|-----------|-------------|--|------|
| E.R. 2627 | CHOPIN | <i>Polacca in la, op. 40 n. 1 (Brugnoli-Montani)</i> | 150 |
| 129962 | KERSEVSKI | <i>Randi, op. 59</i> | 800 |
| 129881 | KACIATURIAN | <i>Le Danze delle scialole. Trascrizione di E. Stahl (edizione completa)</i> | 200 |
| E.R. 2613 | MOZART | <i>Sonate e Jastrale (Casella) (it.-fr.-ingl.) Vol. 1 (nuova edizione)</i> | 1500 |

ORGANO O ARMONIO

| | | | |
|--------|----------|--|-----|
| 129698 | TORRETTI | <i>Piccola antologia classica: 15 Petri per organo o armonio</i> | 600 |
|--------|----------|--|-----|

CORO

| | | | |
|--------|----------|--|-----|
| 129857 | SANTUCCI | <i>Sixte Parafes, a 2 voci pari e organo</i> | 250 |
|--------|----------|--|-----|

VIOLINO E PIANOFORTE

| | | | |
|----------|--------|---------------------------------------|-----|
| E.R. 271 | VIOTTI | <i>Concerto n. 20 in re (Fusella)</i> | 600 |
|----------|--------|---------------------------------------|-----|

CONTRABBASSO

| | | | |
|-----------|-----------|-------------------------|-----|
| E.R. 1407 | MONTANARI | <i>14 Studi (Billé)</i> | 500 |
|-----------|-----------|-------------------------|-----|

PARTITURE IN 8°

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA

| | | | |
|--------|-----------|--|------|
| 129468 | ALBINONI | <i>Sonata in la, op. 11 n. 3, per archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di Remo Giardotto</i> | 700 |
| 129635 | BONPOMPI | <i>Concerto in si bemolle, op. XI n. 4, per violino, archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di Guglielmo Barblan</i> | 1000 |
| 129567 | CAMBINI | <i>Concerto in sol, op. XV n. 3, per pianoforte e archi. Revisione di Guglielmo Barblan</i> | 1200 |
| 129472 | PERGOLESI | <i>Concertino in mi bemolle, per archi. Revisione di Renato Fasano</i> | 750 |
| 129688 | SCARLATTI | <i>6° Concerto in mi, per 2 violini, di concertino, archi e cembalo di ripieno. Revisione di Renato Fasano</i> | 600 |
| 129276 | VALENTINI | <i>3° Concerto in do, per oboe, violino concertante, archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di Renato Fasano</i> | 800 |

OPERE COMPLETE DI ANTONIO VIVALDI

25 Concerti
12° Serie, dal Tomo 276° al 300°
A cura di Gian Francesco Malipiero
Partiture in formato 8°

| | | | |
|----------|--|---|-----|
| P.R. 926 | | <i>Concerto in sol magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 30</i> | 600 |
| P.R. 927 | | <i>Concerto in do magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 31</i> | 600 |
| P.R. 928 | | <i>Concerto in fa magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 32</i> | 750 |
| P.R. 929 | | <i>Concerto in re magg., per oboe, archi e cemb. F. VII n. 10</i> | 600 |
| P.R. 930 | | <i>Concerto in sol magg., per oboe, fagotto, archi e cemb. F. XII n. 36</i> | 650 |
| P.R. 931 | | <i>Concerto in do magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 33</i> | 700 |
| P.R. 932 | | <i>Concerto in do magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 34</i> | 800 |
| P.R. 933 | | <i>Concerto in do magg., per oboe, archi e cemb. F. VII n. 11</i> | 750 |
| P.R. 934 | | <i>Concerto in si b. magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 118</i> | 850 |
| P.R. 935 | | <i>Concerto in re min., per violino, archi e cemb. F. I n. 119</i> | 650 |
| P.R. 936 | | <i>Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 120</i> | 550 |
| P.R. 937 | | <i>Concerto in sol min., per archi e cembalo. F. XI n. 33</i> | 600 |
| P.R. 938 | | <i>Concerto in fa magg., per archi e cembalo. F. XI n. 34</i> | 450 |
| P.R. 939 | | <i>Concerto in fa min., per archi e cembalo. F. XI n. 35</i> | 450 |
| P.R. 940 | | <i>Concerto in sol magg., per archi e cembalo. F. XI n. 36</i> | 450 |
| P.R. 941 | | <i>Concerto in si b. magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 121</i> | 700 |
| P.R. 942 | | <i>Concerto in sol min., per violino, archi e cemb. F. I n. 122</i> | 700 |
| P.R. 943 | | <i>Concerto in la magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 123</i> | 800 |
| P.R. 944 | | <i>Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 124</i> | 850 |
| P.R. 945 | | <i>Concerto in sol min., per violino, archi e cemb. F. I n. 125</i> | 900 |
| P.R. 946 | | <i>Concerto in re min., per violino, archi e cemb. F. I n. 126</i> | 700 |
| P.R. 947 | | <i>Concerto in mi magg., per violino, archi e cemb. F. I n. 127</i> | 650 |
| P.R. 948 | | <i>Concerto in si b. magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 35</i> | 700 |
| P.R. 949 | | <i>Concerto in si b. magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 36</i> | 750 |
| P.R. 950 | | <i>Concerto in sol magg., per fagotto, archi e cemb. F. VIII n. 37</i> | 700 |

CHITARRA

| | | | |
|--------|----------------|--|-----|
| 129926 | ANZICHÌ | <i>La chitarra d'accompagnamento. Metodo lampo anche per chi non conosce la musica</i> | 400 |
| 129839 | AUTORI DIVERSI | <i>20 Poesi celebri. Trascritti da G. Farrata</i> | 600 |

2 o 3 CHITARRE

| | | | |
|--------|---------|--|-----|
| 129925 | ANZICHÌ | <i>Sull'aria, Valse e Madrileña, Rumba (unite)</i> | 250 |
|--------|---------|--|-----|

FISARMONICA

| | | | |
|--------|----------------|--|-----|
| 129780 | AUTORI DIVERSI | <i>10 Danze ucraïne. Trascritte da N. Rinal</i> | 750 |
| 129894 | DINZA | <i>Faticuli-Faticuli. Canzone napoletana. Speciale arrangiamento jazz per fisarmonica di Wolmer Beltrami</i> | 250 |
| 129929 | GREENWIN | <i>Rapsodia in Ma. Trascrizione di L. O. Anzighi per fisarmonica con bassetti</i> | 600 |

CHORDETTE

| | | | |
|--------|----------------|---|-----|
| 129967 | AUTORI DIVERSI | <i>Romanticismo. 11 Poesi celebri. Trascrizione per chordette di Barimar (Serie Ricordi Vol. I)</i> | 500 |
|--------|----------------|---|-----|

ORCHESTRA (OPERE LIRICHE COMPLETE)

| | | | |
|----------|-------|--|-------|
| P.R. 159 | VERDI | <i>Un ballo in maschera. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta) (rilegata in tela e oro)</i> | 15000 |
|----------|-------|--|-------|

OPERE PER CANTO E PIANOFORTE

| | | |
|---------|--|------|
| BELLINI | <i>Il Pirata (opera completa rilegata in tela e oro)</i> | 7000 |
| | <i>Id. (in brochure)</i> | 6000 |
| ROSSINI | <i>Le Campane (opera completa in brochure)</i> | 2000 |

LIBRETTI

| | | |
|---------|-------------------|-----|
| ROSSINI | <i>Le Campane</i> | 200 |
|---------|-------------------|-----|

ARMONICA A BOCCA E PIANOFORTE

| | | | |
|--------|---------|----------------|-----|
| 129940 | ANZICHÌ | <i>Romanza</i> | 300 |
|--------|---------|----------------|-----|

G. RICORDI & CO., NEW YORK

announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

| | |
|--|----------------|
| CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA | |
| Piano reduction | in preparation |
| CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA | |
| Piano reduction | in preparation |
| LYDIAN ODE | |
| Miniature score | \$ 2.00 |
| PRE-CLASSIC SUITE | |
| Miniature score | \$ 3.50 |
| WALT WHITMAN | |
| Miniature score | \$ 4.00 |
| (Orchestra material on rental) | |

Instrumental Solos

| | |
|-----------------------------------|----------------|
| FANTASIA (for Organ) | in preparation |
| LYDIAN SONG (Harp Solo) | in preparation |
| SUITE (for Organ) | in preparation |

Choral Works

| | |
|---|--------|
| LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano) | \$.30 |
| PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) | \$.20 |

Text Books

| | |
|--------------------------------|----------------|
| PRINCIPLES OF RHYTHM | in preparation |
|--------------------------------|----------------|

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

ARCHIV PRODUKTION

VIII. IL SETTECENTO ITALIANO
(XVIII sec.)

Serie A: Il Concerto
VIVALDI ANTONIO (1675-1741)

Concerto Grosso op. 3 n. 11 in re min.
P. 250 (da «L'Estro Armonico»)

**Concerto «Il Gardellino» per Flauto
Traverso op. 10 n. 3 in re magg. P. 155**

Concerto a 4 in la magg. P. 235

Concerto per Fagotto in mi min. P. 137

Sinfonia «Al Santo Sepulcro» in si min.
P. Sinf. 21

W. Schneiderhan - R. Baumgartner, violini - C. Starck, violoncello - A. Jaunet, flauto traverso - R. R. Klepac, fagotto
Festival Strings Lucerne
Direttore: Rudolf Baumgartner

33 - APM 14 097

XI. IL PRECLASSICISMO IN GERMANIA
(1700-1760)

Serie A:
TELEMANN GEORG PHILIPP
(1681-1767)

Concerto in re magg. per Tromba, Archi e Continuo

A. Scherbaum, tromba - K. Grebe, cembalo continuo

Orchestra «Bach» di Amburgo
Direttore: Robert Stehli

Concerto in re magg. per Tromba, 2 Oboi e Continuo

A. Scherbaum, tromba - H. Nordbruch, H. Schwesinger, oboe - F. Henker, fagotto - K. Grebe, cembalo continuo

Quartetto in sol magg. per Flauto Traverso, Oboe, Violino e Continuo

Quartetto in sol magg. per Flauto a Becco, Oboe, Violino e Continuo

Camerata Instrumentale di Amburgo
B. Schaeffer, flauti traverso e a becco - H. Toettcher, oboe - T. Brandis, violino - E. Koch, violoncello - K. Grebe, cembalo

33 - APM 14 114



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

DISCHI PHILIPS



MOZART

Quattro Minuetti da celebri Sinfonie

dalla Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore K. 543
dalla Sinfonia n. 36 in do maggiore K. 425 «Linz»
dalla Sinfonia n. 41 in do maggiore K. 551 «Jupiter»
dalla Sinfonia n. 35 in re maggiore K. 385 «Haffner»
Orchestra Filarmonica Sinfonica di New York e
Orchestra Sinfonica Columbia dirette da BRUNO WALTER
(45E) 409 028 AE

Sinfonia in sol minore K. 550 Sinfonia in mi bemolle maggiore K. 184

Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam
diretta da KARL BOHN (33/25 cm) G 05314 R

Arie Celebri da «LE NOZZE DI FIGARO» K. 492
Walter Berry (basso), Rita Streich (soprano), Ira Malaniuk
(mezzosoprano), Sena Jurinac (soprano), Christa Ludwig
(soprano), Paul Schöffler (baritono)
Orchestra Sinfonica di Vienna
diretta da KARL BOHM (33/25 cm) S 06158 R

PUCCINI

Arie celebri da «LA BOHÈME»

Antonietta Stella (soprano), Bruna Rizzoli (soprano), Gianni
Poggi (tenore), Renato Capecchi (baritono), Guido Mazzini
(baritono), Giorgio Onesti (basso)
Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli
diretti da FRANCESCO MOLINARI PRADELLI (33/25 cm) S 06188 R

ROSSINI

Arie celebri dal «MOSE»

Nicola Rossi Lemeni (basso), Caterina Mancini (soprano),
Lucia Danieli (mezzosoprano), Agostino Lazzari (tenore),
Mario Filippeschi (tenore), Giuseppe Taddei (basso),
Bruna Rizzoli (soprano), Piero De Palma (tenore), Plinio
Cabassi (basso)
Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli
diretti da TULLIO SERAFIN (33/25 cm) S 06193 R

i dischi Philips sono tutti ad alta fedeltà

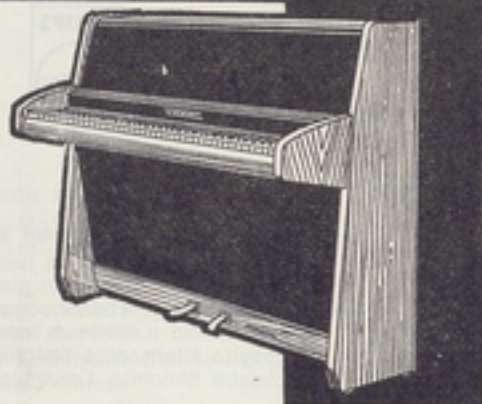
SCHIMMEL

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - VIA DEL CORSO N. 133

- APREA Tito**
L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I L. 1.500
- BANCHIERI Adriano**
La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)
- BACH J. S.**
Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Paccagnella L. 1.200
- LIUZZI F.**
La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)
Il Edizione con la Lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (in noleggio)
- FAVARA A.**
Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)
- FISCHER E.**
Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900
- GHISLANZONI A.**
La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.
Elena Rizzieri, s.
Mario Petri, bs.
Florindo Andreolli, t.
Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

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.

È uscita la I serie:

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 1 | ALBINONI | (Glazotto) | Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno |
| 2 | ALBINONI | (Glazotto) | 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 | PERGOLESI | (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 |

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 II n. 6 - giugno 1959

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
LIPSA 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, 1370
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, 100
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 6
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. Padio 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, 1370

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, 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. Musico Stellerio: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Peraud Guzman: Apartado, 656
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioni. 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 Vilademau: Mariscal Estigarribis, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 131
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Loceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Loceta: Bolsa, 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. Dio. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz, 31

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 6 - giugno 1959

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:

- 242 *Debussy e Stravinski* di François Lesure
- 245 *Sopranisti e contraltisti* di Rodolfo Celletti
- 251 *Spunti e appunti:*
Giuseppe Martucci, uomo e artista (I. Trifletti)
Un piccolo problema di nomenclatura musicale (G. Tintori)
- 255 *La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Stagioni liriche a Catania, Piacenza e Brescia*
- 267 *La Vita musicale all'estero: Giappone, Germania orientale, Svizzera*
- 273 *Notizie in breve*
- 276 *Arabesques* (G. Confalonieri)
- 281 *Libri di interesse musicale:*
Lecture: *Musica e interpretazione* di Bruno Walter e *Passione incompiuta* di Massimo Bontempelli
Presentazione: *Libri di Luigi Pestalozza e Max d'Ollone*
- 288 *Concorsi*

Debussy e Stravinski

Finora le opinioni di Debussy su Stravinski erano conosciute solo per le rare confidenze da lui fatte per lettera all'editore Jacques Durand, a Robert Godet e ad André Caplet. Ora però Stravinski ha autorizzato l'editore francese d'un libro a lui interamente dedicato (1) a pubblicare sei lettere inviategli da Debussy tra il 1912 e il 1915. Poco prima a Parigi erano state messe in vendita alcune lettere di Stravinski a Debussy, e infine il libro di cui parliamo contiene una quantità di confidenze che l'autore del *Sacre* ha fatto al suo giovane amico Robert Craft.

Senza pretendere di analizzare nei particolari l'importante questione delle influenze stilistiche, esiste tuttavia un buon numero di fatti in se stessi assai significativi che dimostrano d'acchito l'ammirazione che il giovane musicista russo nutriva per Debussy e che si esprime innanzi tutto nella sua musica. Quest'ammirazione, già percettibile a partire dal 1907-08 ma ancora generica nello *Scherzo fantastique* e in *Feu d'artifice*, diviene evidente nel primo atto del *Rossignol* (1909), dove è chiaro che Stravinski ha ascoltato con grande attenzione il *Prélude à l'après-midi d'un faune*. André Schaeffner, che nel suo *Stravinski* (1931) ha raccolto molte opinioni personali del compositore, oppone questa influenza a quella di R. Strauss, in quanto il compositore francese avrebbe insegnato a Stravinski « un certo ordine » che avrebbe ristabilito in lui il senso della forma. Ma le costatazioni di fatto non terminano qui: fu davanti a una fotografia con dedica di Debussy che nel 1910 Stravinski iniziò a comporre *Petruska*, e l'anno successivo la cantata *Le Roi des étoiles* era un nuovo omaggio a Debussy, che da parte sua ne giudicava la musica meravigliosa ma di non facile esecuzione. Nel 1912 seguiva *Svesdoliki*, cantata che l'autore trascrisse in onore di Debussy per pianoforte a quattro mani, in vista di suonarla insieme con lui (secondo Robert Craft questa versione è oggi perduta). Infine, assai colpito dalla morte dell'« amico », Stravinski dedicò alla sua memoria le *Symphonies pour instruments à vent* (1920).

Nell'altra direzione, qualcuno ha già attirato l'attenzione sull'influenza che certe opere mature di Stravinski esercitarono su Debussy (fin dall'*Oiseau de feu* quest'ultimo era stato colpito da « certe concordanze di ritmo assolutamente inabituali »). Ma è *Jeux* — che Stravinski tentò inutilmente di far intitolare da Debussy *Le parc* — che reca netto il marchio di ricerche orchestrali condotte nel senso delle prime opere stravinskiane. I nuovi documenti pubblicati su questo argomento ne sono un'ampia dimostrazione. E' curioso notare

(1) Robert Craft. *Avec Stravinski*. Monaco, Ed. du Rocher, 1958, pag. 214.

il paragone che Debussy in una lettera ad André Caplet fece tra « il colore orchestrale... illuminato da dietro » — che egli ricercava in questo balletto, — ed effetti analoghi nel... *Parsifal*! E infatti il musicista rivolge a Stravinski un complimento analogo a proposito di *Petruska*, aggiungendo soltanto: « Voi comprendete cosa voglio dire, ne sono certo ». (13 aprile 1912).

Debussy restò sotto l'impressione di *Petruska* per diversi mesi: « Qui si parla di voi almeno una volta al giorno... La vostra amica Chouchou [la figlia di Debussy] ha composto una fantasia su *Petruska* — roba da far raccapricciare una tigre —... Ho un bel minacciarla di tutti i supplizi: essa pretende che ' voi la trovereste molto bella '! Come volete che non si pensi a voi? ». Stravinski, e lui stesso l'ha riconosciuto nelle *Cronache*, non fu insensibile nel vedere come il suo amico rilevasse la novità di certi passi di questa partitura: « Non conosco molte cose che valgano ciò che voi chiamate ' un giochetto '... C'è dentro una sorta di magia sonora, di trasformazione misteriosa di anime meccaniche che divengono umane con un sortilegio di cui finora voi mi sembrate l'unico inventore ». Non sembra però che Debussy sia andato molto più addentro nel pensiero musicale di Stravinski. La sua reazione predominante di fronte al *Sacre du printemps* era soprattutto di sorpresa e anche di stupefazione. Insieme con l'autore ne aveva eseguito la riduzione per pianoforte a quattro mani nella primavera del 1913, in un pomeriggio di cui Louis Laloy ci ha lasciato una descrizione assai colorita: « Quando terminarono, non ci furono abbracci e nemmeno complimenti: eravamo muti, atterrati come dopo un uragano venuto dalla notte dei tempi ad afferrare la nostra vita alle radici ». Qualche giorno dopo Debussy scriveva ancora a Stravinski: « E' una cosa che mi ossessiona come un incubo meraviglioso, di cui cerco invano di ritrovare la terribile impressione. E' per questo che ne attendo l'esecuzione come un fanciullo a cui siano stati promessi dei dolciumi ». Il 23 giugno successivo scrive a Caplet di riservargli la lettura del *Sacre* « che non può lasciarvi indifferente ». In seguito non si troveranno più giudizi veramente positivi su quest'opera, e sembra che Debussy sia stato colpito soprattutto dal suo carattere selvaggio; e Stravinski spiega questo con l'imbarazzo del compositore, dovuto alla sua incapacità di intendere appieno le novità di questa musica.

Era il lato giovanile e selvaggio del musicista russo che attirava il musicista francese, sia nel comportamento sia nella musica. L'uomo poi lo divertiva indubbiamente, con i suoi atteggiamenti caricati. Senza dubbio non c'è nulla che illustri la situazione meglio delle parole dello stesso Laloy: « Appena ci scorse, il musicista russo corse, con le braccia in avanti, ad abbracciare il maestro francese, che sopra la spalla mi gettò uno sguardo insieme divertito e interito ».

La guerra mondiale rarefece i loro incontri. Stravinski risiedeva a Morges, in Svizzera, e fino alla fine del 1915 non si rividero. Debussy, che fino a pochi giorni prima non aveva esitato a rivolgergli compli-

menti in gran copia si confida all'amico Robert Godet — che nel 1911 aveva spinto a far la conoscenza di Stravinski —: « Ho recentemente visto Stravinski: dice 'il mio Uccello di fuoco' e 'il mio Sacre' come un fanciullo direbbe 'la mia trottola, il mio cerchio'. Ed è proprio un enfant gâté che a volte mette le mani nel naso della musica; è anche un giovane selvaggio che porta cravatte sgargianti e bacia la mano alle signore pestando loro i piedi. Quando sarà vecchio diventerà insopportabile, perchè non tollererà nessuna musica: ma per ora è inaudito ». Stravinski si riferisce indubbiamente a questa lettera quando risponde a Craft di esser rimasto assai sconcertato dalla differenza di tono tra le lettere « amichevoli e piene d'elogi » che gli scriveva Debussy, e certe frasi confidate a terzi, di cui egli poi venne a conoscenza.

Di fatto, alla luce dei nuovi elementi di cui disponiamo oggi possiamo ammettere che tra i due non esisteva un'amicizia sincera. Si facevano un sacco di complimenti, iniziavano le loro lettere con « cher vieux » ed erano prodighi di abbracci ma sembra che Debussy — e la complessità del suo carattere si rileva sempre più a mano a mano che si accumulano nuovi documenti — non abbia mai aperto le braccia e il cuore con la larghezza che il suo giovane ammiratore poteva desiderare.

Resta il fatto che in questo libro sono stati prodotti documenti i quali conservano tutto il loro valore. Abbiamo visto che le convenzioni non avevano costretto Debussy a elogiare oltre misura l'autore del Sacre: a maggior ragione bisogna credere alla sua sincerità quando parla di « genio istintivo del colore e del ritmo », della « crescente maestria » di Stravinski (1913), o quando gli fa per iscritto questa dichiarazione assai significativa: « Per me che discendo ormai l'altro versante, conservando tuttavia un'ardente passione per la musica, è di soddisfazione particolare constatare come voi abbiate allargato i confini del regno dei suoni. Scusate queste parole un po' magniloquenti, ma che rendono esattamente il mio pensiero » (9 novembre 1913). Debussy è ancora sincero nel 1915, quando gli invia questo avvertimento: « Caro Stravinski, voi siete un grande artista! Siate con tutte le vostre forze un grande artista russo! E' così bello essere del proprio paese, essere attaccati alla propria terra come il più umile dei contadini!... ». Difficile pensare che quest'ultimo appello sia stato frutto di un nazionalismo di fresca data, derivante dalla guerra: ché Debussy aveva allora un'opinione ben precisa sull'evoluzione di Stravinski, e la confiderà un anno più tardi a Robert Godet: « Vien da domandarsi in quali braccia cadrà la musica. La giovane scuola russa ci tende le sue, ma a mio avviso è diventata il meno russa possibile. Lo stesso Stravinski inclina pericolosamente dalla parte di Schönberg... ». E quest'ultima citazione è certo una delle più curiose che ci abbia dato la musicologia, se si nota che nel nuovo orientamento estetico rappresentato da *Agon* e da *Threni* Debussy è una volta di più presentato come un nuovo elemento che cementa Stravinski con la nuova scuola dodecafonica.

FRANÇOIS LESURE

Sopranisti e contraltisti

Ad un passo della 1ª lettera di San Paolo ai Corinti (« *Mulieres in Ecclesiis taceant...* ») si fa risalire il principio « *mulier tacet in Ecclesia* » e la conseguente proibizione alle donne di associarsi agli uomini nell'esercizio del canto liturgico. In luogo delle voci muliebri furono a lungo impiegate, nelle chiese, le voci bianche dei fanciulli e durante il periodo gregoriano fiorirono le *Scholae cantorum* riservate appunto alle voci infantili che mostrassero particolare disposizione al canto. Senonché, il fenomeno della mutazione — che, sopravvenendo all'epoca della pubertà, modifica il timbro del ragazzo, cambiandola gradualmente, da soprano o contralto in tenore o basso — apriva continui vuoti di elementi addestrati nelle schiere di *pueri cantores*. Altri aspetti negativi dell'impiego delle voci infantili andarono manifestandosi, a partire dal sec. X, allorché si introdussero nel canto chiesastico i primi ornamenti e si cominciarono ad ampliare, specie verso l'alto, i limiti delle tessiture vocali. Del tutto inadeguate, poi, per il loro limitato potere d'espansione e la loro fragilità, apparvero le voci dei ragazzi allorché le vaste dimensioni assunte dalle chiese, la revoca del divieto dell'uso di strumenti musicali e le prime fortune della polifonia diedero una nuova struttura all'apparato sonoro delle sacre funzioni.

L'affinarsi del gusto musicale e l'introduzione, nelle chiese, del solista resero ancora più palese, nel corso del sec. XVI, l'inferiorità delle voci infantili rispetto alla situazione venuta a crearsi.

Riferendosi appunto a quell'epoca, il Della Valle, nella lettera al Guidiccioni *Della musica dell'età nostra* (1640) così si esprimeva: « Il più che si poteva fare allora era avere un buon fanciullo; ma quelli quando cominciarono a sapere qualche cosa, perdevano la voce, e mentre pur l'avevano, come persone che per l'età non avevano giudizio, anche cantavano senza gusto e senza grazia, come cose appunto imparate a mente, che alle volte a sentirli mi davano certe strappate di corda insopportabili ». Questo stato di cose determinò il ricorso ai « falsettisti ». I primi falsettisti, che abbondarono nel '500 soprattutto nella Cappella Pontificia, non erano evirati, ma arrivavano ad imitare il suono delle voci bianche mediante una voce « falsa » formata nel cosiddetto registro di testa e unita artificialmente con la naturale. Definiti « falsetti artificiali », si dividevano in soprani e contralti. Tra di essi, accanto agli italiani, ai francesi, ai flammingshi,

erano particolarmente numerosi gli spagnoli, che, mercè i contatti con la civiltà araba, avevano desunto dall'oriente quel tipo di canto. E Spagnolo fu Francesco Soto, soprano, ammesso nella Cappella Pontificia nel 1562, che, a detta della Della Valle, fu l'unico soprano artificiale che avesse veramente garbo, gusto, grazia e capacità espressive.

Tuttavia, anche altri falsetti artificiali giunsero alla celebrità e tra di essi lo stesso Della Valle cita un Ludovico, Gian Luca Conforti (cui si attribuisce l'introduzione del trillo nel canto chiesastico), Ottavio Durante e Orazio Crescenzi. Alcuni, come il Crescenzi, cantavano anche in registro di tenore. Un Giandomenico Pubiaschi, molto noto nel primo ventennio del '600, cantava da contralto, tenore e basso.

Il giudizio negativo espresso dal Della Valle, nella *Musica dei tempi nostri* sul conto dei falsetti artificiali, fu preceduto da diversi lustri da quello del Caccini, il quale, nella *Prefazione alle Nuove Musiche* (1601) pose in rilievo la maggior menda di quel genere di voce e cioè il carattere sforzato ed aspro che assumeva il suono allorchè, dopo l'attacco, il cantante cercava di ampliarlo. Fu soprattutto questo difetto che, nel sec. XVII, determinò l'avvento dei falsetti naturali. Anche l'impiego di questo tipo di cantante, in grandissima voga in Oriente (è della 1^a metà del '600 l'eunuco persiano Schak Kuli di cui si narra che evitasse, con la dolcezza del suo canto, la distruzione di Bagdad, già decisa da Amurat IV), fu importato in Italia dalla penisola iberica. Spagnolo fu infatti un Giacomo o Jacopo, primo castrato ammesso nella Cappella Pontificia (1588). In quello stesso anno fu ammesso Giovanni Santos, da Toledo, ultimo soprano artificiale entrato in quella Cappella. Nessun altro soprano, nè naturale, nè artificiale, fu ingaggiato fino al 1601, anno in cui venne assunto Girolamo Rosini, soprano, che si ritiene sia stato il primo cantante italiano castrato. Clemente VIII trovò la voce del Rosini così grata e soave che cominciò a disfarsi dei molti soprani artificiali spagnoli al suo servizio. Rimasero invece, ancora per lungo tempo, i contralti artificiali. Il primo contralto naturale della Cappella Pontificia fu Giov. Francesco Grossi, detto Siface, ammesso, però come soprano, nel 1675 e licenziato, a sua richiesta, nel 1677.

Il Grossi fu il terzo, in ordine cronologico, dei castrati del sec. XVII cui arrise fama universale. Il primo fu Loreto Vettori, soprano, che, personifica, tra i falsetti, la vocalità del « recitar cantando » e dell'espressione « affettuosa » messa in auge dal Caccini, dal Peri, dall'Archilei e dal Rasi, ai primordi del melodramma. Il secondo, Baldassare Ferri, con le sue straordinarie qualità virtuosistiche, segna il passaggio del canto dalla maniera recitativa della riforma fiorentina a quella strumentalistica che caratterizzò la fine del '600 e gran parte del '700. Con il citato Grossi, infine, si ha il primo grande castrato da teatro.

L'impiego dei castrati nel teatro musicale, che risale al primo Seicento (es. *L'Aretusa* del Vitali, 1620) ebbe, alle proprie origini, un'ordinanza di Sisto V (1588) che vietava alle donne di prodursi sulle

scene, anche qualora la rappresentazione avesse luogo in case private. Il divieto, che s'estendeva a tutti gli stati pontifici, fatta eccezione per Bologna, Ferrara, la Romagna, Urbino e, durante la fiera, Senigallia, fece sì che si ricorresse, per le parti femminili, a cantanti castrati, vestiti e truccati da donne. L'ordinanza di Sisto V, che papi particolarmente rigoristi (es. Innocenzo XI) ribadirono con grande energia, fu adottata, in seguito, anche in Portogallo, ma non fu nè la sola nè la principale causa del moltiplicarsi del numero dei cantanti castrati.

N'è la riprova la circostanza che, con il divulgarsi del melodramma, nella seconda metà del '600, i castrati comparvero su tutte le scene di Europa e non soltanto in parti muliebri, ma in ruoli d'amorosi, di guerrieri, di tiranni, di confidenti.

La verità è che il fenomeno dei castrati, giunto all'apice prima ancora dell'istituzione del teatro pubblico, con la grande richiesta che di soprani e contraltisti facevano, in Italia e altrove, le cappelle di corte e quelle dei prelati e degli aristocratici, si ricollega all'intima natura del sec. XVII e in ciò, più che nelle circostanze che apparentemente lo determinarono, trova una spiegazione e fors'anche una giustificazione. Alla base di tutto è la particolare situazione in cui si trova rispetto alla società il castrato. Lo stato di mutilazione, lo spinge a dedicare tutti i pensieri e le energie alla propria arte e ciò lo rende quasi sempre superiore agli altri cantanti, sia in linea tecnica che come musicista. La superiorità musicale gli consente di eccellere nel gioco dell'improvvisazione, del contrappunto alla mente, la superiorità tecnica di realizzare con estrema purezza e fluidità le variazioni più ardite, gli ornamenti più complessi, le cadenze più intricate.

Su questi presupposti s'impennò la frenesia per i castrati, che, autentica esplosione di « barocco » vocale, rispecchiò il gusto sensualggiante della perfezione del suono, il culto dell'orpello, dello svolazzo, dell'iperbole, l'estasi di fronte alla scorrevolezza e all'agilità dello stile, la prevalenza dell'invenzione e della tecnica sull'ispirazione e, infine, l'attrazione, anch'essa manifestazione tipicamente secentesca, per tutto ciò che di contraffatto, di specioso, persino di grottesco, era insito nella voce e nella personalità dei cosiddetti musicisti. Nè sarebbe del tutto fuor di luogo un raffronto tra il funambulismo verbale d'un cavalier Marino e il funambulismo vocale del citato soprano Ferri che, in battute di tempo ordinario e senza accompagnamento, eseguiva d'un sol fiato, in ascesa e in discesa, due ottave di trilli cromatici.

Manifestazione prettamente secentesca anche nel senso che le voci dei castrati trovarono ovunque pubblici già predisposti a gustarle (si pensi, ad esempio, al clima letterario della Francia di Voiture, della Spagna di Gongora, dell'Inghilterra di Lyly), il culto degli evirati ebbe tuttavia sede in Italia, nè l'uso dell'orchietomia per scopi vocali fu adottato da altre nazioni.

Motivo di grande curiosità per i viaggiatori stranieri del tardo Seicento e del Settecento, i castrati ispirarono all'abate Ragueneau, che

fu a Roma nel 1698 e più tardi (1702) scrisse il famoso *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, al Goudard, al d'Espinchal, al Montesquieu, all'abate Cayer, al presidente De Brosses, al Lalande, al Burney e a molti altri, fino a giungere a Goethe, lettere e memorie in cui alle considerazioni morali sull'uso della castrazione si alternano giudizi tecnici, ora favorevoli, ora contrari e anche tentativi di descrivere le caratteristiche vocali degli evirati.

L'operazione pratica prima della muta stabilizzava su una tessitura tutta propria, nella estensione naturale, le voci neutre, che avevano il registro di petto ubicato in una regione più acuta di diverse note (parrebbe circa un'ottava) rispetto al registro di petto dei contralti e soprani donne. La conseguenza era, ad esempio, che il soprano cantava con voce di petto (risonanza nella cavità toracica) e quindi, più piena, in alcune regioni della gamma in cui il soprano donna usava già il registro di testa (risonanza nella cavità cervicali). Per l'identico motivo, il passaggio di registro dal petto alla testa si verificava, nei soprani, nel pieno della regione acuta d'un soprano donna.

C. De Brosses (*Lettres familières*, 1739-40) così descrive le voci degli evirati, dopo averne sentiti alcuni celeberrimi come l'Appiani, il Bernardi, il Conti, il Monticelli, il Salimbeni, l'Hubert: « Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur et beaucoup plus fort; il me paraît qu'ils chantent à l'octave au dessus des voix des femmes. Ces voix ont presque toujours quelque chose de sec et d'aigre, bien éloigné de la douceur jeune et moelleuse des voix des femmes; mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues ». Oltre un secolo dopo (1878) un altro viaggiatore francese, il Tesseyre, scriveva, dopo aver assistito ad una funzione cui erano intervenuti i musicisti della Cappella Pontificia, che le voci degli evirati erano dolci, soavi e flessuose come le più belle voci muliebri, ma, con in più, un « mordente » tutto proprio e assolutamente indescrivibile. E infine il Panzacchi (*Prose*, Bologna 1913, pagg. 73 e segg.) sentito un cantore della Sistina (forse il Moreschi) ne descriveva la voce come partecipante, insieme, « della dolcezza del flauto e dell'animata soavità della laringe umana » e asseriva che la leggerezza e la spontaneità di quel canto, anche nella gamma sopracuta, gli aveva procurato un godimento più pieno e completo di quello provato ascoltando la Frezzolini, la Patti, Cotogni e Angelo Masini. Per contro Bizet aveva trovato « detestabili » le voci dei castrati e i De Goncourt (« *L'Italie d'hier* » 1855-1856) avevano definito con « caricaturale, un falsetto iperacuto, un canto di gallo fesso » la voce d'un contraltista.

Favorevoli, invece, Mendelssohn e, in precedenza, Goethe, il quale avrebbe voluto i castrati anche nei teatri di prosa in virtù della « illusione conscia » ovvero del doppio piacere ch'essi avrebbero procurato agli spettatori, aggiungendo, alla finzione teatrale, la finzione del sesso che rappresentavano sulla scena.

Quasi tutti i memorialisti del '700 si soffermano su episodi piccanti originati dalla bellezza veramente femminile di giovani soprani specializzati in parti di primadonna. L'abate Ragueneau (op. cit.) scrisse di aver veduto a Roma, nel 1698, il contraltista Ferrini che « habillé en princesses persanes, comme il étoit, avec la tourban et l'aigrette, avoit un air de reine et d'imperatrice, et l'on n'a peut-être jamais vu une plus belle au monde, qu'il ne paraissoit sous ce habit... ».

Montesquieu narra della folle passione concepita da un giovane inglese per un soprano che si esibiva al teatro Capranica, in Roma, intorno al 1730. Nel 1758, poi, sempre a Roma, s'ammirò « ... le joli Bapistini (probabilmente il castrato milanese G. B. Varguez), qui, déguisé en soubrette, avoit tant de grâce dans son air et dans ses attitudes que le Cardinal Vicair chargé de l'inspection des acteurs lui défendit de jouer sans gants et de raccourcir ses jupes » (*Recueil des oeuvres de Madame du Boccage*, Lione, 1774).

Le cronache dei sec. XVII e XVIII hanno inoltre tramandato casi di vere e proprie relazioni amorose e persino di matrimoni tra cantanti castrati e signore del tempo. Il già citato Grossi, ad esempio, fu fatto assassinare dai parenti d'una gentildonna bolognese di cui era notoriamente l'amante. « Ils sont fats, avantageux avec les dames, dont il sont fort courus à cause de leurs talents » scriveva il De Brosses. A misura, però, che ci si inoltra nel Settecento, divengono più frequenti e vibranti, nelle lettere o nei diari dei viaggiatori stranieri, le proteste contro l'uso della castrazione. In Italia già Salvator Rosa, e quindi Benedetto Marcello, avevano fatto oggetto i castrati di versi e scritti satirici, imitati, più tardi da numerosi diaristi e, finalmente, in più occasioni, dal Parini. Per altro, la voga che arrivò al melodramma, in ogni parte d'Europa, nel Settecento, moltiplicò il numero dei castrati fino a provare, in vari stati della penisola, ordinanze e leggi contro l'orchietomia. E tuttavia, la circostanza che il teatro d'opera fosse, in un certo senso, il perno della vita sociale dell'epoca e che i castrati, a lor volta, costituissero la maggior attrattiva d'uno spettacolo melodrammatico, rese in gran parte inoperanti queste misure oppure fece sì che le si applicassero senza convinzione e con estrema tolleranza. In alcuni stati, per esempio, si prescrisse che la castrazione non potesse aver luogo che col consenso del bambino, consenso, che, ovviamente, i genitori, attratti dal miraggio delle paghe favolose corrisposte ai cantanti evirati più in voga, estorcevano con facilità. Napoli, Bari, Bologna furono le città in cui più prosperarono i chirurghi specializzati nell'operazione.

Quanto al pubblico, continuò a subire l'attrazione delle voci artificiali anche dopo il periodo barocco. Per quasi tutto il Settecento, sebbene la maggiore tolleranza nei riguardi delle donne di teatro (la cui professione era spesso giudicata sconveniente, nel '600, anche là dove non la si vietava) sfociasse ad un certo punto nell'era della « virtuosa », il cantante castrato fu considerato depositario del bel canto più autentico. E d'altronde il suo timbro artefatto e le applicazioni tec-

nicistiche e virtuosistiche che si potevano ricavare dal suo apparato vocale, aderivano perfettamente l'uno al teatro musicale astratto, mitologico, favoloso, le altre al decorativismo di quel secolo.

Gli sviluppi del melodramma portarono per altro gli stessi castrati, sin dall'inizio del Settecento, a qualche temperamento di quell'esasperato virtuosismo che, con il Sassani e il Paris, avevano caratterizzato la fine del sec. XVII. Il Bernacchi, sia pure con sporadiche ricadute nell'acrobatismo, fu il primo evirato che s'imponesse come cantante espressivo. Anche il Broschi (Farinello), ritenuto il più grande cantante evirato della storia, ripudiò, ad un certo punto, l'eccessivo ornamentalismo dell'inizio della sua carriera e ciò avvenne in concomitanza con la riforma metastasiana. Allo stile « spianato » si attenne anche il Carestini. Con il Majorani (Caffariello) si ebbe invece un ritorno al funambulismo ad oltranza, ma la prima metà del secolo fu conclusa dal Conti (Giziello) che per la deliberata e costante ricerca di uno stile semplice e scorrevole, espresse forse meglio d'ogni altro, in campo vocale, l'Arcadia.

Nella seconda metà del '700 sopravvivono, anche tra i castrati, gli esecutori « patetici ». Il Guarducci, il Guadagni e, in particolare, il Pacchierotti e il Crescentini, accolgono già, nel loro canto, i barlumi preromantici che qua e là s'intravedono nel melodramma italiano o italianeggiante. Ma lo sviluppo dell'idea drammatica, che già aveva indotto Gluck a escludere gli evirati dalle opere composte in clima di riforma, e con esso tutte le metamorfosi di costume, gusti, mentalità determinate dalla rivoluzione francese e dalle guerre napoleoniche (ad esempio nella stessa città di Roma fu revocato, nel 1798, il divieto alle donne di cantare in teatro; inoltre, nel 1814, Francesco I bandiva i castrati dai teatri del Lombardo-Veneto) portarono, al termine del Settecento e nei primissimi anni dell'Ottocento, alla fine dell'era dei castrati. Il Marchesi che si avventurò nel melodramma coturnato e il Velluti, che tentò di reagire alla stanchezza del pubblico ricorrendo alle formule virtuosistiche, ma fu travolto dalla pianificazione dell'ornamentalismo concepito da Rossini, furono i due ultimi grandi musicisti da teatro.

I cantanti castrati sopravvissero nella Cappella Pontificia sino al pontificato di Pio X (che ne decretò l'abolizione col « motu proprio » sulla musica sacra del 22 novembre 1903) e tra di essi i più famosi furono, nella seconda metà dell'Ottocento, il Mustafà e il Moreschi, entrambi soprannati. Del Moreschi esistono vari dischi di musica sacra — ritenuti oggi piuttosto rari dagli amatori — incisi nel 1902 e 1903.

RODOLFO CELLETTI

Spunti e appunti

Giuseppe Martucci, uomo e artista

Per quanto sollecitata da un vivissimo sentimento di commossa devozione, la rievocazione della figura di Giuseppe Martucci nel cinquantenario della morte (1° giugno 1909) non vuole rivestire il carattere d'un postumo elogio, che sarebbe oltretutto superfluo, ma vuol avere il più intimo significato di un rivivere la breve giornata del Maestro, che fu e resta inobliviabile particolarmente per quanti, come chi scrive, ebbero la ventura di conoscere di persona il grande musicista italiano, ed averne quel viatico artistico e umano, altamente spirituale quale può provenire solo da un'anima veramente eletta.

Tale era, infatti, il fascino ch'emanava dall'uomo che, chi non visse con lui o presso di lui, o, nella sua epoca, nell'atmosfera dell'arte sua, non può, forse, agevolmente valutare in pieno la sua grandezza. Ne consegue che, per una più vera e approfondita conoscenza dell'arte del Martucci e della sua personalità, anche rispetto al mondo musicale internazionale del suo tempo, vien naturale di consentire appieno con Matilde Serao che, alla dolorosa dipartita del Maestro, ebbe ad affermare: « Solo la morte dà la misura di un'anima; solo adesso noi tutto sappiamo di Giuseppe Martucci ». Peraltra, nello stesso ordine di idee, quella grande mecenate che fu a Napoli la coltissima Principessa di Strongoli, ebbe allora ad esprimersi: « Napoli aveva intuito in Martucci la qualità ch'essa più valuta: la sincerità; quella sua vita tutta coerente a un ideale di bellezza e di purezza, nella cui ricerca si alimentava e si consumava la sua esistenza », quella verità che è l'espressione suprema del vero artista e dell'arte vera. Ed è principalmente per tale virtù che il Martucci « s'impose al rispetto di questa Napoli, così allegra spregiatrice di quanto sa di menzogna e ne spense le consuete diffidenze; ed essa, maravigliando, lo amò, e docile lo seguì verso la luce del bello, dove gli piacque guidarla ».

In vero, solo chi conosce nel profondo l'anima sognante e lo spirito ipercritico — qualità antitetiche ma reali — dei napoletani di razza, può comprendere il genuino significato delle singolari parole citate, le quali trovano stretta rispondenza nell'austera e pur semplice figura del Maestro, che dedicò la sua triplice attività di pianista, direttore d'orchestra e compositore, al risveglio della cultura musicale italiana con la convinzione d'un asceta, con la fede d'un educatore.

Non solo, quindi, la sua terra d'origine (era nato a Capua il 6 gennaio 1856) e la sua Napoli adorata — che troppo tardi lo riebbe, pur se carico d'onori e di gloria —, ma anche le altre città musicali d'Italia e talune dell'estero (Francia, Inghilterra, Germania) furono

soggiogate dal fascino potente di questo grande artista, ispirato e gentile, che fu, nella vita come nell'arte, soprattutto un « eterno sognatore ».

Il Martucci ebbe, infatti, l'anima buona e generosa come la terra umile e ferace (la Campania felix) da cui trasse i natali, e, ancor giovanissimo, mostrò spiccata acutezza d'ingegno e severo senso di autocritica, quali, per natural virtù, ebbero molti filosofi e letterati del Mezzogiorno d'Italia. Albergava, adunque, in lui un'anima candida e serena, pur se rinchiusa in un corpo che si consumava nel suo stesso sogno e si logorava nella sua fatica. Come nelle azioni più comuni della vita egli recava una superiore rettitudine e serietà, così, quando si accostava al suo pianoforte o saliva sul podio direttoriale, assumeva istintivamente un portamento grave e solenne, al pari di chi si appresti a celebrare sull'altare: entrava allora in comunione con i più grandi spiriti della musica — Mozart e Beethoven, Haendel e Bach — come con la divinità. Ed il virtuosismo più brillante cedeva alla potenza dell'interpretazione, fine supremo dell'esecutore che aneli a rivelare a chi ascolta l'anima dei sommi Maestri attraverso le loro musiche; ed egli otteneva gli effetti più sorprendenti con la sua arte personalissima, tesa ad una interpretazione quanto mai poetica come la sua anima, e perfetta come la sua intuizione estetica.

Per tali musicali e spirituali virtù, già in boccio sui diciotto anni, poté il Martucci meritarsi, allora, benchè tanto giovane, la lode incondizionata dei due più grandi pianisti del mondo: Franz Liszt, a Roma, e Antonio Rubinstein, a Napoli. E fu così che più tardi, per le stesse virtù — potenziate dal lungo studio e dal grande amore —, il Martucci poté dedicarsi sempre più a fondo alla direzione orchestrale, spaziando da signore dal campo puramente sinfonico a quello teatrale di Riccardo Wagner, musicista che presto prese ad amare. Negli ultimi tempi, questa passione per l'arte wagneriana ingigantì a tal punto da fargli quasi trascurare di dirigere con la frequenza d'un tempo i capolavori sinfonici dei maggiori autori classici e romantici.

Già concertista di pianoforte di fama europea, per taluni aspetti anche maggiore di qualcuno fra i più celebri (Rosenthal, D'Albert, Pugno, Busoni, ecc.), divenne in breve uno dei massimi direttori d'orchestra nell'agone internazionale, e, quale interprete delle opere wagneriane, di quelle che egli sentiva più vicine al suo spirito eminentemente romantico, Tristano ed Isotta e Il Crepuscolo degli Dei, attinse le più alte vette dell'arte del dirigere.

Poichè, però, la eccezionale valentia dell'interprete è destinata a spegnersi in tempo non troppo lontano, è auspicabile ch'essa non faccia velo — nel ricordo — alla grandezza dell'artista quale compositore nel genere da camera e sinfonico, di cui egli fu strenuo pioniere in Italia, proprio nell'epoca in cui l'opera lirica dominava incontrastata e la cultura musicale strumentale era molto modesta, e solo di pochi eletti.

Se più a lungo fosse vissuto, Giuseppe Martucci ci avrebbe dato composizioni ancora più alte e forse perfette. Ma il suo destino d'uomo e d'artista (chi conosce la sua vita intima sa bene quante lotte morali ebbe a sostenere il suo io adamantino) ha voluto diversamente.

Pertanto, oggi, a cinquant'anni dalla sua prematura morte, pur nel più moderno evolversi degli atteggiamenti della musica, non dimentichiamo il meglio, almeno di quelle pagine musicali del Maestro che sono veramente belle, e per ciò di tutti i tempi: chè l'opera sua fu, come ogni creatura d'arte, opera d'amore, e, come tale, non può morire.

IGINO TRIFILETTI

Un piccolo problema di nomenclatura musicale

Presso le culture primitive esiste uno strumento aerofono di straordinaria importanza magica il quale, nella nostra lingua, non ha ancora trovato un nome preciso che lo definisca. Si tratta di una tavoletta di legno ovale o rettangolare, alle volte munita di una fessura ai bordi, che legata ad una corda (o ad una frusta) viene fatta ruotare più o meno rapidamente per produrre una serie di sibili di varia intensità.

Nella mitologia australiana è comune credenza che le anime degli antenati, stanchi di aver creato il mondo, dopo aver insegnato agli uomini la maniera di conservarlo, si pietrificarono o si trasformarono in questi strumenti il cui sibilo indica la loro voce mentre viaggiano per la terra. Fabbricare questo utensile ha significato profondamente rituale ed i trucioli che restano vengono dati da mangiare agli ammalati come farmaco insostituibile.

I Bororo (Brasile) lo chiamano Aidye e lo costruiscono a forma di navetta da tessitore; la decorazione che si riscontra nel-

la parte centrale, lasciando libere le punte, può farlo assomigliare ad un vascello ed è noto che spesso questo mezzo di trasporto è legato ai viaggi d'oltre tomba. Nella Nuova Guinea si chiama Barlum e Berbaling nella penisola di Malacca dove lo si usava per scacciare gli elefanti dalle piantagioni; oggi è caduto in disuso. Nello stretto di Torres è molto piccolo e si chiama Bigu e nientemeno che Burumamaramu un tipo convesso usato alla foce del Fly (Nuova Guinea).

La lista dei suoi nomi non è breve e continua ancora con Ebero (Port Essington, Australia Occidentale); Kittiran (dedicato ai bambini a Giava e munito di maniglia); Mama-ma-lie (Australia); Matahu e Matapu (Brasile centrale); Meromero (usato nelle iniziazioni degli adolescenti nell'Australia occidentale); Morioukar (australiano di forma ellittica, lungo da 25 a 48 centimetri; scacciava gli spiriti maligni e teneva lontano le donne curiose dalle cerimonie della circoncisione); Mudji (della stessa nazionalità e pure usato nelle cerimonie della pubertà); Nodivu (di forma bi-

convessa e usato dagli africani di razza cafride); Nolinoli (Brasile); Papan (di forma ovale e usato nella Nuova Guinea); Rhombos (il ρόμβος; usato nelle feste di Dioniso); Tiparu e Tonde (Nuova Guinea); Tundum o Bribbun (australiano appuntito a una estremità e costruito in varie misure); Tziditinti (usato dagli Apache); Wanés (molto grande e noto nello Stretto di Torres); Wihuwiketeke (a maniglia presso i Papago e i Pima nel Nord America); Wilmurra (degli Algamurra del Nord Australia fabbricato in due misure); Wobbil-kong (simile al precedente); Yelo (Brasile); Yumeru (pure brasiliano e a forma di pesce); Zeeuw (giocattolo dell'India occidentale) e, finalmente, Jadeke (Brasile).

Come si può facilmente osservare il nostro strumento non manca di nomi extraeuropei, ai quali si possono aggiungere il francese *planchette-ronflante*, il tedesco *Schwirrholtz* e l'inglese *Bull-roarer*.

Benchè il Sachs ne abbia segnalato due tipi a Malamocco e al Lido di Venezia non credo che in italiano, come si è detto, abbia un preciso termine che lo definisca esattamente nella sua materia (generalmente il legno) e nella sua classe strumentale (aerofono). Mi sembra perciò che la proposta di un nome, soprattutto utile quando si debba trattare di culture primitive, anche se rappresenta un tenuissimo contributo alla musicologia comparata, non sia del tutto vana ed inutile.

La traduzione del termine inglese non ha senso per noi in quanto, in quella lingua, vale per essere entrato nell'uso. La traduzione dal francese o dal tedesco con tavoletta sibilante, legno fischiante o consimili è tortuosa. Perciò proporrei xilo-aerofono, termine che in una sola parola può classificare lo strumento nella sua famiglia e indicare la materia in cui è costruito.

GIAMPIERO TINTORI

La vita musicale in Italia

Milano

La prima opera televisiva: *Le Campanie di Rossellini*

Sia per la radio sia per la televisione, non è mancato chi, considerando a fondo questi nuovi mezzi di trasmissione, ha profetizzato impensate possibilità espressive, aggiungendo, con esatto criterio estetico, che l'opera d'arte nuova potrà essere attuata soltanto da chi riesca a mutare le « possibilità meccaniche » in « realtà spirituali di poesia ». Da questo pensiero, che Francesco Flora dettò vari anni or sono, siamo giunti finalmente ad un'opera lirica ideata espressamente per la televisione, ma agevolmente trasferibile su di un normale palcoscenico. Parliamo delle *Campane* di Renzo Rossellini, su parole dello stesso, opera in un atto, messa in onda dalla televisione.

Trattandosi di un lavoro essenzialmente musicale, accenneremo innanzi tutto alla partitura che, come tutte quelle del Rossellini, ha pregi di grande chiarezza, individuabili in un discorso melodico strettamente legato all'azione. La quale è basata sulla tragedia di un piccolo sottomarino, con sei uomini di equipaggio, che va a conficcarsi in fondo al mare. Scene di terrore e di elevazione ed alla fine, quando tutti sperano nella salvezza, ecco che i colpi di maglio dei salvatori si tramutano in suoni di campane. Ogni cosa si trasfigura: « Com'è bello sentirsi vicino a Dio » sussurra il comandante e le campane continuano nei loro mesti rintocchi. Invece della salvezza è la morte: per tutti.

Rossellini ha studiato con meticolosa cura il succedersi delle melodie. La scena del « stasi » dell'equipaggio e il racconto del comandante in seconda, sono pagine di una commozione intensa, mentre l'appassionato intermezzo e il tragico finale segnano un crescendo di alta espressione. Così il compositore ha studiato battuta per battuta il « parlato » del comandante, abbandonandosi al momento giusto al canto dei violini, approfondendo le armonizzazioni descrittive i momenti più alti e disperati, tutto risolvendo con quella mano leggera e con quei vivi contrasti sonori che rappresentano il segreto della sua arte. Ma il punto vitale di questa musica sta nella sua teatralità, una qualità istintiva ed avvincente del Rossellini, capace di sottolineare ogni stato d'animo così come esige una trasmissione televisiva, in cui alcuni primi piani — e qui va notata l'accorta regia di Margherita Wallmann — assumono un'importanza straordinaria. Infatti l'espressione di un volto, un palpito improvviso, un passo più affrettato, debbono essere tenuti in gran conto dal commento sonoro e dalla regia televisiva. Tutto questo è stato anche ottenuto grazie all'interpretazione possente di Nicola Rossi Lemeni, Rolando Panerai e Mario Carlin, all'eccellente ed aderentissima direzione orchestrale di Antonio Pedrotti e, soprattutto, al commento musicale che nasce da una ispirazione sinceramente sentita. Molto espressive le scene di Filippo Corradi Cervi.

MARIO RINALDI

19 maggio 1959 RAI-TV Studi di Milano

1^a rappr. assoluta **LE CAMPANE**. Opera in 1 atto
Parole e musica di **Renzo Rossellini**

| | | |
|-------------------------|-----------------------------|----------------------|
| Personaggi e interpreti | Il Comandante | Nicola Rossi Lemeni |
| | Il Comandante in seconda | Rolando Panerai |
| | Radiotelegrafista | Mario Carlin |
| | Primo marinaio | Florindo Andreolli |
| | Secondo marinaio | Enzo Viario |
| | Terzo marinaio | Cristiano Dalamangas |

Maestro concertatore e direttore d'orchestra

Antonio Pedrotti

Regia di Margherita Wallmann

La stagione alla Scala: Wagner, Mozart, Pizzetti, Verdi

Mercato Comune anche all'opera? Considerando i sempre più frequenti scambi tra i teatri lirici italiani e quelli di lingua tedesca, si direbbe di sì, senz'altro. Alla Scala si sono ora succedute, in edizione originale, *Tristano e Isotta* (28 aprile) e *Il Ratto dal serraglio* (7 maggio), a poca distanza dal felice varo del *Vascello fantasma*. Tali esperimenti — non nuovi, d'accordo, ma senza dubbio in crescendo — hanno riportato, se non proprio alla ribalta per lo meno in platea, la vecchia disputa sull'opportunità o meno di facilitare le melodiose importazioni. (Alle esportazioni tutti sono favorevoli: recentemente nostri complessi operistici hanno portato *Otello* e *Butterfly* a Tokio, e i battimani sono partiti da qui). E' un po' l'interrogativo di moda. Polemiche serrate, durante gli intervalli, tra i dogmatici sostenitori della inscindibilità tra sillaba (originaria) e nota, e il partito, più accomodante, di coloro che vorrebbero essere messi al corrente dei lunghi discorsi che si fanno lassù, in palcosce-

nico. Naturalmente, come in tutte le discussioni, l'accordo è impossibile. Anche perché, nemmeno a dirsi, hanno torto e ragione un po' tutti. In assoluto, è verissimo che il trasferimento dall'una all'altra lingua altera la morfologia sonora. Tanto per citare un esempio, nello stupendo *Sigfrido* che Furtwaengler diresse alla Scala nel marzo del '50, ci colpì lo straordinario rilievo della baruffa tra Mime e Alberico al secondo atto. Un'asprezza, un livore che altra volta non avevamo osservati così intensi. Ora, li c'entravano senza dubbio il polso del direttore e la bravura degli interpreti, ma anche e soprattutto le « feroci » consonanti tedesche: punte aguzze balenanti, rostri arrugginiti, mortaretti soffocati: un insieme di nervose allitterazioni ficate, non certo a caso, nel solco sonoro, dal musicista-poeta, e che nella miglior versione ritmica del mondo sono destinate a perdere il cinquanta per cento del loro mordente. Del resto, l'opera italiana non è forse intraducibile? Sciocchi o no, i versi dei nostri libretti sono « fisicamente » adatti alle modulazioni particolari della nostra vocalità.

Provate a farvi cantare il *Barbiere* o la *Sonnambula* in inglese, e sentirete. (Ciò è tanto vero che persino il *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, fiorite musicalmente su testi italiani, si danno in italiano sotto qualunque latitudine. Tutti gli esperimenti di traduzione in tedesco, tentati più volte, sono puntualmente falliti: la musica di Mozart vi si ribella). Sarà, rispondono quegli altri, ma come mai ce ne accorgiamo soltanto adesso? Nel periodo eroico della penetrazione wagneriana in Italia, quando c'erano direttori come Martucci, Mancinelli, Toscanini, e cantanti che si chiamavano Campanini, Borgatti, Giraud, certe pedanterie filologiche non venivano in mente a nessuno. Con grande vantaggio della chiarezza e di un totale godimento dell'orecchio, per noi latini. Il problema dunque sarebbe un altro: quello dell'impossibilità di mettere insieme, nei teatri italiani, compagnie veramente adatte all'esecuzione delle opere di Wagner. Dove la necessità di ricorrere a complessi stranieri.

I quali d'altra parte, essi pure, non sempre sono perfetti. Anzi, anzi. Dell'attuale *Tristano e Isotta*, per esempio, sono stati infatti ammirati la smagliante direzione di Herbert von Karajan e la possente vitalità di Birgit Nilsson: un'*Isotta*, costei, ben degna di raccogliere senza codicilli dispersivi la favolosa eredità della Flagstad. Ma più di una riserva si è dovuta invece affacciare per il tenore Windgassen, debole soprattutto all'appuntamento supremo del terzo atto. Né è risultato più valido, infine, il contributo dell'eccellente Hotter (forse troppo « chiaro » per la pensosa mestizia di Re Marco), del baritono Neidlinger, Kurvenaldo, e soprattutto della Roessel Majdan, una veramente sfocata *Brangana*. Eppure, parecchi di loro figurano tra i wagneriani di Bayreuth. Ciò conferma che i

grandi cantanti, quando non ci sono, non si possono inventare. Suggestiva la scenografia di Benois e stilisticamente adeguata la regia di Wolf-Dieter Ludwig.

Dell'edizione del *Ratto dal serraglio*, che nell'ambiente della Piccola Scala ha trovato una dimensione fonica più adatta al suo carattere di *Singspiel*, non si può che essere soddisfatti. Il giovane direttore Bernhard Konz ha dato infatti alla orchestra una levità, una trasparenza che sono tornati a tutto vantaggio del palcoscenico. Qui ha letteralmente signoreggiato il basso Kurt Boehme: un Osman con le carte in regola nel registro grave (vi si tocca il re), ma anche pronto alle agili schiarite e attore di umoresche, saporose risorse. Puntuali, ritmicamente inesorabili Erika Koeth, cioè Costanza, il tenore Dermota, ossia Belmonte, la soubrette Rita Streich e il tenorino Dickle. Autorevole, fiero Selim Pascià il « recitante » Laubenthal. Onesta regia di Fritz Schuh e scenografia senza voli, forse un tantino greve, di Caspar Neher.

Il *Ratto* condivide col *Flauto magico* l'amaro privilegio di uno scarso apprezzamento nei paesi latini. Per il nostro ascoltatore è inafferrabile la misteriosa trascendenza del *Flauto* come, in egual misura, l'enigmatica, arcana innocenza del *Ratto*. Tuttavia, questa volta, anche per il fatto che vi assisteva un pubblico più ristretto, selezionato, in parte frequentatore del concerto, le cose sono andate un po' meglio. Si è sentito parlar meno di « operetta », e qualcuno avrebbe forse addirittura sottoscritto quel pensiero di Weber che resta tuttora in gran parte valido: « Oso esprimere la convinzione che la maturità dell'esperienza artistica Mozart la raggiunge proprio col *Ratto* [e prima, attenzione, c'era stato l'*Idomeneo*], continuando poi ad arricchire la sola esperienza umana.

Opere come *Le Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* avremmo potuto ragionevolmente attendercene molte da lui; ma con tutta la buona volontà, un secondo Ratto non avrebbe potuto più scriverlo. In esso mi pare di scorgere la lieta età giovanile dell'uomo, quella fioritura impossibile a rinnovarsi, che fugge lasciando attenuati i difetti ma trascinando via con sé fascino irrecuperabili. Pensiero nel quale la dominante « lieta età giovanile » condiziona l'intero « pezzo » (e non soltanto con riferimento a Mozart).

La ripresa, a un anno di distanza, dell'*Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti (5 maggio) è senz'altro da approvare. Il successo, a Milano come del resto altrove, era stato autentico, non di stima o di blanda cortesia, e la direzione della Scala si è qui saggiamente ispirata a un concetto di Toscanini, quando nell'altro dopoguerra la *Debora e Jaele* dello stesso Pizzetti fu immessa nella corrente viva del repertorio. L'esecuzione — di altissimo livello — con Gavazzeni direttore, Rossi Lenini accampato nel personaggio centrale, e la signora Wallmann regista, è rimasta quella della stagione scorsa, salvo piccole varianti. Anche su questo hanno fatto bene a insistere. Uno spettacolo veramente riuscito non deve mai essere ripresentato con mortificanti bemolli. I ritocchi, semmai, devono servire a migliorarlo.

Il Trovatore (11 maggio) mancava alla Scala da sei anni. L'edizione di allora — diretta, come l'attuale, da Antonino Votto — aveva trovato il suo punto di forza nel settore femminile. Leonora, infatti, era la Callas e Azucena la Stignani: due interpreti complete, di statura eccezionale. E' da credere che stavolta la direzione abbia invece puntato sulla presenza del tenore Corelli. Il quale ha una voce indiscutibilmente eroica, fiammeggiante nel registro acuto (al finale del primo si

è concesso il lusso del *re bemolle*), e anche attenuazioni felici del suono, trapassi delicati: vedi, nel cantabile « Mal reggendo all'aspro assalto », quel « non ferir » conclusivo, un *mi-re-do* che Verdi volle appunto così, « ppp sottovoce ». Nel disegno del personaggio, valendosi anche del fisico prestigioso, Corelli non manca certo di baldanza tenorile, e nemmeno è sprovvisto di una rilevata, icastica accentazione: come ha saputo dimostrare al quarto atto, una volta liberato dal complesso della « pira » e relativo *do* (che per l'occasione fu poi un *si naturale*). E Verdi aveva scritto un *sol*. Quando si dice le intrappolature della cosiddetta tradizione). Con lui si sono fatti apprezzare la Simionato, la Roberti, il baritono Bastianini e il basso Zaccaria. Nell'insieme, un vistoso spettacolo. E tuttavia la nostra personale convinzione è che questo vermiglio dramma d'amore e di morte, questa stupenda ballata sui tizzoni ardenti che è il *Trovatore* si gioverebbe molto, oggi specialmente, di un'interpretazione meno esteriore, svincolata dai manierismi, tesa invece a cogliere i contrasti corruschi del sensuale romanticismo di Verdi. Ma lasciamo andare. Sono sogni, questi, che al teatro raramente si avverano.

EUGENIO GARA

La stagione sinfonica al Conservatorio

I concerti sinfonici del Conservatorio hanno chiuso la loro prima stagione pubblica presentando una delle più affascinanti creazioni della letteratura musicale: *Il Messia* di Haendel. Diretta da Francesco Molinari Pradelli e con la partecipazione delle esperte e duttili voci di Anna Moffo, Giovanna Fioroni, Herbert Handt e Ivo Vinco e dell'ottimo coro di Radio Milano esemplarmente preparato da Giulio Ber-

tola, l'esecuzione risultò di alto fervore interpretativo e di commossa intensità tanto che per aderire a richieste provenienti da molte parti la successiva domenica fu disposta una ripetizione del concerto conseguendo analoghi compatti consensi. Il bilancio che si può tracciare dopo questo primo esperimento sinfonico è lusinghieriamente positivo. Anzitutto la nuova sala del Conservatorio, dimostratasi ambiente ideale per condizioni acustiche e ricettività, ha compiuto il miracolo di raccogliere e stimolare impensate schiere di appassionati, per le quali la frequenza ai venerdì sinfonici è immediatamente diventata sacra come un impegno. Il programma ha certamente contribuito e in parte non piccola, a stimolare le sopite vocazioni degli ascoltatori. Era infatti un programma abile — ovviamente centrato su partiture famose — che però non si è mai arenato nelle secche di un eclettismo amorfo. Gli affreschi corali della *Passione secondo San Matteo* di Bach e del citato *Messia* haendeliano, che rispettivamente aprirono e chiusero la stagione, insieme alle drammatiche concitazioni del *Te Deum* e dello *Stabat Mater* di Verdi conferirono all'intero ciclo un vivo e atteso lievito di epiche spiritualità, mentre le due serate brahmsiane dirette da Celibidache hanno offerto globalmente alla meditazione una delle più mature esperienze sinfoniche dell'Ottocento. Ampia lode va indirizzata all'orchestra la quale ha brillantemente superato una non facile prova passando dal chiuso degli studi radiofonici alla vastità brulicante di pubblico di una sala ampissima e incumbente. Quando avrà equilibrato i vari settori essa sarà un complesso di primo piano. La stessa cosa si può dire del coro che, sotto la guida di Giulio Bertola, ha compiuto miracoli ed è già riuscito a trovare il segreto di alcune sonorità piene e struggenti.

RI. AL.

Roma

Una Cantata di Haendel

Il 17 aprile cadeva il bicentenario della morte di Giorgio Federico Haendel, il compositore che, con Bach, contribuì all'egemonia della musica tedesca. Nella giornata celebrativa non era stata tenuta alcuna commemorazione ufficiale, che sarebbe risultata particolarmente indicata anche perché l'Haendel soggiornò a Roma; ma la Biblioteca Germanica ha avuto la felice idea di presentare una sconosciuta Cantata del compositore di Halle trovata, insieme ad altre due, da Emilia Zanetti nella Biblioteca di Santa Cecilia a Roma. Si tratta di una pagina assai interessante che conferma la nobiltà espressiva di questa forma musicale, ampiamente tratta dal maestro tedesco. L'autografo non è originale, ma non ci sono dubbi sulla autenticità della musica, in quanto le arie corrispondono ad altrettante pagine melodrammatiche dello stesso Haendel, compositore che, una volta a Londra, non pensò due volte a valersi di musiche che già aveva fatto eseguire altrove. Inoltre la Zanetti assicura che la carta pentagrammata usata per le tre Arie, il *Recitativo* e il *Duetto* è precisamente quella usata nello stesso anno dall'Haendel per altre musiche. Comunque è lo stile che guida il musicologo nel considerare queste pagine autentiche e di notevole valore, specialmente per l'impronta bachiana della prima Arie e per il carattere vivaldiano del *Duetto* finale. Il pubblico ha molto gradito l'esecuzione ed ha anche ascoltato con interesse il discorso commemorativo del direttore della Biblioteca.

Il Requiem di Hindemith

Già eseguito più di dieci anni fa alla Sagra Musicale Umbra, il Re-

quiem per coloro che amiamo per soli, coro e orchestra di Paul Hindemith non era però ancora stato presentato a Roma. La partitura venne composta nel 1946, su testo che il famoso poeta americano Walt Whitman scrisse subito dopo la guerra civile americana. Hindemith, per sua espressa dichiarazione, con questa partitura, ha voluto rendere non soltanto « un omaggio ai morti di quella guerra e al presidente Lincoln, ma ha desiderato anche offrire uno scrigno di ricordi a tutti i morti dell'ultima conflagrazione e rivolgere una parola di conforto a coloro che piangono i loro cari scomparsi, colpiti dal ferro omicida ». Dopo un breve preludio orchestrale, il baritono intona le seguenti parole: « O primavera che sempre ritorni, mi porti una Trinità: i lillà perennemente fioriti, la stella che cade ad occidente e il pensiero di colui che amo ». Su queste parole si fondano le tre parti del Requiem. Alla base di tutta la partitura vi è un dolore profondo che a poco a poco si dirada e si rasserena; infatti il colore degli impasti musicali prende pian piano luce; un dolore sentito, dunque, che soltanto nella terza parte svela una fede veramente sincera.

Tutti gli accenti, dapprima trattenuti nel procedere della composizione, si chiarificano anche in virtù di alcuni evidenti contrasti, impiegati all'inizio quasi con timore. In tal modo l'ascoltatore è condotto, si può dire inavvertitamente, verso la lirica amarezza del *Canto della morte*. Una pagina che si snoda con libertà, senza timore di prendere troppa luce o troppo calore. Della freddezza iniziale, risente perfino la marcia che accompagna il tragitto della bara ove è racchiuso il cadavere del presidente Abramo Lincoln. Alcuni elementi descrittivi, anzi, vanno qui miseramente perduti, affogando in un discorso strumentale e vocale piuttosto incerto.

Poi tutto si tramuta in poesia all'apparire della stella di Occidente, quella che illumina tutta la parte centrale del poema del Whitman. Perfino il coro acquista un chiaro sapore chiesastico, sboccando nella impeccabile Fuga in cui viene entusiasticamente descritto il lungo viaggio che conduce attraverso sconfinata praterie e affollate città d'America. Dapprima sembra che Hindemith si attardi a descrivere un semplice fondale di colore cupo, pessimistico, crudo; i suoi solisti e il suo coro, infatti, appaiono altrettanti spettri, come ne esistono nel *Dialogo delle mummie* di Leopardi, nella *Antologia di Spoon River* o in *Piccola città*; invece pian piano un'animazione nuova e una insospettata luce penetrano tra l'orchestra, i solisti e la massa corale. Soltanto allora viene afferrato il vero valore musicale di tutto il lavoro che lascia nell'anima di chi lo ascolta un dolore senza fine: il dolore di un flagello immane, vissuto nei suoi più crudi aspetti. Il Requiem ha ottenuto un buon successo sotto la direzione dello stesso autore e con solisti come Eva von Tamassy ed Herbert Brauer.

Elettronici

Si parla, è vero, e molto, di musica elettronica, ma è un errore: si dovrebbe parlare di « suoni » elettronici. L'elettronica entra nella musica soltanto perché dà la possibilità al compositore, con l'aiuto di un tecnico, di creare timbri e suoni. La novità sta tutta qui, e sta anche nel potersi valere di timbri originali e di intervalli minimi che gli strumenti musicali comuni non possono sempre sfruttare. In un concerto di elettronica alla Filarmonica Romana Gino Marinuzzi junior, con i suoi *Intermezzi per l'Antigone* è risultato il meno caotico di tutti: infatti tiene presente che con lo strumento elettronico è possibile re-

gistrare anche musica che abbia una certa linea. Altri, invece, Evangelisti, Stockhausen, Maderna, Berio, pensano che con gli apparecchi elettronici si debbano portare in primo piano contorcimenti di suoni, fasce sonore e stridii che con la musica hanno poco a che fare. Nel concerto è stata ammirata la *Sonatina a cinque strumenti* di Petrassi, e sono state sottolineate con qualche applauso le arditezze di Henze (*Whispers from heavenly Death*), di Maderna (*Musica per due dimensioni*) e di Boulez (*Sonatina*). I fedeli della Filarmonica hanno cercato di comprendere quello che accadeva, ma si sono trovati disorientati di fronte alle varie combinazioni della musica elettronicamente registrata con suoni o canti a « punti di spillo », cioè a sillabe prive di ogni significato. In verità si trattava, come comprenderanno coloro che sono più addentro in questi « misteri », di nastri doppi e tripli contemporaneamente registrati.

Musiche per organo di Bach

Nella severa Basilica dell'Aracoeli, a fianco del Campidoglio, il maestro Fernando Germani ha eseguito l'intero ciclo delle composizioni organistiche di Giovanni Sebastiano Bach. Lo splendore delle musiche, la suggestività del luogo e il valore del concertista, hanno richiamato un pubblico straordinario che ha seguito attentamente le quattordici audizioni. Va ricordato che per queste « elevazioni spirituali » l'Accademia nazionale di Santa Cecilia aveva concesso libero ingresso al pubblico, così come lo ha dato per le manifestazioni culturali (conferenze) tenute nella sala di via dei Greci, fra le quali vogliamo segnalare *Un aspetto della dodecafonia*, interessante e applaudita trattazione di Fedele d'Amico.

MARIO RINALDI

Napoli

Matrimonio al convento di Prokofiev

Rinviata la rappresentazione dall'anno passato a quest'anno, per le notissime difficoltà riferentisi alla crisi cronica (e ormai, si direbbe, permanente e costituzionale) del teatro lirico italiano, l'opera di Prokofiev ha visto finalmente la luce della ribalta italiana, dopo essere stata rappresentata in America, in Cecoslovacchia, nelle due Germanie e, naturalmente, in Russia (nell'immediato dopoguerra).

Accusato di formalismo all'apparire di Simeon Kotko, il grande musicista russo si sarebbe volentieri lasciato attrarre dal serrato gioco scenico della commedia settecentesca (*The Duenna*) di Brinsley Sheridan, nell'intento di creare, né più né meno, un'opera buffa. Terminata la partitura nella primavera del 1941, Prokofiev, anziché attendere alla prevista esecuzione dell'opera, dovette lasciare Mosca e rifugiarsi, dinanzi all'avanzata minacciosa delle truppe hitleriane, nell'Asia centrale, dove poté continuare a lavorare in tranquillità, apportando anche sostanziali modifiche all'ultimo suo lavoro.

Il soggetto dell'opera, come abbiamo accennato, era stato desunto da una notissima commedia del settecentista irlandese R. B. Sheridan, che a sua volta s'era ispirato, per la pièce in parola, a *La Moglie campagnola* di Wycherley. L'azione si svolge, pari pari, a Siviglia (ma occorre appena avvertire, per chi poco poco conosca Prokofiev che il musicista russo non si preoccupa affatto di « fare Spagna », chiuso com'è in un mondo musicale benissimo identificato, e pago di esso). Il nobile e ricco Don Gerolamo ha deciso di dare in isposa la sua fresca e appetitosa figliuola Luisa a un ricco, facoltoso e non più giova-

ne, mercante di pesce, di nome *Mendoza*. La ragazza, manco a dirlo, non vuole saperne e, con l'aiuto della sua astuta governante, raggiunge il suo scopo, che è di sposare il giovane e bello *Antonio*, altrettanto squattrinato che innamorato. *Margherita* (la fedele e intraprendente governante) riuscirà, fingendosi *Luisa*, a farsi impalmare dal credulo *Mendoza* (un ottimo partito per lei, nonostante il sentore di pesce), mentre *Ferdinando*, fratello della ragazza, andrà a posto con l'amata *Clara*, della quale *Luisa* aveva assunto il nome per fuorviare l'attenzione di *Mendoza* (che non la conosce di persona e che, spingendola nelle braccia di *Antonio*, crederà di avere neutralizzato il rivale, mentre sarà clamorosamente caduto nella rete tesagli dagli amanti). L'azione, in se stessa considerata, si snoda fluidamente attraverso uno svariare di episodi nei quali l'elemento comico trascorre spesso nel caricaturale e nel grottesco (il che non ci sembra sia stato sottolineato in sede di regia, forse per la relativa brevità della preparazione, né in sede musicale, per l'orientamento quasi esclusivamente « sinfonico » del direttore *Sevitzky*, non troppo sollecito — a nostro avviso — del palcoscenico). Tuttavia il libretto (cioè la stessa azione, come 'proposta' alla ricreazione musicale) è sovraccarica di elementi rispetto alle possibilità della musica, costretta a smaltire un dialogo ipertrofico. Ne soffre la limpidezza di disegno di alcuni personaggi, la cui profluvie di parole la fantasia del musicista — pur tanto generosa — non riesce costantemente ad illuminare (al libretto pose mano, insieme con un *M. Mendelssohn*, lo stesso *Prokofiev*: e non è la prima volta che un musicista, non volendo rinunciare a questo o a quel suggestivo episodio nelle sedi qui considerate, rende un cattivo servizio a se stesso).

Anche in questa partitura *Prokofiev*, la cui originalità (com'ebbe a dire *Pannain*) « consiste precisamente nel mostrare di non averne alcuna » (a differenza di molti contemporanei che se ne fanno una croce), pervenendovi tanto più spesso d'acchito; anche in questa partitura, dicevamo, *Prokofiev* non rifiuta nessuna esperienza, spesso rivivendo liricamente quelle del passato, *Mussorgski* e *Rimski-Korsakov*, l'ironia (temperata di sentimento) *stravinskiana* e i vagheggiamenti di se stesso (*Pierino* e il lupo, *Sinfonia classica*, ecc.) si leggono abbastanza facilmente in trasparenza, come nella carta filigranata. Tuttavia non si può propriamente parlare di eclettismo, ogni elemento antecedente essendo amabilmente assunto, riscaldato e con tutta spontaneità indotto nel discorso attuale.

La leggerezza feerica e, a momenti, shakespeariana di tocco (attuantesi in una eleganza di scrittura ormai proverbiale per *Prokofiev*), non conoscendo soste o allentamenti, è fors'anche il limite dell'opera. Prima che il tempo livelli il ricordo, citiamo qui di volo alcune tra le pagine che più ci hanno interessato all'ascolto: tutta la seconda metà del prim'atto, la fine del secondo, con una tensione strumentale di schietta marca *stravinskiana*, il primo quadro del terz'atto, col quartetto finale così ricco di abbandoni melodici; il quadro di casa di *Gerolamo*, con un'orchestrina tra *stravinskiana* e *berghiana*; il canto della *Governante* nel terzo quadro del second'atto, affettuosamente ammiccante al canto dell'ostessa del *Boris*.

Il pubblico sensibile del *S. Carlo* ha accolto favorevolmente l'opera, festeggiando affettuosamente gli ottimi interpreti vocali (*Rosetta Noli*, *Belen Amparan*, *Francesco Albanese*, *Giuseppe Valdengo*, *Agostino Lazzari*, *Lari Scipioni*, *Fernando Corena* e *Guido Mazzini*, per

nominare solo i principali), il direttore *Fabien Sevitzky*, il regista *Alessandro Brissoni*, il bozzettista *Bartolini Salimbeni* e la coreografa *Bianca Gallizia*.

Il Festival italo-americano.

Alla Certosa di *S. Martino* è in via di svolgimento, da alcune settimane, un ciclo di concerti di musiche contemporanee italiane (finora, esattamente, napoletane) e americane, molto bene organizzato dal MAN (Movimento Artistico Napoletano) e dall'USIS. Ci sembra di aver dato notizia, a suo tempo, della costituzione del 'Movimento'. Trattasi di una specie di 'cooperativa' tra compositori, che s'impegnano di scrivere uno o più pezzi di musica in vista dell'esecuzione affidata, finora, ad ottimi elementi. Ad un certo momento, per iniziativa di *G. M. Martini*, Presidente del MAN, la sezione napoletana dell'USIS si è unita al 'Movimento' per effettuare una serie di concerti, appunto una specie di Festival italo-americano. L'iniziativa ha avuto fortuna, e tutti i mercoledì, per la durata di un paio di mesi, il bellissimo refettorio della Certosa (quella della celeberrima loggia panoramica) ospita un pubblico fortissimo e sinceramente interessato all'ascolto, nonostante si tratti di musiche tutte 'moderne'. Finora sono state eseguite (citiamo a memoria e a titolo esemplificativo), musiche americane di *Barber*, *Copland*, *Dello Joio*, *Persichetti*, *Gould* e italiane di *G. M. Martini*, *Persico*, *Gargiulo*, *Parodi*, *Saponaro*, *Profeta*, *Gaggiula*, *Bruno*, *Calbi*, *Jorio*, *Di Lorenzo*, *De Bellis*. Il livello delle esecuzioni, cui han partecipato giovani artisti statunitensi residenti in Europa, cantanti e strumentisti italiani (fra cui parecchi componenti l'ottimo complesso *Scarlatti*) è stato costantemente sostenuto. Sono in programma sviluppi della fortunata iniziativa, cui finora ha arriso un successo superiore alle previsioni.

All'Accademia Napoletana

La laboriosissima stagione dell'Accademia, che senza dubbio è la più importante società per le esecuzioni cameristiche nel Mezzogiorno, si è chiusa con un concerto del Gruppo Strumentale, che ha ripreso, giustamente, il Quintetto (1923) di *Bloch*, nonché, « nuovo per Napoli », il Quartetto n. 18 in mi minore di *Donizetti*, assai vago nella freschezza primaverile delle sue melodie, quasi esclusivamente affidate al primo violino. E giacché il discorso volge sull'Accademia, citiamo a titolo d'onore per la Società la presentazione, da essa molto ben curata, di due valorosi giovani concertisti: il violinista *Angelo Gaudino*, allievo di *Alberto Curci*, e il pianista *Luigi Sica*, proveniente dalla scuola *Gargiulo*.

GIACOMO SAPONARO

Stagioni liriche minori

A Catania...

Otto opere, una serata di balletti e due concerti sono il consuntivo della stagione che si è svolta al Teatro Massimo Bellini dal gennaio all'aprile. Anche quest'anno, essendo riuscito l'esperimento della stagione unica, si è continuato a raggruppare gli spettacoli in un solo periodo di quattro mesi, assicurando così una continuità artistica sotto la Quaresima.

Dal punto di vista organizzativo è da segnalare la nomina del nuovo direttore artistico, *M^o Oscar Massa*, il quale ha preso il posto del compianto *Arturo Aprea*, che, avendo legato al teatro più di quaranta anni della sua attività, ha lasciato una larga eco di rimpianti. L'Ente Musicale Catanese nell'attuare il cartellone tracciato dallo scomparso maestro ha voluto tra l'altro rendere un deferente tributo alla sua

memoria, rappresentando egli il più qualificato esponente della tradizione operistica cittadina. Le necessarie innovazioni apportate al programma sono state le espressioni del dinamismo giovanile del nuovo direttore, che ha come suo fine di portare il teatro verso tutte le categorie di pubblico, ed in specie verso i giovani, con uno spirito di rinnovamento che bene si confà con le moderne esigenze. Prova di tale indirizzo è stato l'inserimento nel programma della favola musicale *Haensel e Gretel* di Engelbert Humperdinck, diretta da Wolfgang Martin su scene di Enzo Dehò con costumi di Veniero Colasanti e regia di Vittorio Cottafavi. La favola dedicata ai bambini, i quali hanno usufruito dell'ingresso gratuito in teatro, è stata presentata fuori programma nel periodo dell'Epifania, dallo stesso complesso che lo aveva eseguito alla televisione, composto da Antonietta Pastori, Lucia Danieli, Fiorenza Cossetto, Aurora Cattalani, Paolo Montarsolo e Margherita Benetti. Prima dell'inaugurazione ufficiale sono stati dati due concerti sinfonici diretti da Francesco Molinari Pradelli e con la partecipazione del violinista Aldo Ferraresi e del pianista Alex De Vries.

Delle opere presentate cinque erano in prima esecuzione a Catania e di esse tre addirittura nuove per la Sicilia ed una apprestata appositamente per il nostro teatro, mentre le rimanenti hanno goduto di appositi allestimenti scenici. L'interesse per alcuni spettacoli è stato tale da richiamare l'attenzione degli ambienti artistici nazionali, come è avvenuto per la *Traviata* e per il *Daphnis et Chloé*, che sono stati trasmessi su rete televisiva.

Non a caso è stato scelto per la serata inaugurale il *Lohengrin*. Infatti i catanesi avevano un buon ricordo dell'ultima edizione del capolavoro wagneriano ed era per l'Impresa una nota di merito potere

affrontare il giudizio del pubblico su un argomento alquanto pericoloso per i naturali confronti. Ma le perplessità sono cadute data la collaborazione di tre riconosciuti esperti, quali il direttore Franco Capuana, il regista Rudolf Hartmann ed il maestro del coro Roberto Benaglio, i quali ciascuno per la rispettiva parte hanno portato un contributo notevole per la riuscita dell'opera, interpretata da Sandor Konya, un giovane tenore adatto al personaggio per le sue possibilità canore, dalla sensibile Marcella Pöbke, da Elena Nicolai e da Piero Guelfi. Le scene del concittadino Salvo Giordano sono apparse originali nella loro essenzialità.

Nella *Traviata* abbiamo incontrato, artisticamente più matura e ricca di risorse sceniche, Virginia Zeani, la quale quattro anni fa aveva dato la stessa opera nello stesso teatro. Al suo fianco Alvinio Misciano ed un ancora efficace Gino Bechi. Al podio l'autorevole Gabriele Santini, collaborato dall'abile regia di Carlo Piccinato e dalla raffinata coreografia di Luciana Novaro.

Il *Simon Boccanegra* fu diretto da Santini, con regia di Piccinato e interpreti Tito Gobbi, Floriana Cavalli, Ferrando Ferrari, Ivo Vinco, Nino Cartas. La successiva opera *Dafni* è stata un riconoscimento dell'arte del siciliano Mulé, imbevuta di influenze classiche e popolari sia nell'argomento mitologico che nelle espressioni musicali. Ha diretto l'opera con notevole spirito di penetrazione Ottavio Ziino, con la regia di Pino Mercanti su scene di Felice Casorati. Protagonisti: Mirto Picchi, Luisa Maragliano e Maria Luisa Nache.

Nella *Lucia* si sono incontrate due celebrità di tempi non lontani, Ferruccio Tagliavini e Gino Bechi. La delicata parte femminile è stata interpretata nella prima recita da Virginia Zeani, cedendo essa poi il ruolo a Gianna D'Angelo, sicché il pubblico ha avuto modo di gu-

stare il capolavoro di Donizetti, diretto da Umberto Cattini, sotto due scuole diverse e da artiste entrambe dotate.

Lo spettacolo dei balletti (*Daphnis et Chloé* di Ravel, *Pas de deux* dalla *Cenerentola*, *Una storia di pupi* di Angelo Musco ed *España* di Chabrier) ha segnato il successo della coreografa Luciana Novaro, la quale, dopo aver curato nelle altre opere le scene di danza, in questa occasione ha potuto mettere in luce l'originalità del suo stile, in ciò collaborata da un attento corpo di ballo e dai due primi ballerini Gilda Majocchi e Giulio Perugini. Si sono alternati alla direzione Aladar Janes ed Angelo Musco, autore della *Storia di pupi*, ideata per il teatro Bellini. Il lavoro che racconta la storia di un vecchio puparo che dà vita ai paladini di Francia, offre lo spunto per tipiche rappresentazioni di colore. Lo sforzo dell'E.M.C. si è manifestato nella realizzazione dei palpitanti *Dialoghi delle Carmelitane*, sviluppati in dodici quadri su belle e suggestive scene di Georges Wahkevitch, impeccabilmente sorretti dalla regia di Margherita Wallmann. Sotto la direzione di Franco Capuana, hanno cantato Gianna Pederzini, Rosanna Carteri e Magda Oliviero. Ha assistito allo spettacolo l'autore Francis Poulenc, calorosamente festeggiato.

L'opera di chiusura *I Capuleti e i Montecchi* ha trovato in Gabriele Santini l'appassionato interprete musicale. Sulle scene Rosanna Carteri ed Irene Compagnèz hanno vivificato il giovanile lavoro di Bellini, che mancava dal Massimo da quasi venticinque anni.

Non possiamo chiudere queste brevi note senza parlare del coro preparato da Roberto Benaglio, il quale ha fatto di esso un magnifico strumento di grande efficacia e di cui il teatro più giustamente andare orgoglioso.

ANTONIO FICHERA

...a Piacenza...

Nonostante le fortunate vicende che parevano doverne compromettere seriamente l'attuazione, ha avuto luogo anche quest'anno la consueta, breve stagione lirica invernale, con un cartellone di tutto riposo e a sfondo dichiaratamente popolare.

Inaugurazione con la donizettiana *Lucia di Lammermoor*, diretta da Antonio Narducci e interpretata a dovere da Anna Moffo e dai concittadini Gianni Poggi e Carlo Torreggiani. Meno riuscita l'esecuzione della verdiana *Aida*, per ragioni quasi completamente extramusicali e nonostante le generose prestazioni del direttore Antonio Narducci e dei cantanti Claudia Parada, Dora Minarchi e (concittadini) Flaviano Labò e Franco Piva. Sorte ancor meno felice è toccata a *Fedora* di Umberto Giordano, scelta anch'essa a commemorare l'anniversario. Con il direttore Mario Parenti e con Magda Oliviero, interprete di eccezionale rilievo, giustamente ammirata e acclamata, partecipavano all'esecuzione Angelo Lo Forese e Piero Capucilli. A *Manon Lescaut* è toccato il compito di commemorare Giacomo Puccini: felice la scelta dell'opera, che non si rappresentava da noi da circa vent'anni e che ha ancora una volta affascinato il pubblico; felice la scelta di un interprete assolutamente devota al personaggio, qual'è Clara Petrella, alla quale si sono degnamente affiancati sotto la direzione di Mario Parenti, Giuseppe Savio e Otello Borgonovo. A chiusura di stagione, in sostituzione dell'opera « nuova per Piacenza », la Compagnia del Balletto Italiano, diretta da Ugo Dall'Ara e Wanda Sciacaluga, si è prodotta con rilevante successo, in balletti tradizionali, come *Les Sylphides* di Fokine, su musiche di Chopin, e *La Bottega fantastica* di Rossini-Respighi, e nei più recenti *La Maschera della morte rossa* di Ugo Dall'Ara, per la musica di Giampiero Tintori e *Viaggio di*

nozze di Ugo Dall'Ara, per la musica di Raffaele Gervasio, ovviamente nuovi per Piacenza. Di questi ultimi il primo, desunto dall'omonimo racconto di E. A. Poe, si è fatto valere per l'ardita e adeguata concezione musicale, quasi parossisticamente tesa ad enucleare le linee essenziali di una allucinante situazione drammatica, grazie anche al contributo d'integrazione di una intelligente coreografia; mentre al secondo, giocoso e a tratti sinceramente divertente, ha talvolta nuocito la compiacenza nello sciorinare quasi un campionario dei più moderni ritmi ballabili, esteriore pretesto per dissimulare, forse, carenza o impersonabilità di idee. Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, diretta da Santi di Stefano; interpreti Olga Amati, Antonietta Daviso, Giuliana Barabaschi, Riccardo Duse, Paolo Bortoluzzi, fra i principali.

FRANCESCO BUSSI

...e a Brescia

Il breve Carnevale di quest'anno ha, come solito, concesso agli appassionati di assistere all'unica sagra lirica dell'anno. Duole affermare che, rispetto alle precedenti stagioni, la partecipazione degli spettatori si è alquanto affievolita, e meno di tutti ha risposto proprio quel loggione che, nel corso dell'anno, aveva avanzato non una sola pretesa e che era stato discretamente soddisfatto nelle sue richieste.

L'accuratezza posta nell'apprestare gli spettacoli meritava ben altro: al suo livello fu solo l'eleganza della notevole edizione di *Turandot*, guidata dall'esperta mano del M^o Bellezza. Egregia interprete Inge Borkh, dal possente timbro di voce; Giuseppe Savio si è distinto particolarmente per il registro alto della voce; Nicoletta Panni è stata una deliziosa Liù.

L'ottima compagnia del Balletto Italiano di Ugo Dall'Ara e Wanda Sciaccaluga, chiudeva la seconda serata, apertasi con la fresca opera di Luciano Chailly *Una domanda di matrimonio*, con Dora Gatta, Luigi Pontiggia, Renato Capecci, interpreti accurati e preparati e, soprattutto, specializzati in questo genere. Ha diretto con sicurezza Napoleone Annovazzi.

Seguiva la *Manon* di Massenet: il caldo e raffinato timbro di Giacinto Prandelli, dava vita a Des Grieux; Rosanna Carteri non gli era da meno nell'ottima interpretazione. Di nuovo sul podio, molto applaudito, Vincenzo Bellezza.

Dopo la *Manon* il cartellone presentava *Un ballo in maschera*. Ferruccio Tagliavini attinge bene alla grande esperienza; eccellente Shakeh Vartenissian, pronta, efficace e con una voce veramente bella; apprezzato il timbro pastoso di Enzo Mascherini. Insomma un'edizione assai nitida sotto l'ottima bacchetta di Oliviero de Fabritiis.

Chiudeva la stagione lo spettacolo più atteso negli ambienti musicali: il *Boris Godunov*. Splendido interprete Nicola Rossi Lemeni: grandissimo artista, musicale e preparato come pochi, ci ha fatto rivivere un indimenticabile personaggio: l'entusiasmo delle acclamazioni ne è la migliore prova. Un bresciano nella parte del *Falso Dimitri*: Lazzaro Ferrari, già affermato particolarmente in Francia che presenta doviziosi mezzi vocali che, meglio affinati, risalteranno ancor maggiormente. Brava Marina è stata Annamaria Canali. Pronta e suadente Stefania Malagù. Ottimo vocalmente e scenicamente Leo Pudis. L'eccellente rappresentazione è stata magistralmente tenuta in pugno da Oliviero de Fabritiis. Veramente rara la prestazione del coro, istruito con non comune perizia da Lido Nistri.

FABIO MANENTI

La vita musicale all'estero

Giappone

Il secondo Festival dei dodecafonicisti giapponesi

Anche il secondo Festival Giapponese di Musica Contemporanea (per il primo vedi *Musica d'Oggi*, I, gennaio 1958) è stato tenuto a Karuisawa, il grazioso villaggio di villeggiatura estiva a circa novanta miglia a nord di Tokio. È spiacevole ammettere che questa seconda iniziativa si è risolta in un fiasco: il primo Festival aveva avuto almeno un *succès d'estime*, e aveva una sua aria di novità essendo il primo del genere in Giappone, in un Giappone che tenta con tutte le sue forze, anche in tanti altri campi, di mettersi al passo con le tendenze internazionali. Ma la novità quando diventa fine a se stessa non può che condurre a spiacevoli parzialità.

Il primo Festival di Karuisawa aveva fatto suo il vangelo di Anton Webern. Non è questo il luogo per discutere se il Giappone sia maturo a ricevere forti dosi di queste « nuove » verità: tuttavia l'esame del secondo Festival di Karuisawa dimostra fino a qual punto qualsiasi linguaggio musicale può essere ridotto a frasi vuote quando viene preso in blocco e senza senso critico. Non vogliamo mettere qui in discussione il diritto che ciascuno ha di aderire a una setta particolare e di adorare il santo patrono che più gli garba: ma è irritante che la direzione del Festival, il cosiddetto Istituto di Musica del XX secolo, abbia trovato giusto escludere da questo Festival i seguaci di ogni altra fede. Tutti

i dieci compositori che hanno preso parte a questa rassegna del 1958 sono membri di quell'istituto, che si è arrogato la missione di propagandare i principi di Webern in questo avamposto orientale; sembra così che i Festival di Karuisawa non abbiano altro scopo che quello di servire da veicolo di proselitismo, dal momento che sia il primo sia il secondo sono stati imperniati su Webern e sui giovani compositori manifestamente legati al suo verbo. Ne deriva che questi Festival si riducono a un confronto — sarebbe meglio dire una « parata » — tra est e ovest, nell'ambito della corrente più recente in una delle due parti. Tutti i pezzi stranieri eseguiti al Festival scorso sono noti all'estero, e non richiedono qui commenti. C'erano tra gli altri *Klavierstücke XI* e *Zeitmasse* di Stockhausen, e un altro tedesco, il ventiquattrenne Roland Kayn attivo presso la radio tedesca del nord, era presente con un *Concerto da camera*; il belga Henri Pousseur infine ha presentato il *Quintet à la mémoire d'Anton Webern*. Un concerto durato più di tre ore è stato dedicato a Messiaen, con l'esecuzione di frammenti dai *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* e dal ciclo *Hariwa*, di *Visions de l'Amen* per due pianoforti, insieme a *Le Merle noire* e a *Quatuor pour la fin du temps* per violino, clarinetto, violoncello e pianoforte. Come già era avvenuto nel 1957, si è osservato un altro inspiegabile tentativo di far passare Messiaen per uno dei massimi compositori del ventesimo secolo. È inutile dire che tutti questi pezzi hanno messo a du-

ra prova i giovani esecutori, al punto che *Zeitmasse* di Stockhausen per strumenti a fiato dovette essere tolto dal programma dopo un elevatissimo numero di prove, quando i cinque strumentisti si dichiararono battuti dalle difficoltà escogitate dal compositore: ed è stata una sconfitta tanto più spiacevole in quanto questo pezzo era stato preannunciato come la maggiore attrattiva del Festival.

In questa atmosfera si può solo dire che i dieci autori giapponesi hanno in ogni caso avuto il loro posto modesto, se non per originalità almeno per l'individualità dimostrata in due o tre casi. Scinici Matsucita, compositore trentaseienne che è anche professore di scienze alla Università di Osaka, ha portato il suo contributo con una *Composizione da camera*, un « divertimento » che piace per le evocazioni mozartiane; il ventottenne Toru Takemitsu ha presentato una composizione intitolata *Leson calligraphie* (sic!) per otto strumenti, che ha avuto la virtù della brevità con i suoi tre minuti scarsi di durata; e del suo coetaneo Kiyohiro Yamada si è ascoltato un Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, saxofono contralto e clarinetto basso di gusto molto romantico pur nell'idioma weberniano. Gli altri invece non ci riguardano, dal momento che le loro composizioni confinavano con la pura assurdità o erano di pessimo gusto nella concezione e nel disegno musicale. Sembrava che tutti fossero vincolati a un'impavida e monotona ripetizione di determinati ed evidenti clichés: e il meglio che se ne può dire è che tutti hanno espresso un manierismo dell'uno e dell'altro tipo; mentre per quanto riguarda la disciplina tecnica e la varietà ritmica, per non parlare di sensibilità musicale, sembra che nessuno a Karnisawa se ne sia eccessivamente preoccupato.

Confesso che per diverse ragioni, in gran parte di natura polemica, non mi sentii di fare il viaggio fino a

Karaisawa (e pare che la maggior parte dei critici giapponesi la pensasse alla stessa maniera), ma per ascoltare la musica di cui ho parlato sopra mi sono servito dei nastri registrati dalla NHK (la Radio Giapponese) al Festival. Almeno di una cosa sono tuttavia grato: che cioè nell'assegnazione dei premi siano state riconosciute almeno due delle opere più meritorie di giovani giapponesi. Matsucita e Takemitsu si sono infatti divisi il primo premio (l'unico messo in palio dal Festival), e così pure il premio dell'ambasciata francese. Per ragioni di propaganda infatti l'Istituto si era adoperato nel sollecitare premi da parte delle ambasciate straniere accreditate a Tokio: hanno risposto all'appello l'ambasciata francese e tedesca, mentre un terzo premio è stato aggiunto dal quotidiano *Asahi sera*.

Celebrazioni, novità e riprese teatrali

Il centenario pucciniano è stato celebrato a Tokio dalla Compagnia di opera Fujiyara, che quasi contemporaneamente ha festeggiato il suo 25° anniversario di ininterrotta attività in campo lirico. Due rappresentazioni sono state tenute sotto il patronato dell'ambasciata italiana, con il sussidio della Radio Giapponese e della catena dei giornali *Asahi*. Il primo programma, eseguito il 22 dicembre giorno della nascita di Puccini, comprendeva il 1° atto di *Madama Butterfly*, il 3° atto di *Bohème* e il 1° di *Tosca*. I principali interpreti erano, oltre a Yosie Fujiyara (il titolare della compagnia, nella veste di Rodolfo), Arrigo Pola (*Cavaradossi*) e Rolando Sessi (*Scarpia*), che risiedono attualmente a Tokio. Direttore il maestro Gaetano Comelli, che da tempo si è stabilito in Giappone.

Quanto al proprio anniversario la Compagnia Fujiyara ha tenuto la settimana successiva tre rappresen-

tazioni di un'opera nuova scritta appositamente per quest'occasione dal giovane giapponese Ikuma Dan. Intitolato *Yang Kwei-fei*, il libretto si basa su un dramma del noto scrittore giapponese Jiro Osaragi e tratta di una bellissima fanciulla cinese della dinastia T'ang; già immortalata nell'opera del grande Li Po, questa storia narra di una fanciulla che si libera da una reclusione conventuale per andar sposa all'imperatore, portando il regno alla rovina con la sua ambizione e le sue stravaganze. Il trentaquattrenne compositore si è servito di citazioni da un'infinità di musicisti: se veniva fatto spesso di pensare alla pucciniana *Turandot*, ciò non era dovuto solo alla somiglianza del soggetto e dell'impostazione, ma anche al fatto che il maestro italiano nella sua ultima opera stava esplorando nuovi domini d'espressione basati sulla più spinta avanguardia musicale del primo quarto del secolo. Ikuma Dan non è né un esploratore né un innovatore, e nella sua opera nulla sta a indicare che essa è stata scritta tre decenni dopo quella di Puccini, né che appartiene già alla seconda metà del secolo. A compensare la vuotezza musicale della partitura che dura più di tre ore, l'opera fa sfoggio di una splendida scenografia: costumi, scene e tutta la regia sono state infatti veramente superlativi.

Un'altra rappresentazione scenica dello scorso dicembre, l'attesissima prima giapponese di *Pelléas et Mélisande* di Debussy promossa dal Tomin Gekijo (Teatro del popolo, un organismo sovvenzionato dal comune di Tokio e dall'ambasciata di Francia), ci ha riserbato un'amara delusione. Dalla Francia erano arrivati per quest'esecuzione due artisti di chiaro nome: Jacques Jansen per la parte di *Pelléas* e come sovrintendente a tutta la parte scenica, e Jean Fournet per la direzione musicale. Per la concertazione dell'opera, tenuta in cartellone per ben

sette serate, fu impiegato un numero enorme di prove, della massima accuratezza. Fournet, a capo dell'Orchestra Filarmonica Giapponese, ha dimostrato un'evidente predilezione per la partitura debussyana: e tuttavia è mancata una personalità che fondesse, quasi con una formula magica, musica, scena, canti, luci, regia e orchestrazione. Jansen è stato un protagonista esemplare, ma quest'opera vive solo quando tutti i caratteri sono fusi in una comune comprensione delle intenzioni dell'autore. Yosieko Furusawa, che a lungo ha risieduto e professato in Francia, è un interprete ammirevole delle liriche d'arte francesi in sede di concerto, ma il suo comportamento statuariale sulla scena ha espresso ben poco della fragile innocenza e trepidità di *Mélisande*. Tutti gli altri cantanti giapponesi hanno incontrato difficoltà non solo nelle morbide cadenze e nella levigata prosodia del testo francese, ma anche nell'interpretazione dei caratteri di Debussy, che lasciano molto non detto e la cui passione e intensità drammatica non richiedono un canto troppo vibrante. Inoltre le scene di stile gotico di Kappa Senoh erano totalmente estranee all'atmosfera remota e misteriosa di quest'opera.

Altre interessanti rappresentazioni dovute a compagnie non stabili sono state quelle del *Barbiere di Siviglia* e del *Flauto magico* in autunno, e delle *Nozze di Figaro* eseguite poco prima di Natale da Niki-Nai, una compagnia rivale della Fujiyara; mentre una diretta filiazione di questa ultima, formata da cantanti assai giovani ma pieni di iniziativa e diretta da Scioso Takehara, ha rappresentato *La Vida breve* di De Falla e *L'Amore delle tre melarance* di Prokofiev, entrambe dirette da Noburo Kaneko. Anche le associazioni studentesche e semi-professionali hanno svolto attività intensa, con esecuzioni della *Serva padrona* e dello *Impresario* di Mozart (pre-

sentate dai cantanti più giovani della Niki-Nai), dell'*Ivrogne corrigée* di Gluck e di *Die Kluge* di Carl Orff, anche queste in un binomio delizioso e divertente curato dalla sezione vocale dell'Accademia di Musica Musascino.

La Compagnia Lirica Italiana

Ed ecco infine la notizia di un felice evento, atteso e desiderato da tutti gli amatori di musica giapponese: è arrivato a Tokio il primo contingente di una Compagnia d'opera italiana composta di ventitré elementi. Questa Compagnia Lirica Italiana è stata reclutata su invito della Radio Giapponese, e anch'essa, come è avvenuto in occasione della prima tournée di cantanti italiani nell'autunno del 1956, ha dato una serie di ventiquattro rappresentazioni divise tra Tokio e Osaka. Erano in programma *Otello*, *Traviata*, *Elisir d'amore*, *Bohème* e *Carmen*. Membri principali della compagnia erano Gabriella Tucci, Alda Noni, Rina Gigli, Giulietta Simonato, Mario Del Monaco, Ferruccio Tagliavini, Arrigo Jaja, Tito Gobbi, Scipio Colombo, Aldo Protti, Plinio Clabassi, Mario Petri e Paolo Montarsolo; direttori i maestri Alberto Erede e Nino Verchi. Scene e costumi furono approntati in Giappone su disegni eseguiti da noti scenografi italiani, mentre alla parte esecutiva provvidero l'orchestra della Radio e vari cori giapponesi. Nella precedente visita i cantanti italiani avevano dato eccellenti rappresentazioni di *Aida*, *Falstaff*, *Tosca* e *Nozze di Figaro*, e una esecuzione smagliante del *Requiem* di Verdi, diretto da Vittorio Gui.

MARCELL GRILLI

Germania orientale

Le celebrazioni mendelssohniane a Lipsia

Lipsia ha festeggiato con una settimana di manifestazioni dedicate a

Mendelssohn il 150° anniversario della nascita del grande compositore tedesco. Punto culminante nella Kongresshalle della città dall'orchestra del Gewandhaus sotto la direzione di Franz Konvitschni. Il concerto iniziava con le magiche sonorità dell'ouverture del *Sogno di una notte d'estate*, lavoro genialissimo del compositore appena diciassettenne; seguivano lo *Scherzo*, la *Marcia nuziale* con le sue sonorità gioiose, e infine il *Concerto in mi maggiore* per due pianoforti e orchestra. Quest'ultima è una composizione finora ignota che documenta la precoce maturità del maestro, poiché Mendelssohn lo scrisse in età di 14 anni; pur mostrando numerosi legami con i maestri del passato, essa preannuncia già chiaramente le peculiarità artistiche delle grandi opere posteriori. Gli esecutori, Dieter Zechlin e Günther Kootz, in unione all'orchestra elasticamente diretta dal Konvitschni, hanno saputo rendere a perfezione la leggerezza e la chiarezza che sprigiona da quest'opera.

Al pari delle musiche per il *Sogno di una notte d'estate*, il *Concerto* per violino e orchestra è sempre stato uno dei pezzi prediletti del suo genere; e come la prima esecuzione assoluta di questa opera era stata affidata al primo violino dell'orchestra del Gewandhaus, Ferdinand David, anche in questo concerto solenne la parte solistica è stata sostenuta dal giovane primo violino dell'orchestra, Karl Suske, che ha dato meravigliosamente vita sia alla stupenda linea melodica sia all'elemento virtuosistico di questo *Concerto* magnificamente coadiuvato da un'orchestra profondamente partecipe. Si è voluto così dimostrare come la tradizione dell'orchestra del Gewandhaus, creata da Mendelssohn, sia ancora viva nel presente. Conclusosi brillantemente con un'esecuzione travolgente dell'ouverture *Ruy Blas*, il concerto è stato trasmesso da

quasi tutte le radio europee, e così pure da quella dell'America del Nord, dell'Australia e della Cina.

L'opera *Kolumbus* di Karl-Rudi Griesbach in prima esecuzione assoluta a Erfurt

È stata eseguita in prima assoluta all'Opera di Erfurt, un teatro ben noto per lo spirito di iniziativa nel campo della musica contemporanea, l'opera *Kolumbus* di Karl-Rudi Griesbach. È il primo lavoro teatrale di questo giovane compositore di Dresda, già favorevolmente noto in precedenza per due balletti, *Schneewittchen* e *Kleider machen Leute*. La vicenda di Colombo ha sempre offerto per l'azione teatrale un gran numero di attrattive possibili. Sono stati già tre i musicisti che se ne sono serviti nella loro opera: Milhaud con un mistero liturgico, Egk con un'opera-oratorio denominata *Bericht und Bildnis* e Dressel con un'opera burlesca. Ma Griesbach ha tentato una vera e propria opera che trattasse le vie e i destini di Colombo: egli paragona il conflitto tragico di questo pioniere, la cui scoperta geniale viene sfruttata dai suoi successori per la conquista coloniale, con il conflitto di coscienza degli scienziati atomici.

E l'opera di fatto utilizza appropriatamente le narrazioni dell'epoca. Griesbach non è solo un maestro dell'architettura musicale, testimoniata tra l'altro anche dalla pregnante elaborazione delle fondamentali idee tematiche, ma anche un capace scrittore: il libretto diviso in un preludio, quattro quadri e un postludio, è condotto sulla base di antiche fonti spagnole, descrive con grande forza comunicativa e nello stesso tempo con una precisa forma artistica il destino del famoso viaggiatore. Nel tempo stesso il Griesbach, librettista di se stesso, ha dato largo spazio alla possibilità di un'espansione lirica: e questo si nota

soprattutto nell'epilogo, dove però la morte dell'eroe non acquista un sufficiente rilievo drammatico.

I punti culminanti della vita di Colombo sono tratteggiati con mano sicura: tra questi il decisivo colloquio con Isabella di Spagna, i caratteri dei naviganti della « Santa Maria » e l'ammutinamento dell'equipaggio, l'arrivo degli indiani, il contrasto tra l'ammiraglio e i ribelli, l'arresto e infine la morte solitaria in patria del grande Navigatore.

La musica di Griesbach, pur con qualche buona pagina, non sempre raggiunge la desiderata forza d'espressione capace di delineare i caratteri; per lunghi tratti, specie all'inizio, essa insiste in uno *Sprechgesang* inteso melodicamente che va a danno del lato propriamente operistico. Vi sono però anche momenti in cui nella musica divampa una vera forza drammatica, che interpreta con efficacia gli avvenimenti scenici: ad esempio nell'imponente crescendo dell'azione sulla nave, o nei canti e nelle danze degli indiani intessuti di colori folcloristici, dove la caratterizzazione musicale è guidata dalla freschezza delle idee e degli effetti timbrici. Si desidererebbe dal giovane compositore soprattutto un trattamento orchestrale meno sommario e indifferenziato, per quanto piacere possano fare le belle sonorità di marchio tardo-romantico. Resta infine da chiedersi se Griesbach riuscirà a moderare e correggere gradatamente, approfondendo e affinando i suoi mezzi, la fresca rudezza e la noncuranza tecnico-stilistica di questa sua prima opera teatrale.

DIETER LEHMANN

Svizzera

Un Quartetto di corni a Lugano

L'interesse che il compositore moderno sempre alla ricerca di nuovi

effetti timbrici dedica ai fiati è stato documentato dal Concerto che il Quartetto di corni Leloir di Parigi ha tenuto a Lugano. Manifestazione interamente dedicata ad un genere prezioso e poco noto e che tuttavia ha riscosso partecipazione e successo di pubblico. A due brani classici, *Le rendez-vous de chasse* di Rossini e il *Quartetto in fa maggiore* di Weber, hanno fatto seguito tre compositori contemporanei: Eugène Bozza con una *Suite* per 4 corni, tradizionale nel disegno ricco di effetti «descrittivi» e tuttavia notevole per un raro equilibrio dinamico e coloristico; René Barbier con il *Quartetto per corni*, in prima esecuzione mondiale, rivolto ad ar-

dite ricerche di sonorità politonale; e Florindo Semini, ticinese, con un *Divertimento preistorico per 4 corni*, nel quale la scoperta intenzione rievocativa pur ricca di spunti impressionistici trova un piano espressivo di alto interesse musicale sempre nei limiti di uno schema melodico modale, al quale il temperamento del compositore svizzero sembra connaturale.

L'ottimo complesso, la cui fama è pari alla bravura, ha dato prova di un assieme formidabile, di una calibratura centesimale, di un senso del colore e del timbro validi per le più alte interpretazioni.

LUCIANO MARCONI

Notizie in breve

* La direzione della Biennale di Venezia ha reso noto il programma del XXII Festival internazionale di musica contemporanea, che si terrà dall'11 al 26 del prossimo settembre.

Ecco il programma delle singole manifestazioni:

11 settembre: Concerto sinfonico diretto da Nino Sanzogno, con composizioni di Vogel, Prokofiev, Lutoslawski, Liebermann e Veretti;

12 settembre: Pezzi da camera di Stravinski, Rieti e Auric;

13 settembre: *Feste veneziane sull'acqua*, con musiche antiche;

14 settembre: Concerto sinfonico diretto da Antal Dorati, con musiche di Lupi, Jolivet, Seiber, Vlad e Ginastera;

16 settembre: *Giocchi e favole per bambini* su testi di Luciano Folgore e musiche di Di Majo, Franci, Henze, Nabokov, Orff, Porrino, Rota, Tansman e Zafred, dirette da Erminia Romano;

17 settembre: Musiche contemporanee per voce e pianoforte;

19 settembre: Musiche da camera di Alban Berg, dirette da Luciano Rosada;

20 settembre: Concerto di musica orientale a cura di Alain Daniélou;

21 settembre: Concerto con musiche di Boulez, Stockhausen e composizioni elettroniche di Maderna, diretto da Bruno Maderna;

22 settembre: Concerto sinfonico diretto da Ferruccio Scaglia con musiche di von Einem, Peragallo, Testi, Martinu e Aldo Clementi;

23 settembre: Tre opere in un atto: *Circo Max* di Gino Negri, *Diagramma circolare* di Alberto Bruni-Tede-

schi e *Opera aperta* di Luciano Berio;

24 settembre: Concerto sinfonico con musiche di Castiglioni, Apostel, Ohana, Nono e Porena;

26 settembre: Concerto di musiche contemporanee nord-americane, con l'Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.

Il Festival sarà preceduto da un Congresso internazionale sul tema *la musica e il film*, che si concluderà l'11 settembre, giorno di inaugurazione del Festival.

* L'Orchestra d'archi di Milano diretta dal violinista Michelangelo Abbado ha effettuato due nuove tournées in Francia e Belgio, eseguendo musiche prevalentemente italiane.

In Belgio, in un concerto pubblico tenuto presso la Radio di Bruxelles, essa ha fatto ascoltare, fra l'altro, il *Concerto in si minore* per violoncello e archi di Vivaldi, nell'interpretazione di Roberto Caruana, e il *Concerto in sol maggiore* per pianoforte e archi di Cambini, nell'interpretazione di Claudio Abbado. Per la Radio di Liegi ha registrato, nel Grand Théâtre di Verviers, le *Stagioni* per violino e archi e, in prima esecuzione, il *Concerto in sol minore* di Vivaldi per orchestra d'archi.

Con tali opere e altri Concerti vivaldiani per 2, 3 e 4 violini, affidati a Maria Bogo, Teresa Pasquali, Loredana D'Annibale e Piero Toso, il complesso milanese ha visto riconfermati alla Sala Gaveau di Parigi i successi ottenuti negli scorsi anni, e ha suscitato calorosi consensi nella sala dell'Artistique di

Nizza, nel Teatro Municipale di Chambéry e nel Casinò di Aix-en-Provence, dove il concerto si è svolto alla presenza dell'Ambasciatore d'Italia a Parigi, in onore dei partecipanti al 3° Congresso internazionale di letteratura italiana.

* Al Teatro del Casinò Municipale di Sanremo, nel febbraio-marzo, a cura di Giuliana Marchi, si è tenuto un ciclo di sei concerti dedicato alla letteratura clavicembalistica e pianistica dal XVII secolo ai giorni nostri. La Marchi ha partecipato ai concerti ciascuno dei quali poteva considerarsi come una tappa nella storia del pianoforte, quale solista o in «duo» con giovani pianisti sanremesi (G. De Mori, M. Giori, G. Perotti, L. Cresto, M. Cenati), del Quartetto della Scala (Minetti - Fantini - Valdinozzi - Gusella) e dell'Orchestra Sinfonica Città di Sanremo diretta dal M° Carlo Farina.

* Bruno Zirato ha lasciato recentemente la carica di direttore amministrativo della Philharmonic Symphony Society di New York. Da 31 anni al servizio dell'Orchestra, era divenuto direttore amministrativo associato nel 1931, condirettore nel 1947 e direttore amministrativo nel 1956. Aveva chiamato a capo dell'orchestra i maggiori direttori contemporanei, e aveva portato a grande splendore e notorietà la società newyorkese.

* L'argomento proposto dal M° Montani al Comitato del primo Congresso Internazionale di Musicologia intitolato a Chopin — che si terrà a Varsavia nei primi mesi del 1960, — riguardante la *Revisione dell'Opera Omnia di Chopin*, è stato incluso nel programma del Congresso alla sezione IV. Tra i musicologi che hanno preannunciato la loro presenza al Congresso segnaliamo: Wolfgang Bötticher di Göttingen; Jacques Chailley di Pari-

gi; Siegfried Borris di Berlino; Karl Gustav Fellerer di Colonia; Roman Vlad di Roma; Willibald Gurlitt di Freiburg; Erich Schenk di Vienna; Juri Kremlov di Leningrado.

* Il M° Henri Gagnebin, direttore del Conservatorio di Ginevra, è stato insignito del titolo di membro d'onore della Royal Academy of Music di Londra. Recentemente gli è stato inoltre assegnato il Prix de la ville de Genève per la sua produzione musicale.

* Si è svolto a Zurigo dal 24 aprile al 4 maggio 1959 — sotto il patronato di Pablo Casals e di Yehudi Menuhin — un Festival Pergolesi, cui hanno preso parte artisti e complessi di varie Nazioni d'Europa. Ha chiuso il Festival uno spettacolo di opere da camera, affidato alla Camerata Lirica di Roma. Vi hanno partecipato la «Winterthurer Stadtorchester» e gli artisti Angelica Tuccari, Maria Costantini, Ledo Freschi, Marcello Ferri e Claudio Rocchi. Regista Marcello Ferroni. Direttore Dante D'Ambrosi.

* Grazie a un'iniziativa del M° C.F. Semini, l'insegnamento della musica sta entrando nei Licei del Canton Ticino. L'esperimento ha avuto luogo al Liceo Cantonale di Lugano, ed è consistito in una serie di lezioni che avevano per oggetto un rapido panorama della storia della musica. L'interessamento degli allievi è stato vivissimo, e si ha ragione di ritenere che l'iniziativa verrà presto estesa ad altre scuole svizzere.

* La prossima stagione in abbonamento del Metropolitan di New York sarà la più lunga della storia del teatro. Essa si protrarrà dal 26 ottobre 1959 al 15 aprile 1960 durando così complessivamente 25 settimane. Il teatro ha annunciato

tra l'altro per la prossima stagione nuovi allestimenti del *Simon Boccanegra* di Verdi e del *Fidelio* di Beethoven. Restano inoltre confermati i nuovi allestimenti già annunciati del *Trovatore* di Verdi, delle *Nozze di Figaro* di Mozart, del *Tristano e Isotta* di Wagner, e dello *Zingaro barone* di Strauss. Otto cantanti faranno il loro debutto nella prossima stagione presso il massimo teatro lirico americano. Essi sono: il mezzosoprano Teresa Stratas di Toronto e il baritono Roald Reitan, di Tacoma nello Stato di Washington — vincitori di un concorso indetto dal Metropolitan — i soprano svedesi Birgit Nilsson ed Elisabeth Soederstrom, il tenore di origine canadese Jon Vickers, il mezzo soprano Giulietta Simionato e Christa Ludwig, e il baritono finlandese Kim Borg.

* Il 13 aprile ad Amsterdam durante una prova è improvvisamente morto sul podio il noto direttore d'orchestra Eduard van Beinum. Appartenente ad una famiglia di musicisti, studiò pianoforte e composizione al Conservatorio di Amsterdam. Iniziata brillantemente la attività direttoriale, nel 1938 succedeva a Mengelberg a capo della celebre orchestra del Concertgebouw di Amsterdam. Aveva 57 anni.

* È deceduto tragicamente in un incidente automobilistico il dott. Alberto Imbruglia, dirigente della Associazione Scarlatti di Napoli e appassionato musicofilo. Assai noto negli ambienti internazionali musicali, specie in Austria e Germania egli si era adoperato con entusiasmo e particolare competenza per una più approfondita conoscenza dell'opera di Mozart in Italia e specialmente a Napoli.

* È morto a Udine l'8 aprile scorso il compositore Mario Montico già direttore del Liceo Musicale Tomadini di quella città nel periodo 1927-1950. Aveva studiato al Conservatorio di Milano con Amintore Galli e col Ferroni, diplomandosi nel 1907. Studiò successivamente a Parigi con Marty e con Doret. Prima di essere chiamato alla direzione del Tomadini di Udine insegnò armonia e contrappunto principale al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia (1925-1927). Autore di musica per teatro (l'opera *Notte fiorentina* da Oscar Wilde e i due balletti *Saluto alla primavera* e *Vere novo*) e per la chiesa, ha composto pure varia musica da camera e sinfonica, molte liriche e cantate per soli, coro e orchestra. Era nato a Udine il 9 gennaio 1885.

* È morto il 20 aprile u. s. in età di 80 anni in una clinica di Guelph nell'Ontario (Canada), Edward Johnson. Nato in Canada, aveva iniziato la carriera come tenore a Londra, continuandola negli Stati Uniti d'America dove era divenuto presto assai noto. Di nuovo in Europa e in Italia col nome di Eduardo di Giovanni, partecipò alla Scala alla prima esecuzione del *Parsifal*. Fu poi attivo a lungo al Metropolitan di New York, di cui divenne sovrintendente nel 1935, succedendo a Gatti-Casazza. Qui egli fece eseguire per la prima volta in America opere di Mozart, Gluck, Mussorgski, chiamando a dirigere i direttori più famosi, come Bruno Walter, George Szell e Britz Busch. Nel 1950 aveva lasciato la direzione dell'opera newyorkese, e poco dopo veniva nominato presidente dell'Opera Festival Association di Toronto (Canada).

Arabesques

Fra tanti concerti (qui in America è una vera inondazione, un vero diluvio) abbiamo scelto di andarne a sentir uno, offerto in una chiesa di negri. Facemmo benissimo. Perché, in fin dei conti, si tratti della Salle Pleyel, dell'Argentina, del Concertgebouw, della Carnegie Hall, anche nel caso dei così detti ambienti di musica si è ormai raggiunto una certa pianificazione, un certo universalismo, un certo comun denominatore e, in conseguenza, si sa già un po' sempre come le cose si svolgeranno. A noi capita addirittura (ma quanto a noi capita non fa testo) di veder sempre le stesse facce, di ascoltar sempre gli stessi commenti e di osservare sempre, nel pubblico, le stesse mosse, sia che ci troviamo a Parigi, a Roma, ad Amsterdam od a New York. Proprio a New York, tre settimane addietro, in occasione

di un concerto alla Carnegie, avremmo giurato di star seduti fra l'avvocato Foa e il dottor Nascimbeni, due melomani milanesi di prima della guerra '15-'18, due eroi della Sala Piccola del Conservatorio di Milano, all'epoca di Gallignani, di Ferroni e del barbuto usciere Cimpanelli. Ripetiamo che questa specie di daltonismo «concertistico» è una disgrazia tutta personale, sicché non intendiamo coinvolgerci in nessun altro, tanto meno chi abbia avuto l'imprudenza di mettersi a leggere queste righe. Ciò non toglie che l'idea di salire a quella chiesa di negri, domenica sera, sia stata una buona idea. Innanzi tutto, non c'era mai capitato di sentir intonare, in un tempio di fede cristiana, le effusioni un poco morbide e crepuscolari delle *mélodies* di Fauré, gli amorosi sortilegi dei *lieder* di Hugo Wolf, il «Vissi d'ar-

te» di Tosca e quel duetto di *Porgy and Bess* che incomincia: «Bess, ora sei tu la mia donna...». Nemmeno c'era capitato (per quante stranezze abbiamo visto e compiuto) di incontrare come parroco di una chiesa e pastore di un gregge d'anime una donna. Sissignori; una donna piuttosto formosa, naturalmente negra anche lei, in cappellino a rose scarlatte, occhiali cerchiati di bianco e soprabito blu elettrico. La Reverenda Nina R. è del resto una persona estremamente gentile, la quale si mostrò lietissima di veder entrare nel suo tempio, per assistere al suo concerto di canto, un gruppo di italiani, vale a dire di papisti irremovibili e di tenori e soprani in potenza. Tanto lieta che, a cose ultimate, mentre gli intervenuti si fermavano a chiacchiere in gruppi sparsi, salì i gradini dell'altare, si volse a

quegli oscurantisti sorridendo, tirò un cordone e scopri, di dietro a un sipario, un enorme e muscoloso Cristo, dipinto sulla parete «a mano», come fu giustamente rilevato da molti.

Ma veniamo al concerto. A noi (confessiamolo pure) della maggior parte del programma non importava molto, anche se la giovane cantante, protagonista di quasi tutta la serata, fraseggiava con grazia e con quella sicurezza assoluta che, fuori d'Italia, sembra universale prerogativa dei musicisti. Noi aspettavamo con impazienza il gruppo delle canzoni *Spirituals*, per cercar di capire come un pubblico di negri americani reagisse al contatto di così splendide e personali creazioni.

Sapevamo per esperienza che gli appartenenti a quella strana razza sanno nascondere i propri sentimenti con straordinaria fermezza; tanto più di fronte ai bianchi, antichi profittatori delle loro braccia e del loro sudore. Per arrivare dove volevamo arrivare, era dun-

que necessario scoprire qualche segno nel silenzio, qualche fremito nell'immobilità, qualche bagliore nell'ombra. Possiamo dire d'esser stati fortunati, perché i nostri amici negri, dopo aver applaudito, come ogni altra gente ben allevata, le umane favole dei romantici tedeschi e francesi, dopo avere accolto con visibile sollievo, al pari di ogni altra gente, le dichiarazioni melodiche di Gershwin, scambiate con franchezza tra due esseri vivi anziché filtrate, solitariamente, nell'intimo di una coscienza; i nostri amici negri sembrarono sporgersi per un istante, come smarriti, sulla corrente del Giordano, «fiume profondo», sembrarono perdersi per un attimo, estatici e stupefatti dietro le ruote del «dolce carro» che porta in cielo le anime dei sofferenti. Fu qualcosa di indefinibile, ma qualcosa così fluttuante e così vibrante nell'aria, che il nostro gruppo rimase con le mani aperte, incapace di batterle una contro l'altra. Noi comprendemmo allora, in tutta l'estensione del

termine, la corallità misteriosa racchiusa negli *Spirituals*; comprendemmo come la musicalità primordiale degli schiavi africani, trovatisi a contatto con due mondi diversi (il mondo ispano - cattolico - monodico, e il mondo inglese - protestante - polifonico), si risolvesse in due maniere diverse di pensare e di creare; comprendemmo come l'originario magicismo, incontratosi con la razionalità anglosassone, avesse prodotto, quelle forme così estremamente liriche e, insieme, così logicamente espositive. Osammo levar gli occhi sulla piccola folla ancor muta e non fummo sorpresi della sua tristezza di esilio. La gravava un desiderio remoto, dove il ricordo ancestrale di una patria non mai conosciuta si confondeva nel ricordo angelico del Paradiso. E le anime, sollevate sul flusso della melodia, prendevano contemporaneamente la via dell'oceano e la via del cielo. Facevano, a ritroso, il duplice cammino già fatto una volta.

Anche qui negli Stati Uniti si sta cele-

brando il bicentenario di Haendel. In quanto a numero e a splendore di esecuzioni possiamo anzi dire che il grande avvenimento musicale abbia qui suscitato echi maggiori che non in Italia. Esso ha però offerto occasione anche a qualche uscita inaspettata da parte dei critici. Ecco qua, ad esempio, il redattore di un giornale importante il quale dovendo recensire una riproduzione di *Giuda Maccabeo*, vien fuori ad affermare che « l'Oratorio, istituzione prettamente inglese e dagli inglesi più amata che da ogni altro popolo del mondo, ebbe tuttavia origini profonde in Germania ed annoverò fra i suoi rappresentanti più illustri Haendel e Mendelssohn ». Noi, dopo i fasti antebellici del guglielmismo, che voleva far tedesco persino Dante Alighieri, e dopo i fasti postbellici del sovietismo, con relative rivendicazioni alla Russia di ogni cosa bella, utile ed istruttiva, siamo sempre esitanti nel metter fuori il nome della povera Italia. Ma qui, santo Cielo,

come si fa a dimenticare che la forma Oratorio è proprio stata inventata nel nostro paese, non meno della forma melodramma, della forma Concerto grosso e via discorrendo? Come si fa a considerare l'Oratorio « prettamente inglese », dato che contro i venti lavori di quel tipo lasciati dal sassone Haendel e le poche decine composte in seguito nell'isole britanniche (sovra tutto durante il secolo scorso) stanno le centinaia e centinaia dei vari Carissimi, Stradella, Scarlatti padre figlio e nipote, Caldara, Steffani, Leo, Durante, Vinci, Bononcini, Jommelli, Pergolesi, Galuppi, Traetta, Piccinni, Paisiello, Di Majo, Sarti, Cimarosa e chi più n'ha più ne metta. D'altronde, termini come Opera, Concerto, Sonata, Toccata, Oratorio etc. non denunciano già, foneticamente e chiaramente, il luogo di nascita? Nel caso poi specifico di Haendel, esistendo negli Stati Uniti tanti buoni libri intorno al detto autore, non ci vuol poi molto a scorrerne uno, anzi a scorrere le ultime pagine (li-

sta delle composizioni) e, nel compartimento « Oratoria », trovare come capofila « *La Resurrezione*, Roma, 11 aprile 1708 ».

Giunge notizia da Vienna che il popolo austriaco si è riedificato il diritto di fischiare a teatro e che tal diritto ha esercitato sere addietro, in modo massimo, ai danni di un *Vascello fantasma* eseguito nel Teatro dell'Opera di Stato. Due o tre cantanti americani che prendevano parte all'infausta esibizione scambiarono naturalmente i fischi per applausi (ogni paese usa simboli differenti per manifestare le proprie opinioni) e andarono fuori a ringraziare il pubblico, col sorriso sulle labbra e le braccia protese verso i supposti benefattori. Tosto istruiti dai colleghi locali, si guardarono bene dal ripetere la passeggiata e condivisero con gli altri il giusto dolore. Noi, a parte questo dolore, non possiamo se non salutare con soddisfazione i fischi di Vienna (che vogliamo ritenere emessi a ragion veduta e sentita) perchè ci pare che il fischio sia se-

gno di partecipazione viva allo spettacolo, sia coscienza di un ideale, anche semplicemente vagheggiato, che gli amatori d'arte intendono difendere; e perchè ci sembra che gli applausi, se intervallati ogni tanto da qualche fischiate, risultino poi più convincenti e più sinceri. L'epoca dei grandi entusiasmi per l'opera, l'epoca dei « tutto esaurito » per sere e sere di seguito, l'epoca delle carrozze trascinate a forza di braccia è stata anche l'epoca dei fiaschi colossali e delle riprovazioni più acerbe. Adesso, come tutto, in fondo in fondo, passa; così nulla trascina veramente e desta le pazzie di un tempo. I fischi di Vienna potrebbero indicare che la scettica apatia, la sorridente indifferenza, il cordiale distacco delle genti moderne stanno per decadere e per cedere il passo a una più sana vibrazione degli spiriti. Se però la ripresa dimostrasse di esser duratura e di volersi estendere, sarà bene addivenire ad una convenzione internazionale, nello stesso modo che si è fatto per i simboli te-

legrafici, per le indicazioni stradali e automobilistiche, affinché un americano non corra più rischio di credersi esaltato mentre è condannato e un europeo si senta ricoperto di vergogna mentre invece è ricoperto di lodi.

I compositori americani Ulysses Kay, Roy Harris, Peter Mennin e Roger Sessions son tornati in questi giorni da un giro di esplorazione musicale nell'Unione Sovietica e hanno messo il pubblico al corrente delle loro esperienze. Ciò che maggiormente ha colpito gli osservatori son state la razionalità degli organismi educativi russi, la coordinazione dei vari « momenti » e l'assoluta serietà degli studi. Come una geniale trovata essi hanno additato le « Scuole dei sette anni », ossia istituti dove i ragazzi, ritenuti idonei allo studio della musica, ricevono la istruzione primaria e, contemporaneamente, affrontano con metodo e con continuità di durata le varie discipline musicali. Al termine del settimo anno, gli allievi che abbiano confermato

le loro attitudini vengono iscritti a una scuola superiore di musica; gli altri vengono mandati al lavoro o indirizzati a studi di diverso genere. Il vantaggio della « Scuola dei sette anni » consiste nel fatto che un giovane, il quale non abbia mantenuto le sue promesse, non ha, però, in quel periodo, perduto il suo tempo. Egli, infatti, oltre che alla musica, è stato applicato anche ad altre materie e, pertanto, se è fallito come musicista, ha appreso molte altre cose, utili alla sua definitiva formazione. A parte la circostanza che, in Italia, così scarsa di sbocchi per musicisti, c'è da pensar più volte prima di incoraggiare i giovani a quella carriera; a parte la circostanza che, in Italia, oltre a parecchi generi di fami insaziante, persiste sempre la « fame da suonatore »; noi troviamo che l'entusiasmo dei compositori americani dipenda un po' dallo stato veramente strano e dal funzionamento veramente irregolare delle scuole di musica negli Stati Uniti. I no-

stri Conservatori non avranno la struttura perfetta delle « Scuole dei sette anni », ma, in fin dei fatti, anch'essi non accettano allievi se non dietro dimostrazione di qualche buona attitudine musicale e, anch'essi, se pure in modesta misura, assicurano una certa istruzione generica. Ciò, come in Russia, è reso possibile dalla « statalità » dei Conservatori, mantenuti dal Governo, e non dalle rette degli alunni. In America, ove le scuole di musica son tutte private, una selezione, anche mediocrementemente severa, risulterebbe invece impossibile. In America, per forza di cose, l'allievo scarsamente dotato paga perchè l'allievo di grandi possibilità possa sviluppare al massimo le proprie doti,

e con la sua retta, che non farà mai di lui un buon artista, contribuisce ad assicurare il brillante avvenire di un compagno. Una situazione, come vedete, piuttosto curiosa.

Com'era da aspettarsi, l'ultimo libro su Stravinski, ossia le *Conversazioni con Stravinski* di Igor Stravinski e Robert Craft (Doubleday, 4 dollari) è pieno di materiale esplosivo. Fra tanti passaggi, citiamo la risposta del maestro alla domanda: « Che cosa intende Lei quando dice che i critici son quasi tutti incompetenti? » « Intendo dire che essi non sono attrezzati per giudicare la grammatica di un autore. Essi non sanno vedere come una frase musicale sia costruita; non

sanno come la musica vien scritta... » e così via per più di una pagina.

Con tutto il rispetto dovuto al granduomo di *Oedipus rex* e di *Persefone*, noi restiam sempre ligi alla sentenza di un altro granduomo: « Non ho alcun bisogno di saper cucinare lo stufato per stabilire se lo stufato è buono o cattivo ».

Alfred Einstein, il genio della matematica, era anche un fedele dilettante violinista; ma pare non avesse molto senso ritmico. Una volta, suonando col celebre pianista Schnabel, non riusciva ad azzeccarne una. Fintantochè Schnabel, spazientito, fermò le mani sulla tastiera e disse: « Ma Lei, professore, non sa proprio contare ».

GIULIO CONFALONIERI

Libri di interesse musicale

Letture:

Bruno Walter. *Musica e interpretazione*. Milano, Ricordi, 1958.

Il precedente volume autobiografico di Bruno Walter *Tema con variazioni*, aveva per sottotitolo « Ricordi e pensieri »; solo in parte però le promesse di quel sottotitolo furono mantenute nella stesura del libro. Le *Variazioni*, infatti, cioè lo svolgersi della vita del musicista attraverso la mutevole serie di fatti, di avvenimenti, di esperienze e di conquiste, costituirono prevalentemente il contenuto del libro, mentre il *Tema*, cioè la personalità artistica dell'autore, che avrebbe dovuto emergere attraverso un'adeguata ricchezza di espressi pensieri, traspariva indirettamente e non abbastanza compiutamente, dal contesto delle variazioni (è lecito un richiamo alle malipieriane *Variazioni senza tema?*). A quella involontaria manchevolezza, o limitazione, sopperisce ora questo nuovo volume, che di quell'altro può considerarsi continuazione e complemento.

È un libro nel quale sono fissati per iscritto i frutti spirituali maturati durante mezzo secolo di attività del grande direttore; un libro che è documento palpitante dell'evoluzione della sua sensibilità di uomo e di artista; una raccolta di pensieri che è una miniera di giudizi, d'impressioni, di meditazioni, di suggerimenti educativi ed illuminanti. I vari capitoli che lo costituiscono non rispondono ovviamente ad un concetto di unità o di organicità, ma tutti derivano da un unico desiderio: « penetrare nell'essenza della musica e nel senso della sua realizzazione ».

Fin dal primo argomento trattato (*La Musica*) l'autore manifesta i suoi pensieri sulla origine della musica e sulla sua essenza. Il nostro Busoni, nelle ultime settimane della sua vita, in uno scritto che costituì « l'ultimo appello del Maestro a quella concezione ideale ed eccelsa della musica cui tese il suo spirito » (vedasi *Il Pianoforte*, 1924, n. 11), espresse il convincimento che soltanto pochi riescono a sentire l'essenza della musica, ancora meno riescono a comprenderla e nessuno a definirla. Bruno Walter affronta il difficile argomento rifacendosi alle sensazioni da lui provate nel quotidiano contatto con la sua arte direttoriale. Premesso che la nostra musica è un messaggio che ci proviene da regioni ultraterrene (la vibrante armonia dell'universo), da un'altra musica originaria non percettibile all'udito dei sensi, ma echeggiante e dominante nel cosmo quale risuonò all'orecchio spirituale di Pitagora e di Goethe, l'autore afferma che « il grandioso e manifesto flusso della nostra musica deriva e si nutre da sorgenti particolarissime e segrete poste al di fuori del mondo reale » e solo uno speciale organo psichico, un *orecchio interiore*, « può accogliere il possente impulso ad una rappresentazione musicale ricevendolo dall'essenza interiore del creato ». Questa visione metafisica dell'essenza della musica porta il nostro scrittore alla considerazione che l'essenza della musica, come quella di ogni arte, può venire sublimata all'estremo da elette personalità, come può anche essere avvilita da personalità incapaci o meschine.

Ed ecco che viene trattato, nel secondo capitolo (*L'Esecutore*) il tema problematico dell'interpretazione musicale. Perché si possa eseguire ricreando, bisogna anzitutto accogliere, poi riprodurre e la riuscita di questa seconda fase è assolutamente dipendente dalla prima, e il successo dell'interprete dipende dall'equilibrio fra le diverse energie psichiche che agiscono sia nell'accogliere, sia nel riprodurre. L'argomento è svolto ampiamente e in tutti i suoi minimi particolari; basterà ricordare — attraverso i sottotitoli — i vari aspetti che sono presi in considerazione: il tempo, il ritmo, la chiarezza (che è « la base dell'interpretazione e deve precedere ogni intensità dei sentimenti »), l'espressione (« nei problemi centrali dell'espressione musicale, fra il compositore e l'interprete non vi è altro ponte se non quello che va da cuore a cuore »).

Tutti i frutti delle esperienze professionali nel campo della direzione sono messi a disposizione dei giovani musicisti nel capitolo dedicato al Direttore d'orchestra. Qui per necessità la trattazione assume un tono didascalico che gli altri capitoli non avevano; tuttavia anche questa parte non è concepita alla stregua di un semplice manuale tecnico, obbedendo invece ad una viva esigenza comunicativa. E quanti stimolanti ammaestramenti, quanti preziosi consigli è possibile ricavare da queste pagine! Chi intende salire sul podio potrà attingere con grande utilità molte cognizioni sulla preparazione generale, sulla musicalità interiore ed esteriore, sui concetti di precisione esecutiva, animazione espressiva, equilibrio dinamico. S'intende che la rivelazione di questi « segreti professionali » non è sufficiente da sola a formare un direttore d'orchestra, e lo afferma argutamente lo stesso Walter, ricordando il monito di David nei *Maestri cantori*: « Chi tutto questo osserva, conosce e sa, non viene ancora chiamato maestro ».

Non ci soffermiamo a considerare gli altri scritti che completano il volume: pagine come quelle dedicate alla *Passione secondo S. Matteo* di Bach o al *Flauto magico* di Mozart non mancheranno di suscitare interesse e attenzione nel mondo dell'arte direttoriale e potranno essere una guida validissima e sicura per chi affronta lo studio e l'esecuzione di questi capolavori. Sono quasi duecento le pagine di questo libro, la cui preparazione e stesura tenne occupato Bruno Walter per più di otto anni. Pagine ben ponderate, dunque, nelle quali noi possiamo ritrovare quel senso di umanistica bontà e di verità che è nella natura artistica del maestro tedesco e che per mezzo secolo si è manifestato attraverso la sua grande arte direttoriale. In fondo è proprio vero quanto l'autore dichiara fin dalle prime pagine del volumetto: per tutto ciò che egli confida ai suoi lettori è valida la parola di Wotan a Brunilde: « Me solo consulto, quando parlo con te ».

SALVATORE PINTACUDA

Massimo Bontempelli. *Passione incompiuta*. Scritti sulla musica (1910-1950). Milano, Mondadori, 1958.

Tutti sanno ormai che gli uomini di lettere della seconda metà dell'Ottocento, anche in Italia, ostentavano la incomprensione della musica. Ciò dovè conseguire ad una passiva influenza del costume sui letterati francesi dei tempi di Victor Hugo, del quale si diceva che « ne peut pas souffrir la musique », di Balzac, il quale, a detta di Gautier, « exécrat la musique » e dello stesso Gautier che confessava « je préfère le silence à la musique », a parte il fatto che poi egli esercitò le mansioni di critico musicale del *Figaro*, e con acume e intelligenza. L'avversione alla musica nella Francia di quel

tempo può spiegarsi come reazione agli uomini della Enciclopedia che si erano fin troppo appassionati alle questioni musicali, ed era il tempo in cui, dopo il periodo dei Méhul, dei Cherubini e dei Lesueur, si era perduto il senso della grande tradizione e l'arte musicale si era disciolta in una retorica ampollosa con Meyerbeer, Halévy, ecc. senza dire che gli artisti della prima rivolta romantica e naturalistica erano essenzialmente dei visivi ed eran più facilmente commossi da ciò che vedevano o intendevano che da ciò che udivano.

Musica e lettere

Le cose sono cambiate, anche in forza di una più allargata cultura, dai primi anni del nuovo secolo. Anche gli uomini di lettere hanno cominciato ad interessarsi del fatto musicale, sentendolo finalmente parte integrante di una vera cultura. E letterati anche di grido ne hanno scritto in saggi, in articoli, in libri. Ora si sono formate due sezioni: una degli scrittori di lettere che, nel migliore dei casi, hanno fatto solamente opera d'arte letteraria con lo sfondo del soggetto musicale; l'altra, sempre nel migliore dei casi, ha offerto veramente opera di vera critica. I primi hanno prodotto un semplice, se pur squisito, piacere estetico; i secondi hanno fatto opera di chiarificazione e, talvolta, di scoperta.

Alla seconda categoria ci sembra appartenga il libro recente di Massimo Bontempelli dal titolo: *Passione incompiuta*, perché chi ha seguito la vita artistica del noto scrittore avrà potuto constatare che, alle critiche, i paradossi, le illuminazioni, le revisioni, le posizioni nette, sottostava una conoscenza precisa non solo dei valori musicali, ma di tutta la evoluzione storica dell'arte musicale: informazione meditata ed sperimentata che mancava ad altri uomini di lettere che pur si rivolgevano al fatto musicale. Si sa infatti che, mentre nascevano le sue opere maggiori dei *Sette savi*, del *Figlio di due madri*, di *Gente del tempo*, di *Giro del sole*, prosa narrativa caratterizzata da quell'impronta personale da lui stesso definita di « realismo magico » e dei drammi quali *Nostra Dec* e *La Fame* attestanti uno spirito aperto ad ogni forma di tragico umano, si affiancavano anche saggi, articoli, stolloncini, relazioni, meditazioni che direttamente si rivolgevano alla viva espressione musicale, testimone di ogni tempo passato e del nostro. Anche Bontempelli si esercitava perfino, da buon dilettante nel senso classico settecentesco, nella composizione musicale, di cui nell'appendice del libro recente si dà l'elenco delle opere stampate, inedite ed eseguite e ne ricordiamo noi stessi, con grata memoria, qualche esecuzione. Il comporre rimase veramente per Bontempelli una « passione incompiuta » forse perché credette — a sua confessione — « nella reincarnazione per poter rimandare a una mia futura esistenza l'esaudimento di quel desiderio spasmodico ». E in fondo, facendo lo scrittore, integrava sempre la sua inclinazione musicale, convinto che « non c'è una scala gerarchica delle arti, c'è un'arte sola, l'Arte che adopera strumenti diversi ».

Problemi attuali

A ogni modo il volume è una testimonianza di questa contemporaneità delle arti esso infatti è opera d'arte letteraria, perché scritto in forma che rientra nel dominio della poesia, e, al tempo stesso, è pensiero musicale, concepito su piano realistico, corroborato cioè dalle necessarie informazioni e deduzioni critiche. Quasi tutte le pagine erano note a noi che avevamo seguito l'attività multiforme di Bontempelli, ma il vederle qui riunite ci ha fatto rivivere gli anni migliori e le amicizie di musicisti e musicologi ricordati. Bontempelli infatti qui riunisce gli articoli di riviste, i saggi di giornale, i « cor-

sivi » dei suoi « colloqui » nel *Tempo*, le conferenze, le relazioni di congressi, pagine che vanno dal 1910 al 1950. A una lettura superficiale il libro può sembrare invecchiato, in quanto vi si riferiscono problemi agitati, vari anni fa, da Giuliozzi, Bonaventura, Bastianelli, Pizzetti, Torre Franca, Levi ecc.; ma Bontempelli, oltre a richiamare l'attenzione su ciò che è ancor vivo in quei problemi, sa anche dirvi una sua parola personale e attuale, anche contrastante con quegli scrittori.

Nelle brevi monografie su grandi musicisti del passato, come gli Scarlatti, Gluck, Berlioz, Pergolesi, Verdi, balza sempre, in mezzo a notizie acquisite, qualche illuminazione personale segnata da una frase sintetica, come per esempio « Verdi terrestre » che egli contrappone anche a Monteverdi, il quale « il patetico umano non conchiude mai senza essere arrivato al cielo », e ciò è vero solo in parte, poiché l'« Addio terra, addio cielo » di *Orfeo* è pure grido umanamente terrestre, e invece è Bellini che dalla terra si inciela sempre nei momenti di grazia. Così l'accostamento di Domenico Scarlatti a G. B. Vico ci sembra azzeccato perché in ambedue « vivono... quei circoli ricorrenti di forze supreme in cui l'umano non coincide più con la vita quotidiana dell'uomo, ma lo senti quale una corrente altissima perenne. Siamo, con l'uno e con l'altro, nella regione del Demiurgo ». E' una visione ben lontana da quella di Gabriele D'Annunzio il quale, erroneamente, « riesce a sentire in quelle sonate non so che di sgranamenti di perle e giochi di cavalieri e dame con cipria... ». Per noi ciò è addirittura comico, poiché Scarlatti è agli antipodi del grazioso. E sentite cosa dice di Vivaldi: « Non è né umana passione né allucinazione, lui è un elemento del cosmo fisico, il getto continuo dell'acqua viva dalla roccia, è la prepotenza vegetale che mantiene il mondo continuamente coperto di verde ».

Storia ed estetica

Lo sguardo acuto sulla storia conduce Bontempelli a osservazioni che possono ancora essere sottoscritte da ognuno. Talvolta però ci imbattiamo in espressioni che ci lasciano perplessi, come quando egli afferma, a proposito dello spettacolo in genere anche musicale, che « la poesia serve lo spettacolo e quando questo si corrompe e decade, quella resta ». Sembrerebbe più vero che l'opera d'arte, con tutto quel che di contingente tragga seco, resta tale intiera come poesia e come spettacolo, perché anche questo nacque nello spirito dell'autore con quei caratteri del gusto contemporaneo, al quale è legato anche il gusto musicale, e tutto « acquista colore di eternità ». Anche quel passo su Wagner suscita equivoci « Oggi che non crediamo più in Wagner, lo godiamo assai meglio. Abbiamo gettato la formula e riceviamo sereni la poesia: abbiamo sotterrato il cadavere del suo dramma e ne accogliamo commossi lo spirito ». Dove si confonde « formula » che non esiste con « stile », e allora o si accoglie tutto Wagner, il vero Wagner, o tutto si rigetta.

I capitoli che riguardano problemi estetici fondamentali, come il rapporto delle arti fra loro, e la stessa unità delle arti, rispondono perfettamente alla concezione moderna e offrono occasione di fruttuose meditazioni. Nelle altre arti — poesia e arti figurative — vi sono due piani quello della cosa e quello del simbolo espressivo. Nella musica il simbolo è già fin dall'inizio compiutamente assorbito nella cosa simboleggiata e tutt'uno con essa; la cosa non c'è più, il simbolo solo è la nostra materia ». Questa affermata autonomia della musica conduce a « sapere ascoltare »: altro problema agitato anche oggi e che, secondo Bontempelli, potrebbe risolversi nello stesso modo in ogni altra arte, diversa dalla musica, ed è una soluzione che riconduce a quello che egli chiama « realismo magico ».

Sulla musica contemporanea

Le pagine rivolte alla musica contemporanea rivelano uno spirito aperto a ogni progresso, in quanto da Monteverdi a Verdi, da Verdi ad oggi, « è una serie incessante di rivoluzionari », e la musica può definirsi « una alternativa continua di zuffe e di pacificazioni ». Quindi rientra nell'accettazione ogni forma di linguaggio dal tonalismo all'atonalismo, dall'impressionismo all'espressionismo, alla dodecafonia. Solo Bontempelli si arresta all'atonale, che, secondo lui, « non esiste, non è concepibile: sia pure per un attimo ogni volta, ogni suono all'atto del suo impiego, è virtualmente appoggiato a un suo basso sottinteso, nessuna disintegrazione armonica arriverà mai a distruggere la fatale immanenza d'un basso sia pure inespresso. Basta quell'attimo, perché ci sentiamo pronti a ricreare in qualunque momento alla musica una nuova vita ». Quel che importa è la convinzione che arte e umanità sieno inscindibili. « C'è chi pensa — egli scrisse nel '42 passata appena la corrente neo-oggettivista — che nella musica si debba o almeno si possa riuscire a eliminare ogni residuo di umanità contingente: che essa abbia a esistere soltanto come musica, abolito ogni elemento passionale, interpretativo di atteggiamenti umani. Ma credo che questa sia tendenza di tutte le arti, e ch'essa tendenza sia impossibile a realizzarsi, né con le altre né con la musica. Se tale fine... si avesse a raggiungere davvero, nell'attimo stesso ogni potere e vita dell'opera d'arte si sfarebbe in un supremo niente... La tensione verso questo fine, e insieme la sua irraggiungibilità, costituiscono nel loro contrasto l'energia viva dell'arte ».

Tralascio i molti aforismi dettati contro la cosiddetta « musica leggera » pro-palata anche troppo abbondantemente dalla radio e dai concorsi di canzoni con relativo sperpero di milioni. Egli non dice di abolirla del tutto, ma desidererebbe che non fosse a danno della musica vera. Quella musica egli la chiama « belata », « capizzante » e « musica-cocaina », la quale, anche presentemente, offre ragione di franca opposizione da parte di ogni persona di semplice buon gusto. Anche questa parte del libro lo rende dunque attuale e consiglia alla lettura quanti desiderano si sviluppi una musica — leggera o seria che sia — che renda nutrimento allo spirito e non semplicemente lo avveleni, rinunciando alla funzione educativa e corroborante della vera arte.

ADELMO DAMERINI

Presentazioni:

Luigi Pestalozza. *La scuola nazionale russa*. Milano. Ricordi, 1958.

Pestalozza identifica la nascita della scuola nazionale russa — rappresentata prevalentemente da Glinka, Balakirev, Borodin, Cui e Mussorgski, affiancati da Dargomyski prima e da Rimski-Korsakov più tardi — con l'affermarsi nella Russia zarista di un filone culturale proveniente dall'occidente ma acquisito, dalla sfera intellettuale russa, in senso nazionalistico prima (con Glinka) e po-

polare poi (con Mussorgski). Su questo filone si svolge l'esposizione storica e critica, che parte dal Glinka della *Vita per la Zar* (1836) e culmina con Mussorgski (il *Boris* è del 1874) e con il *Principe Igor* di Borodin. La traccia seguita dall'autore nella sua analisi si snoda con evidenza e plasticità per tutto il libro: inizia con Glinka con un nazionalismo inteso come incontro

tra zar e popolo, la musica russa si colora con Balakirev e ancor più con Rimski-Korsakov di un orientalismo sovente manierato, acquista con Mussorgski la coscienza di essere espressione di un popolo contadino e riflette in Borodin una positivista fiducia nel progresso della società borghese, tanto che l'ultimo capitolo del libro è intitolato *Il « positivismo musicale » del Principe Igor*. Inutile dire che lo svolgersi di questo filone storico è condotto in costante parallelismo con l'esame delle condizioni interne della Russia, dallo zarismo dispotico di Nicola a quello illuminato di Alessandro, mentre al tempo stesso l'autore sa darci una rappresentazione assai viva della polemica tra il gruppo dei Cinque e gli ambienti conservativi di Pietroburgo, capeggiati da Elena Pavlovna e da Anton Rubinstein.

Quasi metà del volumetto è poi dedicata a Mussorgski, la figura che giganteggia nella musica russa dell'Ottocento: questo compositore dà per primo viva e vera voce al popolo, che è nel suo *Boris Gudonov* - il personaggio attorno e in relazione al quale si fanno gli individui e la storia -. E Mussorgski è anche, dei Cinque, il più coerente con la propria posizione artistica, tanto da arrivare nel suo ultimo periodo creativo a una concezione populista

Max D'Ollone. *Le Théâtre lyrique et le public*. Paris, La Palatine, 1955.

Il compositore francese Max D'Ollone, allievo di Massenet e « Prix de Rome » (1897), è anche un distinto musicologo, autore, fra l'altro, di una pregevole pubblicazione in due volumi: *Le Langage musical*. Il lavoro che abbiamo sott'occhio ce lo fa conoscere appunto in questo ultimo aspetto.

Il D'Ollone si propone qui sostanzialmente d'indagare le cause che hanno determinato il disinteresse

lontano dalle ipocrisie e dai filisteismi del mondo musicale accademico, davanti a cui prima o poi avevano capitolato i suoi compagni di strada, Rimski-Korsakov in testa: e si spiega così — è questa una delle più rimarchevoli intuizioni del Pestalozza — anche il « dilettantismo » musicale di Mussorgski.

Siamo indubbiamente di fronte a un'opera unitaria e di notevole impegno critico. Quello che interessa sopra ogni altra cosa è che si sia finalmente cercato di coordinare da un preciso punto di vista ideologico uno dei capitoli più affascinanti e rigogliosi della storia musicale. Qualche dissenso è certamente possibile (ad esempio sulla definizione di « positivismo musicale » del Principe Igor o sulla concezione di un Mussorgski pessimista nella *Fiera di Sorocinzy*), ma quel che conta è che anche i punti in cui è possibile discutere siano acquisiti da parte dell'autore sulla base di una convinta analisi sociale. Aggiungiamo tra le pagine migliori quella su Mussorgski, Dargomyski e Rimski-Korsakov.

Si tratta dunque di un libro nuovo nel panorama della pubblicistica musicale italiana, tale da raccomandarsi in maniera tutta particolare alla lettura e all'attenzione del lettore.

C. M.

del pubblico nei riguardi del teatro lirico e di sottolineare come alla base della crisi in cui versano le manifestazioni liriche non siano estranei il disdegno ostentato da taluni compositori per le esigenze del pubblico e il conseguente, lento, progressivo stato di incompiutezza stabilitosi tra i musicisti e la folla degli spettatori. Di più ritiene giovevole, in un periodo problematico per la storia del teatro li-

rico, vagliare attentamente i canoni estetici che governavano in passato il genere operistico, raffrontando, ove occorra, con gli attuali, i procedimenti tecnici tipici della più limpida tradizione. A tal fine, nella prima parte del lavoro, *L'Opéra et l'Opéra-comique*, dopo essersi soffermato a considerare la concezione teatrale mozartiana, l'autore analizza le forme dell'opera e offre un particolareggiato quadro della tecnica teatrale. Le strutture cui obbediscono le varie parti dell'opera, come pure taluni principi della pratica compositiva — dichiara il D'Ollone — non furono determinati da ragioni essenzialmente architettoniche, ma anche dalla istintiva consapevolezza da parte dei musicisti delle capacità recettive del pubblico.

Fissando poi l'attenzione su determinati autori — i più rappresentativi e atti allo svolgimento dell'assunto — traccia l'evoluzione dell'opera nel XIX secolo, non senza aver premesso che esula dal suo lavoro ogni pretesa storica. Ricorda quindi, fornendo preziosi particolari, la solerte attività pedagogica esplicita da Massenet al Conservatorio parigino e pone l'accento sui fattori di ordine morale e intellettuale cui è oggetto il compositore, che deve, nella sua opera, conciliare tre diversi aspetti (tecnico, artistico e umano) della propria personalità.

Nella seconda parte, riservata al Dramma lirico, dà conveniente risalto alla figura di Grétry come pensatore e teorico del melodramma. Cita larghi passi tratti dagli *Essais sur la musique* e sostiene l'arditezza, in rapporto ai tempi, della concezione estetica dell'autore del *Riccardo cuor di leone*, da considerarsi in questo campo qua-

le precursore del pensiero wagneriano.

A Wagner dedica largo spazio, ricordandone fra l'altro l'opera riformatrice, non riducibile a pura questione di forma, e l'influsso esercitato su vari maestri di Francia. Passando ad esaminare la produzione post-wagneriana, indugia su tre partiture francesi apparse ai primordi del nostro secolo: *Pelléas et Mélisande*, *Pénélope* e *Ariane et Barbe-Bleue*.

Nel delineare in seguito il processo evolutivo dell'Opéra-Comique, giunto alla *Carmen* tenta di definire il « caso » Bizet; caso psicopatologico, così giudica, poco studiato e che presenta lati oscuri. Nove pagine gli sono più che sufficienti per tracciare un panorama del teatro musicale straniero, rappresentato sommariamente dai nomi di Richard Strauss per la Germania e di Puccini per l'Italia; ma a questo proposito precisa come il volume sia in particolar modo dedicato ai problemi sollevati in Francia dalla questione del teatro in musica e come non sia suo costume trattare per via indiretta, affidandosi alla opinione altrui, argomenti a lui non appieno cognitivi.

Nella terza e ultima parte del libro, *Les problèmes actuels du théâtre lyrique*, che accoglie anche uno scritto inedito del D'Ollone (*La Musique et le peuple*) steso nel 1935, l'opinione dell'autore sulla crisi che incombe sulle sorti del teatro musicale, già delineatasi nel corso dei precedenti capitoli, viene lumeggiata con maggior evidenza.

Il lavoro, come si può arguire, è ampio e di proficua lettura. Appare stimolante e vivo per i problemi che affronta e per il contributo che reca al chiarimento di una crisi tuttora in atto e di cui non è ancora possibile valutare appieno la portata.

FA. BRU.

Concorsi

A Rio de Janeiro si terrà dal 14 al 31 agosto p. v. il 2° Concorso internazionale di pianoforte, organizzato dalla Ricordi Brasileira in collaborazione con la OCIC. Il concorso è aperto a concorrenti che non abbiano superato, al 31 agosto 1959, i 32 anni d'età. La prova eliminatória comprende un *Preludio e fuga* dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach e una Sonata a scelta tra quelle di Haydn, Mozart o Beethoven; la semifinale comprende uno studio a scelta tra quelli di Chopin, Liszt, Paganini-Liszt, Rubinstein e Debussy, un *Notturmo* di Chopin a scelta e un pezzo a scelta di uno dei seguenti autori: Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna, Henrique Oswald, Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos;

la prova finale comprende come pezzo d'obbligo gli *Studi sinfonici* di Schumann, un pezzo a scelta tra *Islamey* di Balakirev, *Feux d'artifice* o *Toccata* di Debussy, *Campanella*, *Mefisto-valzer* o *Tarantella veneta* di Liszt, *Jeux d'eau* di Ravel e *Toccata* di Schumann, e infine un *Concerto* per pianoforte e orchestra scelto tra quelli di Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Ciaikovski, Rachmaninov, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Francisco Mignone. Il primo premio ammonta a 100.000 correos più il contratto per una *tournee* di almeno 10 concerti; il secondo a 50.000 correos. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso, Rua Farma de Amoedo 135 (Ipanema), Rio de Janeiro (Brasile).

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2261 del 23-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|------------|--|------|-----------|-----------|---------------|-------------------|
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | Opéra-Comique | Ricordi Paris |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Toulouse | Prêtre | Capitole | Ricordi Paris |
| ROSSELLINI | <i>Le Campane</i> (1ª esecuzione assoluta) | 1 | Milano TV | Pedrotti | | Ricordi |
| ROTA | <i>Il Cappello di paglia di Firenze</i> | 3 | Milano | Sanzogno | Piccola Scala | Ricordi |
| SALINES | <i>Paganetta</i> | 3 | Carrara | Salines | Verdi | Ricordi (in amm.) |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-----------------|--|-------------------|----------------|-------------|--------|------------------|
| AGUIRRE | <i>2 Danze argentine</i> | Hamburg | Pahlen | | 6 | Ricordi |
| BETTINELLI | <i>Musica per orchestra d'archi</i> (1ª esecuzione ass.) | Milano | Cattini | | 19 | Ricordi |
| CASTALDI | <i>Tarantella</i> | London BBC | Hollingsworth | | 5 | Ricordi |
| DE VISEE-KELKEL | <i>Petite suite</i> | Limoges, R.T.F. | Guillot | | 10 | Ricordi Paris |
| FUGA | <i>Concerto per violoncello e orchestra</i> | Trieste | Klecki | | 27 | Ricordi |
| KELKEL | <i>Le Coeur froid</i> | Lille, R.T.F. | Clowez | | 17 | Ricordi Paris |
| KELKEL | <i>Concertino</i> | Paris | Sunshine | | 14 | Ricordi Paris |
| GHEDINI | <i>Concerto per violino e archi</i> detto <i>Il Belprato</i> | Torino | Bruni | De Barberis | 18 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Fantasia per pianoforte e archi</i> | Torino RAI | Giulini | | | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Partita</i> | Torino RAI | Scaglia | | 24 | Ricordi |
| GIORDANO | <i>Largo e Fuga</i> | Berlin | Gaebel | | 8 | Ricordi |
| JARRE | <i>Passacaille</i> | Strasbourg R.T.F. | Bruck | | 14 | Ricordi Paris |
| LABROCA | <i>8 Madrigali</i> di T. Campanella | Strasbourg R.T.F. | | | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>3° Dialogo «Con Jacopone da Todi»</i> per soprano e 2 pianoforti | Roma RAI | Gorini-Lorenzi | Moffo | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>4° Dialogo</i> per 5 strumenti a perdefinato | Stockholm | | | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo</i> per viola e orchestra | Frankfurt | Egk | | 16 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6° Dialogo</i> per clavicembalo e orchestra | Radio Hilversum | Van den Berg | | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>8° Dialogo «La Morte di Socrate»</i> per baritono e piccola orchestra | Roma RAI | Dixon | Sordello | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>1ª Sinfonia</i> | Zurigo | Rossi | | 23 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | Baden Baden | Bour | | 14 | Ricordi |
| MARESCOTTI | <i>Concerto per piano e orchestra</i> | Berna | Kagi | Morel | 22 | Symphonia Verlag |
| MARESCOTTI | <i>Concerto per piano e orchestra</i> | Dijon | Baud-Bovy | Morel | 22 | Symphonia Verlag |
| MARTUCCI | <i>Canzonetta</i> | München | Albert | | 3 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Gavotta</i> | München | Albert | | 6 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Giga</i> | München | Albert | | 5 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Notturmo</i> | München | Albert | | 6 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Giga</i> | Berlin | Gaebel | | 5 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Novelletta</i> | Berlin | Gaebel | | 5 | Ricordi |
| MARTUCCI | <i>Notturmo</i> | Berlin | Gaebel | | 6 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo, Ouverture</i> | Berlin | Walter | | 5 | Ricordi |
| MIGNONE | <i>Fantasia brasileira</i> | Hannover | Schüchter | Bassler | 15 | Ricordi |
| MIGNONE | <i>Fantasia brasileira</i> | Berlin | Eisbrenner | | 15 | Ricordi |
| MONTANI | <i>Concertino in mi</i> | Milano | Farina | Jannarone | 13 | Ricordi |
| MONTANI | <i>Concertino in mi</i> | Livorno | Chiti | Benedetti | 13 | Ricordi |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata</i> | Tinisoara | Cillario | | 16 | Ricordi |
| NORDIO | <i>Poema</i> | Köln | Marszalek | Priboda | 12 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------------|--|-------------------|-------------------|----------------|--------|---------|
| PEROSI | <i>Natale del Redentore</i> | Imola | | | 70 | Ricordi |
| PEROSI | <i>La Risurrezione di Lazzaro</i> | Milano | | | 45 | Ricordi |
| PETRASSI | <i>Salmo IX</i> | Frankfurt | Romansky | | 12 | Ricordi |
| PICK-MANGIAGALLI | <i>Sortilegi</i> | Frankfurt | Matzerath | Priegnitz | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Messa da Requiem per coro misto</i> | Roma RAI | Antonellini | Coro della RAI | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi sinfonici per l'Edipo re</i> | Radio Hilversum | Vernizzi | | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Preludio dall'opera Lo Straniero</i> | Radio Hilversum | Vernizzi | | 7 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i> | Limoges, R.T.F. | Guillot | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i> | Montecarlo | Toldra | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i> | Birmingham | Gray | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i> | Marseille, R.T.F. | Pagliano | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie. 2° Suite</i> | Glasgow BBC | Whyte | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Belkis, Suite</i> | Hannover | Steiner | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Feste romane</i> | Frankfurt | Asahina | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Frankfurt | Strauss | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Budapest | Gardelli | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Stuttgart | Erede | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Trieste | Argento | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Saarbrücken | Miehl | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | Lille, R.T.F. | Clowez | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | Strasbourg | Molinari-Pradelli | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Radio Genève | Appia | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Baden-Baden | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Frankfurt | Schröder | | 20 | Ricordi |
| ROTA | <i>Variazioni sopra un tema gioviale (prima trasmissione in Inghilterra)</i> | London BBC | Goossens | | 16 | Ricordi |
| ROTA | <i>Variazioni sopra un tema gioviale</i> | Lille, R.T.F. | Clowez | | 16 | Ricordi |
| TESTI | <i>Musica da concerto n. 1 per violino e orchestra</i> | Zurigo | Auberson | | 18 | Ricordi |
| TURCHI | <i>Piccolo concerto notturno</i> | Genève Radio | Appia | | 18 | Ricordi |
| UGARTE | <i>De mi tierra</i> | Hamburg | Pahlen | | 15 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>Bachianas brasileiras n. 2</i> | Baden-Baden | Kloiber | | 20 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>Bachianas brasileiras n. 2</i> | Genève | Ansermet | | 20 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Concerto per violino e orchestra</i> | Trieste | Argento | Galli | 18 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ditrambo</i> | Trieste RAI | Galliera | | 8 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Leggenda</i> | Trieste RAI | Pedrotti | | 10 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ouverture carsica</i> | Trieste RAI | Toffolo | | 12 | Ricordi |
| VOGEL | <i>Preludio - Interudio - Postudio</i> | Genève, Radio | Appia | | | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Il Campiello, Intermezzo</i> | Bremen | Strauss | | 3 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Il Campiello, Intermezzo</i> | Berlin | Gaebel | | 3 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Il Campiello, Balletti</i> | Baden-Baden | Wetzelsberger | | 6 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Idillio-Concertino</i> | Stuttgart | Münchinger | Weber | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Idillio-Concertino</i> | Koblenz | Mizerit | Riedelbauch | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Idillio-Concertino</i> | Koblenz | Mizerit | Hartung | 20 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Concerto romantico</i> | Hannover | Steiner | | 35 | Ricordi |
| ZIINO | <i>Piccola sinfonia concertante (1° esecuz. assoluta)</i> | Napoli RAI | Scaglia | | | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Maggio 1959

| | | | Libro |
|--|----------------|---|-------|
| PIANOFORTE | | | |
| E.R. 2599 | CHAIKOVSKI | <i>1 Grandi classici per i piccoli pianisti</i> | |
| | | <i>Il mio primo Ciaikovski. 9 Pezzi facili (Pezzi)</i> | 400 |
| 129911 | POZZOLI | <i>Piccole scintille. 15 Pezzetti facili (ex E.R. 1295)</i> | 500 |
| PIANOFORTE A 6 MANI | | | |
| 128867 | BELLI | <i>Sorrento. Petite tarantelle. Trascrizione di Cecilia Tucci</i> | 300 |
| CANTO E PIANOFORTE | | | |
| 129712 | AUTORI DIVERSI | <i>36 Arie italiane di 36 diversi autori del Sec. XVII e XVIII. Scelta, revisione ed elaborazione di Mallo Zanon. Versione ritmica inglese di G. Dana (it.-ingl.)</i> | 2000 |
| 120558 | CASIRAGHI | <i>L'Addio di un soldato</i> | 500 |
| 129785 | CORTESI | <i>5 Poemi di Apollinaire, op. 36 (da «Le Gueux milancolique»)</i> | 600 |
| CORO | | | |
| 129844 | SALERI | <i>2 Inni di Pentecoste, per coro a 4 voci miste ed orchestra. Trascrizione per canto e pianoforte di Louis Dié</i> | 600 |
| 129743 | SOMMA | <i>2 Cori Francescani, a 4 voci bianche (dal Castello delle creature di S. Francesco d'Assisi)</i> | 250 |
| VIOLINO E PIANOFORTE | | | |
| E.R. 2450 | VITALI | <i>Ciaccona. Revisione di G. Magliani (ex E.R. 505)</i> | 400 |
| CHITARRA | | | |
| 129877 | ARLÓVIZ | <i>Bateria gitana</i> | 200 |
| 129876 | — | <i>Partita in mi (1956)</i> | 250 |
| 129884 | AUTORI DIVERSI | <i>Piccola antologia chitarristica. 12 Pezzi (Abbinati)</i> | 400 |
| 129779 | ARPIAZU (de) | <i>Il Piccolo chitarrista (Lezioni piacevoli anche per coloro che non conoscono la musica). 34 Pezzi</i> | 1000 |
| CANTO E CHITARRA | | | |
| 129883 | — | <i>Donas, donas. Gagliarda (Abbinati)</i> | 200 |
| CHORDETTE | | | |
| 129967 | AUTORI DIVERSI | <i>Romanticismo. 11 Pezzi celebri. Trascrizione per chordette di Barimar. Serie Ricordi. Vol. 1</i> | 500 |
| ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano) | | | |
| 129505 | ALBINONI | <i>Concerto in do, op. IX n. 9, per 2 oboi, archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di R. Giazotto</i> | 1000 |
| 129790 | CLEMENTI | <i>Sinfonia in re, op. 44 (prima pubblicata come op. 18), per orchestra da camera. Revisione di R. Fasano</i> | 1200 |
| SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE | | | |
| CIMAROSA | — | <i>La Cambiale di matrimonio (in brochure)</i> | 6000 |
| DONIZETTI | — | <i>Anna Bolena (rilegato in tela e oro)</i> | 8000 |
| — | — | <i>Id. (in brochure)</i> | 7000 |
| — | — | <i>Il Campiello (in brochure)</i> | 4000 |
| ROSSINI | — | <i>Il Conte Ory (rilegato in tela e oro)</i> | 3500 |
| — | — | <i>Id. (in brochure)</i> | 4500 |
| SPARTITI PER PIANOFORTE | | | |
| RESPIGHI | — | <i>Gli Uccelli. Ridazione</i> | 1000 |



dischi **RICORDI**



MRC 5040
I CELEBRI VALZER DI STRAUSS Jr.
Davobio blu
Storielle del bosco Viennese
Il valzer dell'Imperatore
Voci di primavera
Rose del Sud
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI



MRC 5041
BARTOK
Concerto n. 2
Concerto n. 3
Pianista EDITH FARNADI
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN

MRC 5047
GEMINIANI
Sei Concerti Grossi, op. 3
English Baroque Orchestra
diretta da HERMANN SCHERCHEN



MRC 5008
CHOPIN
Concerto n. 1 in mi min. op. 11
Concerto n. 2 in fa min. op. 21
Pianista PAUL BADURA SKODA
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN



MRC 5046
DE FALLA
Danza del fuoco - Danza del terrore
RAVEL
Bolero
DUKAS
L'apprendista stregone
CHABRIER
España
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN



G. RICORDI & CO., NEW YORK
announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

- CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA** in preparation
Piano reduction in preparation
CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA in preparation
Piano reduction in preparation
LYDIAN ODE
Miniature score \$ 2.00
PRE-CLASSIC SUITE
Miniature score \$ 3.50
WALT WHITMAN
Miniature score \$ 4.00
(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

- FANTASIA (for Organ)** in preparation
LYDIAN SONG (Harp Solo) in preparation
SUITE (for Organ) in preparation

Choral Works

- LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano)** \$.30
PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) \$.20

Text Books

- PRINCIPLES OF RHYTHM** in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

SERIE WESTMINSTER

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 - FONTANA

BACH Concerto per due violini e archi in re minore BWV 1043
ROBERTO MICHELUCCI e FELIX AYO (violini)

Concerto in fa minore per pianoforte e archi BWV 1056
MARIA TERESA GARATTI (pianoforte)
I MUSICI 33 Philips - G 05347 R

BACH Concerto per violino e archi in mi maggiore BWV 1042
FELIX AYO (violino)

Concerto per violino e archi in la minore BWV 1041
ROBERTO MICHELUCCI (violino)
I MUSICI 33 stereofonico Philips - 835 007 AY

BACH Grande Messa in si minore BWV 232
LOIS MARSHALL (soprano), HERTHA TÖPPER (contralto),
PETER PEARS (tenore), KIM BORG (basso), HANS BRAUN
(basso)
Coro della Radio Bavarese diretto da Kurt Prestel
Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese diretta da
EUGEN JOCHUM 33 Fontana - 698 002 CL



MELODICON S.p.A. - Via Turati, 8 - Milano

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - VIA DEL CORSO N. 133

- APREA Tito**
L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I L. 1.500
- BANCHIERI Adriano**
La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)
- BACH J. S.**
Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Paccagnella L. 1.200
- LIUZZI F.**
La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)
Il Edizione con la Lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (in noleggio)
- FAVARA A.**
Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)
- FISCHER E.**
Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900
- GHISLANZONI A.**
La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

- Anna Moffo, s.
Elena Rizzieri, s.
Mario Petri, bs.
Florindo Andreolli, t.
Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

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.

È uscita la I serie:

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 1 | ALBINONI | (Glazotto) | Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno |
| 2 | ALBINONI | (Glazotto) | 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 | PERGOLESI | (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 |

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

KIRSTEN FLAGSTAD
RENATA TEBALDI
GIULIETTA SIMONATO
CARLO BERGONZI
MARIO DEL MONACO
GIUSEPPE DI STEFANO
ETTORE BASTIANINI
CORNEILL MC NEIL
CESARE SIEPI
GIANANDREA GAVAZZENI
F. MOLINARI PRADELLI
ERNEST ANSERMET
HANS KNAPPERTSBUSCH
GEORG SOLTI

DECCA *Dischi Italia 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 II n. 7 - luglio 1959

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
ROMA via Ruggiero Settimo (Pal. Bianco 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, 221
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 202
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Rouépine, 2
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, 221
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, 121
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
COLUMBIA Bogotà. Humberto Coni: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musico Stelliario: via Dr. Abdel Hamid Said, 3
EQUATORE Guayaquil. J. D. Peraldo Guzman: Apartado, 835
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 8 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigiotti. Nikkatsu Internet. Bldg. n. 110-1-1
Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 181
MESSICO Città del Messico. Pedro Hurtado: Reforma 119, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Gront Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Villadesso: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Goceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Goceta: Bolea, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Nyar, 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioseia: Avenida 15 de Julio, 1160
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 Músico. 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 II - n. 7 - luglio 1959

Come di consueto MUSICA D'OGGI sospende le pubblicazioni nei mesi di agosto e settembre. I numeri 8, 9 e 10 usciranno rispettivamente nei mesi di ottobre, novembre e dicembre 1959.

- 302 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Firenze, Bologna, Brescia, Trieste, Salerno, Musica applicata
- 318 La vita musicale all'estero: Germania occidentale, Cecoslovacchia, Germania orientale
- 323 Notizie in breve
- 325 Arabesques (G. Confalonieri)
- 329 Dischi:
Presentazione di Musiche profane del basso Medio Evo, del Trittico di G. Puccini, dello Schiaccianoci di P. Ciaikovski
- 334 Concorsi

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
ROMA via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 129

SUCCURSALI

COLUMBIA Bogotà, Humberto Contreras: Apartado Postal, 80
CUBA Avana, Dr. Francisco Carballedo: Alguar, 102
DANIMARCA Copenaghen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo, Musico Stelliario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil, J. D. Feraud Guzman: Apartado, 885
FINLANDIA Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio, Dr. Giuliana Stramigioli, Nikkatsu Internat. Bldg. n. 510-1-1
Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRECIA Atene, S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 181
Città del Messico, Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 102
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 Loceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid, Vidal Llimona y Boceta: Dola, 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 13 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1388
VENEZUELA Caracas, Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista, Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas, Equipo del Musico: 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 II - n. 7 - luglio 1959

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1600 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2669 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamenti
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.367

Sommario:

- 290 Mal d'America di Riccardo Malipiero
- 293 L'opera in U.S.A.: conto profitti e perdite di Trudy Goth
- 298 Spunti e appunti:
L'avventuroso romanzo di una celebre cantante (G. Roncaglia)
Musiche inedite di organisti milanesi nei sec. XVI e XVII (S. Dalla Libera)
- 302 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Firenze, Bologna, Brescia, Trieste, Salerno, Musica applicata
- 318 La vita musicale all'estero: Germania occidentale, Cecoslovacchia, Germania orientale
- 323 Notizie in breve
- 325 Arabesques (G. Confalonieri)
- 329 Dischi:
Presentazione di *Musiche profane del basso Medio Evo*, del *Trittico* di G. Puccini, dello *Schiaccianoci* di P. Ciaikovski
- 334 Concorsi

Mal d'America

Se avessi vent'anni non esiterei un istante ad andarmi a stabilire negli Stati Uniti. Non come pioniere, non in cerca di fortuna e di avventura: proprio nella mia qualità di musicista. Sarebbe una vita non molto meno dura, per tante ragioni, di quanto non sia nel nostro Paese; molto probabilmente serberei sempre in cuore anche un po' di nostalgia per l'Europa; farei di tutto per ritornarci il più spesso possibile. Ma troverei là un ambiente, un clima, una considerazione che in Italia non esistono. Questa la constatazione un po' triste di chi conosce quella Nazione e vive in Italia, Paese dal quale alla mia età non ci si può più distaccare e al quale si ritorna sempre col cuore gonfio di tenerezza (e due giorni dopo aver rimesso piede a terra sul patrio suolo il cuore stilla amaro sangue).

Si può amare infinitamente New York, come un'ammaliatrice che non si potrà mai conquistare: ti umilia, ti delude, ti sfugge. E pure ti sprona, ti esalta, ti eccita e ti stimola (è anche questione di clima).

Si può anche odiare New York (io l'amo, mi piace proprio per la sua bizzarria, per le sue incongruenze, per i negozi aperti fino a notte alta, per i quattro concerti al giorno, per tante ragioni). Ma un musicista non può non desiderare, da un punto di vista della dignità umana, non abitare negli Stati Uniti. Sopra tutto nelle piccole o medie città: il musicista che appena appena si sia messo un pochino in luce è un ornamento cittadino; è considerato lustro e decoro urbano. Gli si danno premi perchè possa dedicarsi alla sua arte; gli si danno cattedre universitarie che gli lascino tempo libero per essa. Il solo fatto di essere professore in un'università lo mette socialmente alla pari con gli ingegneri, i fisici, i filosofi, con in più il vantaggio di essere un musicista. Un individuo cioè particolarmente dotato che tutti invidiano: perchè gli otto decimi della popolazione americana conosce la musica e l'ha praticata, poco o tanto, nelle scuole e una buona percentuale pensa alla musica con piacere e un po' di nostalgia.

Quella della musica nelle scuole è per me una spina piantata in cuore: a Detroit, città di motori e di automobili, cresciuta troppo come certi ragazzini di tredici anni che non sanno dove mettere i piedi e le braccia, sono andato a sentire un'orchestra di scolari: sessanta suonatori; età massima (primo violino di spalla, una bimba d'origine italiana) quindici anni, minima nove anni. Orchestra completa: tromboni, corni, arpa, batteria! Provavano la 2ª Sinfonia di Schumann e, in mio onore, suonarono *La Gazza ladra*. L'orchestra

della N.B.C. era certamente migliore, ma non aveva certo maggiore entusiasmo di questi piccoli suonatori. Tutti volontari, beninteso perchè nessuno li obbliga a studiare uno strumento anche se tutti li incoraggiano (e chi può obbligare i bambini americani a far qualcosa? non sono forse essi liberi cittadini che vanno per la loro strada e che tutti sospingono perchè imparino a conoscerla, anche troppo presto? Una madre scrive ad un giornale: «mio figlio di undici anni ha fatto ieri una grossa marachella e io gli ho lasciato andare uno schiaffo. Mio figlio non si è ribellato, ma freddamente mi ha detto che se oserò farlo un'altra volta, andrà alla polizia e mi denuncerà per maltrattamenti». Questo è un caso limite, d'accordo, ed è un sintomo della terribile constatazione, avvertita in questo momento dalle autorità e dai cittadini, che qualcosa nell'educazione dei ragazzi, in America, è sbagliato. Non è sbagliato l'insegnamento della musica peraltro, dalla pratica alla teorica: nella scuola secondaria s'insegna «Music appreciation», cioè come apprezzare la musica. In cambio nei nostri licei (dove si studia per anni storia della letteratura, storia dell'arte, storia dell'umanità) non si dice una sola parola di musica. Come si può dunque pensare che esista, in Italia, un pubblico per la musica? dico un pubblico vivo che non solo oda la musica ma l'ascolti? che la desideri, se non la conosce?

A New Haven (piccola città, sede della famosissima Yale University) vado da un fiorista per mandare due fiori a una signora: il fiorista mi guarda, mi riconosce dalla fotografia che ha visto sul giornale, intuisce a chi voglio mandare i fiori e mi consiglia quali scegliere. Poi mentre li confeziona (l'arte del presentare un dono, in U.S.A. è raffinatissima ed insieme ingenuissima), si mette a parlare di musica; ha sentito pochi giorni prima il gruppo romano I Musicisti e ne parla con competenza. Due sere dopo me lo trovo seduto vicino ad un concerto e mi esprime le sue idee: niente male. Ha studiato il violino a scuola e ancora adesso lo suona, alla sera.

Partecipo a Cambridge (altra piccola città, sede della famosissima Harvard University, la prima degli Stati Uniti) ad un pranzo che ogni lunedì sera riunisce alcuni professori e alcuni «premi»; tra questi «premi» due musicisti che hanno gli stessi vantaggi di studiosi d'altre materie; ricevono una borsa di studio, in base a particolari riconoscimenti e l'unico obbligo che hanno è quello di riunirsi il lunedì sera a pranzo: i discorsi s'intrecciano dalla politica alla musica, dalla scienza alla sociologia. Sguardi densi di cupidigia mi sfiorano: l'essere io italiano li rende invidiosi e nostalgici. E io invidia loro: quanti musicisti italiani hanno avuto delle borse di studio degne di tal nome per poter perfezionare i loro studi?

Certo: è questione di mezzi. Diciamo meglio, anche di mezzi. Ma mi vien fatto di pensare ai miei amici ricchi: a quanti di loro passa per la testa di regalare centomila lire ad un musicista in cambio di un manoscritto e di una dedica? Questo è il punto: nei confronti dell'arte, negli Stati Uniti, si è ad uno stadio quasi umanistico. Coi mutamenti che il tempo nuovo comporta, naturalmente e quindi

anche con qualche incongruenza, ma con lo stesso amore, lo stesso interesse da parte della gente. Dunque non solo questione di mezzi.

È questione di mezzi dare a due musicisti 175 mila dollari (circa 110 milioni di lire) perchè possano installare uno studio di musica elettronica: è ciò che hanno fatto la Fondazione Rockefeller e la Columbia University a New York. Ma non è questione di mezzi il fatto che nella stessa città di New York ci siano vari complessi corali di primissimo ordine: la sera del primo marzo, dopo l'inaugurazione del Festival Haendel, mi congratulo col mio amico Newell Jenkins ideatore del festival stesso e direttore del primo concerto, per la sua direzione e gli dico la mia ammirazione per il complesso corale. È un complesso di dilettanti che canta non a scopo di lucro e quel che guadagna serve a mantenere l'istruttore e a comperare le musiche. Qui non è più questione di mezzi; è questione di qualcosa che in Italia non c'è o, almeno, è scarsissimo: è amore per la musica. L'amore umile di chi, non arrivando a scrivere musica o a suonare splendidamente uno strumento, entra a far parte di un coro.

Così, per il solo piacere di possedere e di essere posseduto dalla musica.

Ed è tutto ciò che rende più facilmente sopportabile il difficile e spesso ingrato mestiere del musicista.

Per tutte queste considerazioni e per tante altre ancora, se avessi vent'anni non esiterei a trasferirmi negli Stati Uniti: per sentire intorno a me un pubblico che mantiene direttamente le sue istituzioni musicali, che ne colma i deficit, che ne sprona le attività. Perché ama la musica, perchè le riconosce un valore spirituale che noi troppo spesso abbiamo dimenticato (per non dire sempre, se pensiamo che appunto nelle scuole dove s'insegna greco e latino e storia dell'arte, nemmeno si pronuncia la parola musica) considerando l'arte semplicemente uno svago e un ornamento e il musicista un individuo un po' strano, asociale e improduttivo.

Mi rendo conto che questi pensieri possono farmi sembrare un ingrato: un ingrato verso la meravigliosa patria nativa della musica, verso l'ubertosa valle dove tutto ciò che è musica ha trovato fonti limpidissime. Ma tutto ciò rientra nella retorica di cui è pervasa la mentalità comune nei confronti della musica: la retorica per cui un musicista deve soffrire per creare, deve morire per essere riconosciuto grande e deve subire l'insulto del primo che passa. La retorica che fa sì che noi non si possa essere che guardiani di un museo o pezzi di museo: mai esseri vivi, operanti in una società, parte di essa e, perchè no, necessari ad essa. Non ingratitudine dunque, ma amarezza sì, e invidia verso i colleghi d'oltre oceano. Invidia sterile, perchè, comunque, continuo a vivere in questo adorabile paese dove, se ti va bene, ti intollerano dopo morto, una strada.

RICCARDO MALIPIERO

L'opera in U.S.A.: conto profitti e perdite

In un momento in cui il Metropolitan, se si considera l'andamento del suo botteghino, non va manifestamente male, sembra indelicato e perfino scortese far notare che talvolta sulle sue scene viene presentato qualcosa di men che perfetto. Il pubblico, si dice, non paga abbastanza. Se si eccettuano i 22 « esaurito » di Renata Tebaldi, omaggio ad una imperante Diva, non si spiegano, tuttavia, nè la fila in attesa davanti al Teatro per un mediocre *Contes d'Hoffmann*, od il « tutto esaurito » che accolse un modesto *Ballo in maschera*. Quest'anno la percentuale di spettatori, relativamente alla capienza del Teatro, ha superato quella del 94,6 % registrata l'anno scorso. Perché, allora, questa vaga sensazione di inquietudine e d'insoddisfazione? Semplicemente perchè, all'ombra del suo fascino e del suo splendore, il Metropolitan deve condurre una diuturna battaglia sul fronte delle spese.

Le notizie raccolte dietro le quinte dicono che, infine, applicando tecniche affaristiche aggiornate, il Metropolitan ed altri teatri lirici che si dibattono in cattive acque stanno cominciando a far progressi nei confronti delle sgradevoli cifre rosse dei contabili.

Per la prima volta, in più di un decennio, il Metropolitan inizierà una nuova stagione senza un deficit incombente. Nell'esercizio finanziario, chiuso al 30 giugno, infatti, esso è riuscito a portare il suo passivo, ormai tradizionale, a circa \$ 550.000 contro i \$ 610.000 della stagione precedente. Contemporaneamente, nonostante la recessione, i promotori dell'incremento economico del Metropolitan riuscivano a spremere circa \$ 550.150 da sovvenzionatori privati, circa \$ 35.000 in più di quanto avevano ottenuto l'anno precedente. Risultato: un « profitto » di \$ 150 — irrilevante sulla carta, ma molto più incoraggiante dei \$ 95.000 di perdita netta del 1957.

PARRUCHE E MACCHINE LAVATRICI

Tra l'altro, il Metropolitan è ora impegnato in un programma quinquennale di acquisti di parrucche che, alla fine, lo renderà autonomo dalle ditte noleggiatrici, i conti delle cui forniture s'aggirano, abitualmente, su una media di circa \$ 1000 la settimana per fornitura di capelli posticci ai membri del coro, del balletto e per i cantanti di secondo piano. Ancora un altro risparmio di danaro nel campo dell'acconciatura: gli artisti a cui vengano corrisposti più di \$ 350 per rappresentazione dovranno, ora, provvedere da sé alle proprie parrucche.

Un altro programma di piccole economie — provvedere in autonomia al lavaggio dei propri indumenti — (una voce che corrisponde a \$ 5000 all'anno), rientrò quando i dirigenti del Metropolitan constatarono che una richiesta per assumere lavandai dei Sindacati avrebbe assorbito la maggior parte dei risparmi derivanti da questa idea di autarchia.

Il Metropolitan, naturalmente, è ancora lontano dal navigare nell'opulenza. Come dice il Direttore generale Rudolph Bing: « Il Metropolitan non ha problemi di carattere economico — dopo tutto, quando non avete danaro non esistono neppure problemi d'ordine finanziario ». Ma, per quanto si badi ad ogni piccolezza e si ricorra alle moderne innovazioni tecniche, resta il fatto che il grande teatro lirico è gravato da alti costi di esercizio. Nessun teatro lirico sarà mai in grado di fronteggiare le spese di gestione con i soli introiti dati dalla vendita dei biglietti — e questa opinione è condivisa dalla maggior parte degli Amministratori statunitensi di teatri lirici.

Nel 1957, il Metropolitan, la cui vendita di biglietti fu, in media, del 94 % dei suoi 3612 posti a sedere, aumentò i propri prezzi del 10 %, ma neppure ciò fu sufficiente a colmare il vuoto causato dalle spese. « Paragonate la nostra capienza con quella della media dei *Musicals* di Broadway e capirete perchè », dice Mr. Bing. Il Metropolitan ha alle sue dipendenze, complessivamente, circa 650 persone rappresentate da 14 Sindacati e comprendenti: un'orchestra di 102 strumentisti, un corpo di ballo di 35 elementi, più di 100 artisti lirici e da 70 a 80 aiuto-operatori di scena. A Broadway, invece, la commedia musicale *My Fair Lady*, ormai in cartellone da lungo tempo, ha un personale di circa 130 unità che comprende: un'orchestra di 30 strumenti, 22 ballerini, 16 cantanti e circa 37 aiuto-sceneggiatori.

Altra grave spesa nel Teatro lirico: il Metropolitan deve avere scenari differenti per ciascuna delle 65 opere del suo repertorio, mentre *My Fair Lady* ha soltanto un gruppo di scene. Poichè il Teatro dell'Opera manca di sufficiente spazio di sgombero, i suoi complessi scenari debbono essere trasportati al Teatro stesso, da un magazzino del centro, a mezzo autocarri, con una spesa annuale di oltre \$ 250.000.

Gli scenari, inoltre, debbono essere cambiati prima di ciascuna rappresentazione. Nel desiderio di attrarre i visitatori di provincia al maggior numero possibile di spettacoli, durante i loro brevi soggiorni a New York, la Compagnia raramente rappresenta la stessa opera due volte di seguito.

Un giorno fu donato alla « Corporazione del Teatro Lirico Metropolitan », una organizzazione di 60.000 membri sostenitori dell'Opera, il famoso sipario damascato in oro che per 35 anni era stato spiegato davanti al palcoscenico del Metropolitan. La Corporazione tagliò immediatamente il sipario in tanti piccoli pezzi e, dalla loro vendita a collezionisti di ricordi furono ricavati \$ 8000 per il Metropolitan.

LA POLITICA DEI COMPENSI BASSI

Risparmiare su tutto, senza che ciò vada a detrimento della qualità, è un'arte altamente sviluppata nell'ambito del Teatro lirico in America. Il Metropolitan, ad esempio, si serve della propria rinomanza per ottenere dai massimi artisti del vasto campo teatrale quelli che un funzionario chiama « cachet ridicoli ». Il compenso massimo di 1500 dollari corrisposto dal Metropolitan ad un artista di primo piano è modesto, e pochi sono gli artisti che arrivano a percepirlo!

Rispetto al normale livello dei salari che vengono corrisposti, in ambito teatrale, la somma di \$ 1500 che il Metropolitan paga ad un artista di primo piano è davvero molto modesta. Infatti tale cifra è persino inferiore a quella dei compensi corrisposti dallo stesso Metropolitan in tempi passati: Enrico Caruso, l'insuperato tenore della Compagnia, riceveva regolarmente 2500 dollari per ciascuna rappresentazione. Dive come Renata Tebaldi, Maria Meneghini Callas e Rise Stevens incassano, abitualmente, per una esibizione serale ad un concerto, cifre molto superiori a quelle massime elargite dal Metropolitan. Miss Stevens, ad esempio, riceve circa \$ 4000 per partecipare ad un concerto e, l'anno passato, incassò \$ 25.000 per un superspettacolo televisivo contro i \$ 55.000 per le sue 35 esibizioni della scorsa stagione al Metropolitan. Ma una esibizione al Metropolitan rappresenta un vantaggio che sarebbe difficile misurare in dollari.

Le *Stars* quasi ci rimettono di tasca cantando qui, ma la ragione per cui pretendono alti compensi altrove è dovuta al fatto che esse sono « Stars of the Metropolitan ». Apparire sui cartelloni come « Stella del Metropolitan » è un obiettivo molto ambito per porsi in vista ed un lucrativo mezzo di presentazione.

Un'altra spinta: la genuina opera americana, scritta in inglese e basata su soggetti americani, sta guadagnando proseliti. Con l'aiuto di \$ 100.000 donati dalla Fondazione Ford il New York City Center of Music and Drama Inc. presentò esclusivamente Opere americane per un'intera stagione. L'accoglienza del pubblico e della critica fu tale che la Fondazione ha assegnato altri \$ 300.000 perchè ne sia intensificata la presentazione durante quest'anno e nel successivo.

Le opere americane sono il cavallo di battaglia dei produttori dai bilanci anemici perchè richiedono, d'ordinario, orchestre più piccole, cori meno numerosi e assai meno cambiamenti di scene che non i vecchi capolavori.

Ora Julius Rudel, direttore del City Center, ottimo conoscitore di musica ed abile musicista nonché amministratore, conscio di ciò che sta avvenendo, cerca di offrirci, spesso, lavori ai quali la sua Compagnia può rendere piena giustizia. Ma, a meno che non sia sussidiato, come nel caso della sua eccellente Stagione di Opera americana, non potrà tirare avanti se non offrirà i prodotti classici dell'opera lirica: il pubblico non vorrà incoraggiare che quelli.

DECENTRAMENTO OPERISTICO

Vi sono anche complessi lirici abbastanza buoni a S. Francisco, Chicago, Dallas, Santa Fé, e forse altrove, ma essi non si esibiscono che da ottobre al Venerdì Santo (e chiudono con il *Parsifal*), e le compagnie devono essere reclutate un po' dappertutto.

Ora, come mai — per esempio — Dallas nel Texas ha fatto una così buona riuscita?

Il concetto di ciò che la produzione operistica dovrebbe essere idealmente nasce con Lawrence W. Kelly, il fu co-impresario con Carol Fox dell'Opera Lirica di Chicago.

Kelly crede nell'Opera assoluta, nella quale ogni lato della produzione e della rappresentazione operistica fornisca un insieme visibile ed audibile, il più perfetto possibile. Ogni Direttore generale veramente moderno desidera esattamente questo. Ma Kelly va ancora oltre. Egli desidera vivificare l'opera. Desidera che l'opera si presenti sempre come se fosse appena apparsa. Ogni lavoro deve svilupparsi, sulla scena, con lo stile, la musica e la forza drammatica che gli sono propri. Nulla dovrebbe essere imposto ad esso: non artifici, non jazzi, per renderlo più lucrativo. Tutto deve svolgersi in modo da rivelare ed esaltare le intenzioni del compositore e del librettista. Kelly è un uomo innamorato dell'Opera grande e magnifica. Per far in modo che tutto riuscisse bene egli, sagacemente, affidò la sua fortuna ad una comunità che non aveva alcun apriorismo. Lawrence Kelly dice che i membri del Consiglio d'Amministrazione della sua Compagnia « pagano, tanto onore, 1000 dollari a testa ». I famosi Grandi Magazzini Neiman-Marcus versano alla Compagnia un annuo tributo che, quest'anno, è stato di \$ 11.000 netti.

Kurt Herbert Adler, Direttore generale della S. Francisco Opera Co., calcola che la perdita sofferta in questa stagione dalla sua Compagnia « sarà di circa il 15 %, su un bilancio totale di più di un milione di dollari ». « I possessori di abbonamenti », soggiunge, « si sono impegnati ad accollarsi una parte di tale deficit ».

Byron Belt, Vicedirettore della Lyric Opera di Chicago, riferisce che la sua Compagnia « raccolse, lo scorso anno, oltre \$ 250.000 di sovvenzioni che annullarono la ricorrente perdita annuale e permisero di inscrivere in attivo cifre sia pur modeste ».

L'Opera, nel mondo anglosassone era, un tempo, guardata con aperta ostilità, con sospetto e financo con disgusto. La crescente popolarità dei teatri lirici ha, in questi ultimi anni, stimolato il sorgere di numerosi amatori e di Compagnie liriche professionali in tutto il Paese.

Oggi, si contano circa 700 di tali gruppi, contro i soli 275 di 5 anni or sono e se qualcuno pensasse ancora che le « prime » dell'Opera siano, in questo Paese, prerogative delle compagnie professionali che vanno per la maggiore, non potrebbe che rimaner sorpreso apprendendo che, nella passata stagione, almeno 66 opere inedite furono

per la massima parte rappresentate nelle sale annesse alle palestre delle scuole secondarie e delle Università.

Quali sono le ragioni di questo progresso? Quale è stata la cagione della colossale decentralizzazione? Molte.

Nuove, talvolta eccellenti, traduzioni hanno fatto dell'Opera in inglese la regola generale, piuttosto che l'eccezione. L'Opera, attraverso i films e la televisione, ha convinto numeroso pubblico che il fenomeno di persone in costume che si rivolgono scambievolmente la parola cantando può riuscire, in ogni sua menoma sfumatura, altrettanto drammatico quanto un film che abbia per oggetto la vita del Far West americano, ed altrettanto commovente quanto un dramma musicale di Broadway. Nuovi brevi lavori dal familiare accento, quali: *Amahl and the Night visitors* di Giancarlo Menotti e *Down in the Valley* di Kurt Weill, hanno dato agli americani la sensazione d'essere in casa propria con la forma lirica, ed hanno anche molto contribuito ad alternarla nella sua concretezza e nel suo significato pel mondo del dopoguerra.

Ma il merito principale va attribuito alla radio.

Per 19 stagioni consecutive la Texas Co. ha organizzato e pagato le spese di un programma radiofonico svolto tutti i sabati pomeriggio per la pubblicità del Teatro dell'Opera Metropolitan. Un pubblico ancor più numeroso di prima sembra assicurato, ora che l'opera viene ascoltata attraverso la rete della CBS Radio, che, per anni, ha fatto sentire agli amatori di musica i concerti domenicali della Filarmonica di New York che sono ora trasmessi la sera del sabato.

E così negli Stati Uniti va diffondendosi, con intelligenza, un genuino teatro d'Opera che dà ai suoi frequentatori qualsiasi cosa essi (pur pagando) desiderino ottenere: cercando, spesso, di offrir loro anche qualcosa di più e di meglio. L'andamento dipende tuttavia dalle entrate che la vendita dei biglietti procura, mentre tutti gli altri teatri lirici del mondo sono sussidiati.

L'Opera non è mai stata un'impresa autosufficiente e mai lo sarà.

TRUDY GOTH

Spunti e appunti

L'avventuroso romanzo di una celebre cantante

Nel corso di ricerche fatte intorno alla cantante Anna D'Ambreville, ebbi occasione di scoprire vari elementi biografici inediti non solo di lei, ma anche del padre e della sorella Rosa, tutti musicisti ben noti; le due cantanti, anzi, celebri. Dell'Anna, in particolare, una romanzesca quanto drammatica avventura amorosa.

Anna D'Ambreville era figlia di un violinista, del quale il Dizionario dello Schmidl dà solo il cognome, affermando che fu « secondo Maestro di Cappella della Corte Estense sotto Francesco II ». Questa notizia è errata. I Registri di Bolletta della Corte, conservati all'Archivio di Stato di Modena, dicono solo che fu « sonatore di violino », e lo indicano sempre col titolo di « Monsiù ». Dunque era di origine francese, come del resto lascia supporre il cognome, e si chiamava Giovan Battista. Appare ancora dagli stessi Registri che entrò in servizio nel 1695, cioè un anno dopo la morte del Duca Francesco II. In quest'anno era già Maestro di Cappella presso la Corte Antonio Giannettini, e il Duca Rinaldo, successore di Francesco II, non nominò mai né un secondo Maestro né un Vice-Maestro. Scelto per l'orchestra di Corte dal Giannettini, che era valente musicista e apprezzato compositore, il D'Ambreville doveva certo possedere buone qualità di strumentista. Quando nel 1702 i Francesi occuparono Modena, il D'Ambreville anziché restare coi suoi connazionali rimase fedele al Duca, e si trasferì a Venezia, dove morì il 26 novembre del 1707.

A Modena si era sposato con Margherita Stella, dalla quale ebbe vari figli, e fra questi le due celebri cantanti Rosa ed Anna. Rosa, che i Dizionari musicali dicono nata nel 1693, nacque invece a Modena, come risulta dall'atto di battesimo del « Registro vivi » dell'Archivio Storico Comunale, il 27 giugno 1698. Debuttò al Teatro Rangoni di Modena avendo appena 15 anni, nell'opera *La Ninfa Apollo* di Francesco Gasparini e Antonio Lotti sostenendo la parte di Dorinda, durante il Carnevale 1713. Da quest'anno a tutto il 1720 cantò a Modena a Venezia e a Torino (queste città sono certe; di altre non si sa), passando quindi nel 1721, insieme alla sorella Anna, presso la Corte di Vienna. Sposò il tenore Francesco Borosini, e si deve ritenere errato il cognome D'Ambreville attribuito dal Fétis a una ignota Eleonora Borosini. Dal 1740, anno in cui venne pensionata, di Rosa non si hanno più notizie.

Il romanzo al quale si è accennato riguarda la sorella Anna, nata a Modena, secondo il citato « Registro vivi », il 21 luglio 1693, e non dunque nel 1690 come affermano erroneamente i Dizionari musicali. Il suo debutto come cantante avvenne al Teatro Rangoni sostenendo la parte di Zelinda nell'opera *Il trionfo d'amore ne' tradimenti* di autore ignoto, l'anno 1705 (perciò quando essa aveva appena 12 anni!). Da allora il suo nome compare in numerosi spettacoli d'opera, a Modena, a Bologna, a Venezia, a Milano. Non è possibile dire con chi, tanto lei che la sorella Rosa, abbiano studiato. A Modena nel periodo della loro fanciullezza vivevano diversi buoni cantanti. Dal 1721 al 1740 (non 1765 come affermò il Pohl) fu « Virtuosa di S.M. Cesarea » a

Vienna, insieme alla sorella Rosa, con la quale nel 1723 prese anche parte a Praga alla rappresentazione dell'opera *Costanza e Fortezza* di J. Joseph Fux per l'incoronazione di Carlo VI. Nel 1740 fu pensionata. Né lei, né la sorella possono identificarsi con la D'Ambreville (della quale s'ignora il nome) che il 29 giugno 1770 cantò a Mantova in un concerto organizzato da quella « Colonia Filarmonica », e al quale partecipò, suonando e cantando all'improvviso, il tredicenne Wolfgang Amadeus Mozart. Rosa avrebbe avuto 72 anni, e Anna 76!

L'episodio romanzesco e drammatico che la riguarda, accadde tra la fine del 1719 e il 1725. Ecco quanto ci narrano il *Thesaurus resolutionum Sacrae Congregationis Concilii* e i vari documenti dell'Archivio di Stato.

Sul finire del 1719 Anna D'Ambreville fu arrestata e rinchiusa nella Fortezza di Modena per impedirle di sposare un giovane nobile, di cui tutti i documenti tacciono il nome, il quale si era di lei invaghito. Le fu dichiarato che dal carcere non sarebbe più uscita se non per sposare persona di pari condizione sociale, o per farsi monaca. In quell'epoca i matrimoni fra nobili e persone di ceto inferiore (e i musicisti erano ritenuti tali) venivano severamente proibiti, e il nobile Benedetto Marcello, se volle sposare la popolana Rosanna Scalfi, dovette accontentarsi di un'unione segreta e illegale per non perdere titolo e benefici annessi.

Per uscire dal carcere Anna D'Ambreville, seguendo il suggerimento di un tale Abate Maggi di Milano, e con la compiacente complicità dello stesso Governatore della Fortezza e di sua moglie, contrasse matrimonio con Annibale Traeri. Era questi della famiglia dei rinomati costruttori d'organi e di strumenti a tastiera, d'origine bresciana ma domiciliati in Bologna. Annibale entrò nella Fortezza sotto pretesto di recarvisi per riparare un istrumento di proprietà del Governatore, e una volta dentro le nozze furono presto concluse. Se non che Anna considerava questo matrimonio non valido ma simulato perché costretto da forza maggiore. Stipulò col Traeri un vero e proprio contratto secondo il quale, pur cedendogli ella una sua casa in Modena, tuttavia ciascuno avrebbe dovuto vivere in domicilio separato e con mezzi propri; ed appena uscita dal carcere se ne andò a Mantova e inoltrò domanda di annullamento di quello ch'ella riteneva un matrimonio-burletta alla Sacra Congregazione del Concilio di Roma.

A Mantova ella si presentò al Langravio d'Assia Filippo, Rettore di Mantova, insieme al Traeri che l'aveva seguita, protestando di voler ottenere che il matrimonio, al quale era stata forzata dalla necessità di uscire dal carcere, fosse dichiarato nullo, e giurando che in caso contrario si sarebbe data la morte in presenza del Langravio medesimo. Una vera scena da melodramma!

Nessun accenno al nobile pel quale era stata rinchiusa in Fortezza. Se in costui l'amore per Anna fu vera passione, per la donna non fu che un episodio passeggero, un'avventura romanzesca della quale già si scordava. Sopravvive in lei solo l'amore dell'arte, e il desiderio vivo di riprendere con la libertà la carriera interrotta di cantante già molto rinomata. La stessa « Relazione » della Sacra Congregazione del Concilio la definisce « *Musicae artis peritissima* ».

Da una lettera del Langravio al Duca di Modena Rinaldo sembra che il Traeri non volesse più lasciare la sposa, e insistesse sulla validità del matrimonio contratto. Finzione per ottenere vantaggi o vera e improvvisa affezione? Non è facile dirlo. L'attrice però deve aver recitata bene la parte perché il Principe Filippo ne fu assai impressionato, tanto che, trattenuto il giovane in un appartamento in Corte, alloggiata la donna in casa di un Canonico, ne scrisse al Duca di Modena in termini preoccupatissimi. Il Lan-

gravio dopo avere esercitato inutilmente e ripetutamente le più vive pressioni per vincere quella ch'egli chiamava « Postinazione e la protervia » della D'Ambreville, la fece ritirare in un Convento, mentre il Traeri, tornato a casa, ricorreva al Tribunale Episcopale di Modena. Il Duca risponde a Filippo avvertendolo che la ragazza ha dei segreti fautori coi quali trama nascostamente per ritornare a cantare. Ma l'allarme giunse troppo tardi, poichè frattanto la furba e audace Anna era fuggita a Milano secondo un piano certamente da lungo tempo preparato, e riprese a cantare a quel Teatro Ducale. La lettera con cui il Rettore di Mantova avvertì il Duca Rinaldo della fuga è quasi una difesa dell'operato della cantante, e può lasciar adito a pensare che Filippo medesimo non fosse ignaro della trama, anche se non vi prestò mano, ed abbia chiuso benevolmente un occhio per togliersi un grosso fastidio dai piedi.

Ma con la fuga a Milano i guai di Anna D'Ambreville non sono finiti. Il Vicario Generale di Modena la invita più volte a comparire, e sempre invano, poichè essa negli inviti fustava una possibile astuzia per rimetterla in carcere, o per farla giudicare a Modena, e non a Roma com'essa voleva, da elementi a lei sicuramente ostili, e costringerla a tener fede al matrimonio ripudiato. Un prete e alcuni testimoni recano a Modena a nome della D'Ambreville una sua protesta, nella quale essa dichiara « sospetti il Vescovo di Modena e con lui tutti i Tribunali e Giudici di questa città, e afferma di appellarsi a Roma ». Un informatore dell'Episcopato modenese definisce Anna sdegnosamente come « femmina da teatro, contumace, disubbidiente e sprezzante di Dio, della Chiesa e di tutte le leggi divine ed umane ». L'Episcopato di Modena, forse sobillato dai parenti del nobile innamorato di Anna, cercò con ogni mezzo di impedire che il ricorso della D'Ambreville a Roma avesse seguito, senza tuttavia riuscirci.

Intanto la cantante si recò nel 1721 a Vienna, chiamata da quella Corte. Finalmente nel 1725 (giugno) la Sacra Congregazione del Concilio emetteva sentenza favorevole all'annullamento del matrimonio contratto col Traeri, e l'anno successivo ella si sposava, e questa volta in forma perfettamente valida, col violoncellista Giovanni Peroni. Il dramma di Anna è finito; e col Peroni ella convissse lietamente fino alla morte di questi avvenuta a Vienna il 10 marzo 1748.

GINO RONCAGLIA

Musiche inedite di organisti milanesi dei secoli XVI e XVII

Nel numero 8 (ottobre 1958) di Musica d'oggi abbiamo dato comunicazione della scoperta di musiche inedite di Andrea e Giovanni Gabrieli e di alcune opere di Merulo giunte a noi, attraverso le stampe, mutile di parti. Proseguendo lo studio dell'intavolatura manoscritta in notazione alfabetico-tedesca conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino nel Fondo Foà e nel Dono Giordano, ci siamo

incontrati in altre musiche organistiche, ritenute smarrite, che vengono a colmare una lacuna soprattutto nella storia della musica d'organo milanese. La regione lombarda, che nei secoli XVI e XVII assisteva a una vera fioritura organaria nelle sue chiese per opera soprattutto degli Antegnati di Brescia, non poteva essere assente nell'agone organistico. Infatti l'abate Filippo Piccinelli nell'opera Ate-

neo dei letterati milanesi (1670), fra gli artisti che fino ai suoi tempi avevano illustrato Milano, cita a pag. 137 Cesare Borgo: « Per insinuare l'eccellente possesso, che Cesare Borgo aveva della musica, basterebbe il dire, che fu Organista nella Metropolitana: carica, che non è mai addossata, che è soggettoni di prima vaglia. Come tale il Borgo diede in luce:

Canzonette à 3. Venetia 1584

Messe à 8. Milano 1588

Canzonette à 3. lib. 1. Milano 1608

Messe à 8. Milano 1614

Canzoni alla francese à 4. lib. 2. Venetia 1599 ».

Delle Canzoni alla francese a 4 di questo organista si conosceva finora solo la riportata citazione. Ma il Fondo Foà (1° vol., da c. 100 a c. 143) della citata intavolatura torinese, ci fa conoscere un libro di 24 canzoni nella forma usuale nel sec. XVII.

Altre musiche organistiche, note sino ad oggi solamente attraverso la citazione del Piccinelli, erano quelle del monzese Francesco Della Porta (1590-1666) organista e maestro di cappella prima a S. Ambrogio poi a S. Celso e nel tempio di S. Antonio: « soggetto di virtù eminente, e d'ingegno vivacissimo, così nel toccare con sodo possesso, e rara bizzarria l'organo, come nel formare musicali compositioni » (F. Piccinelli, op. cit., p. 219). Il Piccinelli fra le sue opere elenca delle Ricercate a 4 stampate a Milano senza indicare l'anno,

ma certamente anteriori al 1640, e ora perdute, e due libri di Mottetti stampati a Milano pure senza l'indicazione dell'anno. Anche per la conoscenza di Francesco Della Porta ci viene in aiuto l'intavolatura manoscritta di Torino: il già citato 1° volume del Fondo Foà ci offre, da c. 49 a c. 55, cinque canzoni neppure menzionate dal Piccinelli, e il vol. VIII del Dono Giordano (da c. 60 a c. 93) dodici ricercari che molto probabilmente sono le suddette Ricercate.

Di Ottavio Bariolla, organista a S. Celso a Milano, purtroppo è andato perduto un libro di Ricercate per sonar d'organo (Milano 1585), mentre dei tre libri di Capricci ovvero Canzoni à quattro (Eredi di Francesco e Simon Tini, fratelli, Milano 1594) nella Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio di Bologna si conservano le sole parti di C. e A. del terzo libro. Il 1° vol. del Fondo Foà (c. 160 e seguenti) ci permette di ricostruire le 19 canzoni « opere così belle, che ad imitazione e concorrenza di quelle, altri Musici di gran nome, co'i loro componimenti illustrarono le stampe » (F. Piccinelli, op. cit., p. 440).

Siamo lieti di dare questa comunicazione nella speranza che uno dei tanti studiosi milanesi si assuma la fatica della trascrizione e contribuisca a una maggior conoscenza dell'arte organistica milanese.

SANDRO DALLA LIBERA

La vita musicale in Italia

Milano

Alla Scala: Zandonai - Rossini - Gluck

Alla Scala, tra fine maggio e inizio di giugno, i tre ultimi spettacoli di una stagione operistica durata circa sette mesi. Nel corso della quale le serate di eccezionale temperatura non saranno forse state molte, ma in compenso il livello degli spettacoli è apparso quasi sempre soddisfacente.

Il ritorno della *Francesca da Rimini* di Zandonai (21 maggio) rappresenta un atto di riparazione verso un musicista il cui ricordo sembra ora veramente troppo attenuato. Quest'opera, infatti, dopo la trionfale prima torinese del 1914, ebbe un trentennio di vita felice, divenne uno dei capisaldi di quella frazione del repertorio dedicata ai contemporanei. Quali, dunque, le ragioni del successivo distacco? La risposta più semplice è questa: provatevi a inscenare, oggi, la *Francesca* originale di D'Annunzio, e vedrete. Quel medioevo in fiore di virtuosissimi eruditi ha perduto ormai quasi tutte le sue attrattive. E Zandonai, interprete così aderente allo spirito e alla lettera estetizzante del dramma, da far pensare alle famose « affinità elettive », sconta, in certo senso, la sua fedeltà alla poesia che gli fu cara. Le ammirabili risorse della tavolozza orchestrale, la finezza di certi particolari (vedi quel senso di incantamento che si determina all'arrivo di Paolo, sul finire del primo atto), il sentito lirismo di alcuni episodi non sempre riescono a imporsi con la stessa for-

za di suggestione che nell'ora dorata del dannunzianesimo parve irresistibile. Dove invece il dramma scioglie il suo nodo interno, ossia nel pregnante quadro della perfida rivelazione di Malatestino, anche il linguaggio del musicista conserva intatto il suo vigore. Qui, come in molte pagine della *Conchita*, ci si rende conto di ciò che Zandonai avrebbe forse potuto darci, in un diverso clima letterario e teatrale.

Gianandrea Gavazzeni ha concertato la *Francesca* accarezzandone, sì, le morbidezze e trasparenze voluttuose, ma soprattutto preoccupandosi di cogliere il nucleo essenziale del dialogo, nella sua viva contrapposizione dell'amore e dell'odio. La Olivero, protagonista d'inalterato prestigio vocale e scenico, il tenore Del Monaco (un Paolo oltre al resto « bello » sul serio), il baritone Gueffi, il De Palma, la Perotti e tutti gli altri hanno secondato benissimo le intenzioni del direttore. Scenografia e figurini di Attilio Colonnello, senza troppe concessioni al fioreale incombente: da lodarsi, dunque, insieme con l'attenta e cauta regia del Maestrini.

La Pietra del paragone, vale a dire la scintillante carta da visita che il giovanissimo Rossini presentò ai milanesi il 26 settembre del 1812, era stata ripresentata al Maggio Fiorentino sette anni addietro, dopo un abbandono più che secolare. Il successo incoraggiante di quella recita ha indotto ora la Piccola Scala (29 maggio) a riportarla nella città in cui aveva avuto un battesimo trionfale. Giusto ritorno, per con-

to nostro. Chi ha scritto *La Pietra del paragone*, infatti, non è un compositore acerbo, ma un Rossini spiritoso, pungente, osservatore acuto — a soli vent'anni — degli uomini e delle cose, che sa sbrigliarsi con un libretto di sapore goldoniano, nel fondo. Sicché, volendola proprio accostare a qualcosa, quest'opera la vedresti molto più vicina alla « commedia » di Donizetti che alla farsa scatenata dei settecentisti di cui *l'Italiana in Algeri*, ad esempio, eredita certi giochi all'ultima carta. In un'alternativa di disegni briosi, effervescenti, e di meste movenze, in un rincorrersi continuo di spunti giocondi e di tenere fantasie, la *Pietra* appartiene già a un Rossini che dopo le prime esperienze giovanili ha trovato quasi interamente se stesso. Il personaggio di Macrobio, giornalista fanfarone e ricattatore, anticipa don Basilio senza troppo scapitare nel confronto. E il quartetto del primo atto, come il concertato del secondo, restano due gioielli di estatica bellezza. Mentre poi le anticipazioni del *Tancredi* (nell'aria di Clarice è il germe dei favolosi « tanti palpiti ») e della *Donna del lago* sono la riprova, se ce ne fosse bisogno, della continuità di un pensiero musicale.

Nino Sanzogni ne ha colto e sottolineato con gusto vivido e frizzante i traftivi disegni orchestrali. La melodiosa coppia Cossotto-Vinco, l'arguto baritono Capecci, la Ratti, la Zanolli, il Misciano e il Fioravanti, guidati da un regista come Eduardo De Filippo, si sono fatti giustamente ammirare. Leggiadri i costumi della De Matteis. Aderente più no che sì allo stile rossiniano, la meccanica scenografia del Chiari. Considerazioni in parte analoghe si potrebbero fare a proposito del Gluck dell'*Ifigenia in Aulide* (5 giugno) che alla Scala non era mai stata rappresentata. Diciamo « in parte », perchè qui la situazione non è certo identica: anzi, quando la prima delle due *Ifigenie* andò in

scena a Parigi, nell'aprile del 1774, Gluck aveva già sessant'anni e due dei suoi capolavori, *l'Orfeo* e *l'Alceste*, avevano già reso illustre il suo nome. Si annunciava però anche per lui una primavera, l'ultima, quella parigina, e *l>Ifigenia in Aulide* rappresenta appunto la premessa necessaria per l'estrema grande avventura dell'*Ifigenia in Tauride*. Ciò che rende meno compiuta la prima dalla seconda non è tanto il fattore musica considerato in sé, quanto la minore dinamica teatrale. In questa prima *Ifigenia* il dramma è essenzialmente interiore: è il dramma di Agamennone combattuto tra la « ragion di Stato » che gli impone il sacrificio della figlia e l'amore paterno che la vorrebbe salva. I vari episodi dell'opera sono tutti in funzione di tale intimo conflitto. Ne deriva una certa immobilità, una colorazione monocroma che non sempre i folgoranti riverberi dell'immaginazione di Gluck riescono a mascherare. Tuttavia, in un grande teatro dove, a parte tutto, i motivi storici e culturali hanno essi pure la loro importanza, è bene che quest'opera abbia trovato il suo posto.

Esecuzione nobilmente severa diretta da Bernhard Cozz. Il quale ha trovato nel maestro del coro, Mola, e nella signora Wallmann, regista e coreografa di felici risorse, e nella grandiosa scenografia di Benois, tre validi punti d'appoggio. Il basso Christoff, Agamennone di superbo rilievo, la Simionato, la Lazzarini, lo Zaccaria e, un po' meno, il tenore Miranda Ferraro si sono impegnati a fondo per una degna chiusura di stagione.

L'inaugurazione della stagione concertistica.

Il 12 giugno, inaugurazione del primo ciclo di concerti con lo Stabat Mater di Antonin Dvorak.

Di solito gli orchestrali arrivano stanchi al traguardo sinfonico del-

l'estate. E ciò naturalmente si avverte, soprattutto quando sono in programma i classici ripetuti infinite volte, per i quali l'esecutore non sa come combattere la tentazione di abbandonarsi alla forza di inerzia. Ma stavolta il problema era diverso. Lo *Stabat* di Dvorak, lavoro di grande impegno, mai eseguito a Milano, ha costretto tutti a studiarlo e a renderlo con decisione. Sotto la guida misurata e sicurissima di Rafael Kubelik, l'orchestra della Scala è stata dunque all'altezza dei suoi momenti migliori; e il coro guidato dal Mola, specie nei mirabili « pianissimo », ha dato forse qui il miglior saggio di sé dell'annata in corso. Ottimo infine il quartetto dei solisti: la Simionato, cioè, il tenore Poggi, il basso Modesti e più di tutti la sorprendente Renata Scotto.

Lo *Stabat Mater*, scritto nel 1877 sul testo originale di Jacopone da Todì, uno dei tanti compresi nell'arco tra Josquin des Prés e Szymanowski, rispecchia l'angoscia suscitata nell'artista dalla morte di tre dei suoi figli, avvenuta nel breve giro di due anni. È una vasta composizione di gusto postromantico brahmsiano, nella quale i nuclei tematici popolari spiccano per la loro freschezza e per il loro candore, sorretti però strumentalmente, quasi a contrasto, da un severo tessuto sinfonico. Le pagine dove il senso della pietà e del dolore risulta meglio espresso sono decisamente quelle corali, ma in verità in pochi dei dieci « numeri » che compongono l'opera si avvertono sensibili cedimenti. È uno *Stabat* rappresentativo del suo momento musicale, come lo è, poniamo, la *Messa verdiana* (senza fare impossibili avvicinamenti in tema d'invenzione). E se pure certi entusiasmi del pubblico anglosassone di fine secolo possono apparire oggi eccessivi, non per questo è da classificare tra i pezzi scaduti e meritevoli d'oblio.

EUGENIO GARA

Roma

All'Accademia Filarmonica e all'Oratorio del Crocefisso

Il Teatro di Villa Olmo ha presentato, per la Accademia Filarmonica Romana (Teatro Eliseo), *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, compositore di cui quest'anno ricorre il tricentenario della nascita. Purcell, com'è noto, possiede giustamente la fama di musicista « nazionale ». Diciamo giustamente in quanto egli diede quanto era possibile alla sua patria. Gli elisabettiani, i due Lawes, Colman, Locke, l'Humphrey erano familiari al Purcell e questi ben sapeva quali attinenze tali musicisti avessero con Luigi Rossi e con Giambattista Lulli. Logico, dunque, che egli si rivolgesse alla fonte italiana che era la predominante. Fu così che, dopo un primo esperimento teatrale, nel 1683 tentò le prime Sonate a tre. Influenza di Bassani e di Corelli? Certamente, ma onestamente il Purcell lo dichiarò: « Ho cercato fedelmente l'esatta imitazione dei più famosi maestri italiani ». I nomi di Vitali padre, di Stradella, di Scarlatti padre si aggiungono ai due già fatti e c'è chi, nell'inglese, trova una punta di malinconia, forse appresa da Giovanni Maria Bononcini. Un accostamento consimile, per l'opera, ed in particolare per *Dido and Aeneas*, lo troviamo in Claudio Monteverdi. Ed infatti non è un mistero per nessuno che il compositore inglese chiese larga ispirazione all'autore dell'*Orfeo*; ma la sua tecnica aggiornatissima, la sua ispirazione profonda, il suo stesso fraseggiare fanno della *Dido and Aeneas* un'opera tipica, anche se strettamente legata al suo tempo. Si studino a tal proposito le melodie che fioriscono nella partitura, il giuoco delle colorazioni e si vedrà che un istinto prodigioso guidò il compositore, quasi sempre dominato dalla « concitazione » monteverdiana. La revisione dell'opera era quella, notissima, del

Dent e l'esecuzione, in lingua originale, è stata curata dal maestro Ennio Gerelli con molto gusto e con vero senso d'arte. *Didone* era Gloria Davy che del personaggio fa una vera creazione. A posto anche, seppure un po' inferiori, il baritono Edward de Falce (*Enea*), Martha Sellas, Grej de Grot, Ann Reynolds, Romana Pearson-Righetti e Dante Cianciaruso. Il Coro della Filarmonica è stato diretto con estrema cura da Luigi Colacicchi. Notevole, perché ligia all'impostazione classica, la regia di Riccardo Bacchelli e ben ideata la scena di Tina Sestini Palli, anche se non erano troppo individuabili le « località » definite dal libretto: infatti tutto era stato risolto con una scena fissa.

Lo stesso coro della Filarmonica, diretto dal Colacicchi, aveva in precedenza presentato un programma assai interessante ed in gran parte nuovo per Roma. Infatti, oltre a cinque Villotte dell'Azzaiolo e di autori anonimi, il programma comprendeva Cinque Mottetti per la Quaresima rintracciati da Emilia Zanetti a Bologna; inoltre *Die Nacht, Zum Rundtanz* e *Staendchen* di Schubert e i deliziosi 9 Canti dall'*Orff-Schulwerk* di Carl Orff. Naturalmente l'attenzione degli ascoltatori si è concentrata sugli sconosciuti Mottetti schubertiani che la Zanetti ha trascritto con molta intelligenza. Il pubblico ha applaudito alla precisione e alla sensibilità del coro, nel quale si è notato un calore particolare che si è riversato, in un certo qual modo, anche sul pubblico. Gli accenti, i contrasti di sonorità, gli echi tutto è stato reso con raro gusto e perfetta intonazione, grazie alle cure del Colacicchi.

Vogliamo ora dare conto di alcune composizioni inedite di Giacomo Carissimi presentate dal maestro Lino Bianchi nell'Oratorio del SS. Crocefisso a San Marcello. Come è noto, il Bianchi lavora attualmente

per l'Istituto italiano di Storia della musica, continuando un'impresa iniziata da Federico Ghisi: la pubblicazione di tutti gli oratori, conosciuti o recentemente ritrovati, di Giacomo Carissimi. La serie si è già iniziata da qualche anno e, nei due concerti di questa stagione, il Bianchi, ha presentato nove lavori: *Salve Jesu, Historia* di Joseph, *Domine quis habitabit, Historia de agricolis, Missa tribus vocis, Egredimi, Hodie Simon Petrus, Quis est hic, Dialogus Jesus et Samaritanae*. Non possiamo certo dire che tutte queste composizioni possano chiamarsi, come asseriva il programma, veri e propri oratori, ma se pensiamo che si tratta di tutta musica inedita e che la trascrizione del Bianchi è risultata veramente ubbidiente a severi dettami critico-estetici, bisogna senz'altro lodare l'iniziativa del Centro Musicale dell'Oratorio. Prima di passare, però, alla stampa di tali opere, che dovrà essere curata dall'Istituto italiano di Storia della musica, sarà bene accertarsi dell'autenticità di tanto materiale, specialmente per ciò che riguarda i Vangeli musicati; c'è chi asserisce, infatti, che si tratta di opere del Marazzoli anziché del Carissimi: e l'osservazione potrebbe essere giusta. Comunque, tra le pagine eseguite ve ne sono alcune di rilevante bellezza non sempre apprezzata, a causa della esecuzione buona ma non perfetta.

Altri concerti

Nell'importante Mostra del Settecento a Roma (dove era ordinata anche una raccolta musicale a cura di Alberto De Angelis) è stato dato un concerto di musiche polifoniche poco note del secolo XVIII eseguito dal Coro Polifonico Romano, diretto da Gastone Tosato. Pagine di Stradella, Peri, Bassani, Sarti, Provenzale, Galuppi che hanno rievocato stili e maniere di rilevante

importanza storica. In particolare, i Salmi X e XLVII del Marcello e la gioiosa pagina finale del Giuda Maccabeo di Haendel hanno rievocato tipiche manifestazioni della Roma settecentesca. Discreta l'esecuzione e molto animata la direzione. Quando nell'intervallo, poi, il pubblico è stato ammesso ad ammirare la collezione di quadri del secolo XVIII, posta al pianoterra del Palazzo delle Esposizioni, si son potuti fare utili raffronti. Peccato che fossero chiuse le sale superiori ove era la raccolta musicale, poiché al pubblico avrebbero certamente interessato i manoscritti dell'Anfossi, di Scarlatti, Jommelli e Piccini.

All'Ambasciata d'Inghilterra, in via Conte Rosso, l'ambasciatore Sir Ashley Clarke, prendendovi parte come pianista, ha fatto ascoltare una interessante *Sonatina per due pianoforti* di Lennox Berkeley, scritta sullo schema classico, briosa, anzi arguta, e come tale tipicamente inglese. All'altro pianoforte era Nini Straneo. Il « duo » pianistico ha anche eseguito una importante *Suite elisabettiana*, mentre il Quartetto Carmirelli ha suonato con straordinario palpito 2 *Fantasie per archi* di Purcell e il bellissimo *Quartetto per archi n. 2 in do* di Benjamin Britten. Apprezzatissimo nel secondo tempo, un *Vivace* magistralmente condotto.

Al Teatro de' Servi, ricavato da un palazzetto adiacente alla Chiesa di Santa Maria in Via, il Piccolo Teatro dell'Opera comica ha svolto una stagione lirica in piccolo formato allestendo farse musicali di Rossini e di Donizetti. Del primo è stata data *La Scala di seta* e *La Cambiale di matrimonio*, del secondo la *Rita* e il *Campanello dello speziale*. Abbastanza accurata l'esecuzione diretta dal maestro Giuseppe Morelli.

MARIO RINALDI

Napoli

Pantea di Michele Lizzi

Michele Lizzi è nato ad Agrigento. La sua formazione musicale, iniziata sotto la guida del padre, si compì sotto la illuminata guida di Mario Pilati e di Ildebrando Pizzetti, per la composizione, e di Tito Aprea per il pianoforte. Per gli studi letterari, il Lizzi frequentò l'Università di Palermo. Attualmente il maestro siciliano insegna al Conservatorio di S. Pietro in Maiella.

Il dramma lirico *Pantea* si aggiudicò nel 1955, il Premio Napoli per la Musica. Prima di approdare al S. Carlo, fu rappresentato con successo, sotto la direzione di Franco Capuana, al Massimo di Palermo e al Bellini di Catania.

Tenacemente innamorato del mondo classico, cui si riferisce esplicitamente buona parte della sua produzione, il Lizzi non poteva rimanere insensibile alla suggestione del mito genuinamente akragantino di *Pantea*, la discepola del grande Empedocle, akragantino anch'esso. Dal grande maestro *Pantea* ha appreso il segreto della trasmigrazione delle anime, che spesso la rende dolorosamente estranea al mondo dei mortali, e nostalgica dell'al di là. Sposa predestinata di Senocrate — l'agrigentino vincitore dei giochi pitici — durante la festa nuziale essa si abbatte esanime al suolo, ed è data per morta. Empedocle la risveglierà dopo tre giorni, ed essa tornerà al suo promesso sposo ma non proprio interamente, ché il richiamo dell'Adè si farà sempre sentire sulla sua psiche, dolorosamente in bilico fra questa e l'altra vita. Il tema è stato elaborato dal librettista con generica nobiltà, ma non si può dire che si sostanzi in un vero e proprio dramma. Proprio la protagonista è il personaggio più debole, specie alla fine dell'opera, quando l'efficacia drammatica avrebbe forse postulato il suo patetico, definitivo distacco dal mondo dei vivi. L'attuale

finale (che non ha potuto non condizionare la reazione del musicista) ti lascia piuttosto freddo, eludendo la soluzione francamente drammatica, senza peraltro creare quel clima di magica sospensione che probabilmente era nei voti dello stesso librettista. Piuttosto verboso e non di rado declamatorio, il libretto di Gerlando Lentini, prendendo l'abbrivio da un paesaggio di classiche linee, approda spesso a spiagge torbide e sciroccose, inturgidendosi in duetti d'amore di timbro schiettamente melodrammatico, che al musicista han fatto rasentare l'enfasi veristica.

Lizzi, ci tarda di dirlo, è musicista provvedutissimo. La sua opera è interamente attuata in un clima di nobile decoro, e si fa ascoltare con rispetto. Il mondo classico vagheggiato da Lizzi non aspira certo alla purezza di linee di quello evocato da un Gluck o (per restare più vicini a noi e fra ombre più... domestiche) da un Mulè. Quel mondo è sentito attraverso la mediazione, in verità troppo incombente, di un Pizzetti, e per quanto si riferisce a certa gonfiezza strumentale, di un Respighi; con in più alcuni sconfinamenti (come sopra accennato) in un mondo musicale verista imputabili, in parte, alle suggestioni del testo letterario. Il risultato, specie per effetto della presenza pizzettiana (della quale l'ottimo allievo non riesce se non di rado a liberarsi), è di una notevole soggezione al modello fin troppo studiato e amato. In tali limiti, tuttavia, il Lizzi ha scritto pagine, specie quelle decorative (come il vaghissimo coro interno al principio del secondo atto e le danze susseguenti) di ben calcolata, e sicurissima resa. La partitura orchestrale e corale è trattata con mano fermissima e talora, come nella *trenodia* che apre il terzo atto, attinge persino quel clima puro, e tuttavia dolente, ch'è nelle costanti aspirazioni dell'autore.

Ottima, in complesso, l'esecuzione,

soprattutto per merito di Ugo Ràpalo, che ha superato con vera e propria bravura (grazie anche al gran numero di prove orchestrali) le più che notevoli — e un tantino sproporzionate — difficoltà della partitura. L'impegnatissimo coro di Lauro ha collaborato più che volenterosamente, quasi sempre riuscendo a vincere gli scogli disseminati sul suo cammino. Stupenda protagonista la De Cavalieri, secondata magnificamente dal Picchi (*Senocrate*) e dal Clabassi (*Empedocle*) nelle parti principali. Nives Poli ha ideato la purissima coreografia, e ha danzato con intensa espressione. Belli i bozzetti e i costumi dello Zuffi, non sempre fedelmente tradotti. Scorrevole, nella sua articolazione tradizionale, la regia del Vassallo Mirabelli.

Il successo si è tradotto in numerose chiamate al proscenio all'autore, al direttore e a tutti gli interpreti e collaboratori.

Novità di Ziino e di Gargiulo

Attentamente diretta da Ferruccio Scaglia, è stata eseguita alla Scarlatti la nuovissima *Piccola sinfonia concertante* di Ottavio Ziino. Ziino era noto soprattutto, sino a pochi anni fa, come direttore d'orchestra. L'attività direttoriale aveva sospinto il maestro palermitano, ancora giovanissimo, sul podio delle maggiori istituzioni, liriche e sinfoniche, italiane. Nel dopoguerra Ziino ha diretto moltissimo anche all'estero: solo a Napoli manca, ingiustificatamente, da molti anni, e davvero non se ne comprende il perché. Come compositore l'ancor giovane musicista siciliano ha al suo attivo alcune partiture (per esempio, le due *Sinfonie*) che farebbero onore a qualsiasi musicista moderno, per la scrittura orchestrale ferma sino a un sostanzioso virtuosismo, per la costruzione solidissima, per la pregnanza di non pochi episodi. La *Piccola sinfonia concertante* conferma

ad abundantiam la preparazione del musicista, ma forse non costituisce la migliore testimonianza dell'artista, che durante i tre lunghi tempi non si lascia, se non di rado, andare al sorriso, e comunque non sembra sollecitare il cordiale colloquio con l'ascoltatore, quasi costantemente sigillato, come appare, in un atteggiamento severo fino all'intransigenza, anzi fino all'angolosità, se non proprio fino a una durezza di marca espressionista. In ogni modo, Ziino è riuscito a richiamare su di sé, senza nulla concedere — anzi! — al timbro facile che ci si poteva aspettare, in sede creativa, da chi giornalmente ha commercio con la musica altrui; è riuscito, dicevamo, a richiamare su di sé una vasta corrente di attenzione. Non è poco. Dopo Ziino, Gargiulo. L'autore napoletano è in fase di feconda e fruttuosa attività. Dopo ben due Sinfonie, di recente ha sfornato un Concertino per oboe, che ascoltammo al MAN nella riduzione con pianoforte (e che anche in tale veste dimessa mostrava la sua robusta membratura), ed ora ci viene incontro con questa Sinfonia breve (molto bene eseguita da Caracciolo e dall'orchestra Scarlatti), che ci sembra un modello di perspicuità e di chiarezza: specchio di un temperamento leale che, prima di intavolare un discorso col prossimo (discorso che data, su per giù, dalla non dimenticata Maria Antonietta) ha chiarito a se stesso le proprie idee, sì che ora ti parla con argomenti tanto più persuasivi. Perfettamente euritmica nei suoi tre brevi tempi la Sinfonia breve si attua in un linguaggio aggiornatissimo: rilevata e muscolosa nella sua tematica essenziale, è lontana dalla ostentazione timbrica e ritmica, e tuttavia i timbri e i ritmi adopera con sobria ricchezza. Gargiulo, come ci avvenne di dire in altra occasione, ha avuto il coraggio di rinnovare, in una decina d'anni, tutto il suo «mobilio», che una volta poté far sorridere i

raffinati per la sua timbratura un po' «borghese» (e tuttavia profondamente onesta). Pervenuto a ben altro livello, sembra che Gargiulo, memore del sofferto travaglio tema più del necessario gli abbandoni. È un'ipotesi che affacciamo per chiarire a noi stessi il diagramma della produzione del compositore. Il quale, naturalmente, ha il diritto e il dovere di risolvere da sé, in sede creativa, i suoi problemi: ma ha anche il diritto di sapere — per quel pochissimo che può valere una nostra testimonianza — che l'aspettativa per quel che vorrà ancora, e più abbandonatamente, confidarsi, è più che notevole.

Chiusura del Festival italo-americano

Il Festival di musiche italo-americane si è chiuso lietamente il 27 maggio con la esecuzione delle musiche ispirate all'infanzia e concorrenti al Premio Piccolo Cigno, istituito dal compianto dott. Alberto Imbruglia. L'indimenticabile nostro amico aveva sollecitato la composizione di queste musiche, che desiderava ispirate alla nipotina,orfana di madre sin dalla nascita. Il tragico fato, per il quale la vita di Alberto Imbruglia è stata prematuramente stroncata, ha indotto gli organizzatori del Festival a dedicare l'esecuzione delle musiche soprattutto alla memoria dell'ideatore del Premio. Vincitori ex-aequo, attraverso la votazione degli stessi compositori partecipanti al concorso, sono risultati i maestri Bruno Mazzotta, con un Dittico infantile pensoso nella prima parte e vivace quasi «toccata» nella seconda, e G. M. Martini, con un balletto, Il Piccolo Robot, che inizia un po' generico, per poi assumere una ben simpatica e muscolosa consistenza. Il livello delle musiche è stato generalmente, e sorprendentemente (data la quantità) sostenuto. Sono stati eseguiti, oltre i già citati, pezzi di

Braga, Caggiula, Jorio, Gorini, Perucci, Cosmo, Calbi, Di Lorenzo, Maione, De Bellis, Mormone, Saponaro, Pagliuca, Colonna, Cece Alfredo, Aprea, J. Napoli (fuori concorso), D'Avalos, Profeta, Lizzi. Tutte le esecuzioni, affidate ai pianisti Caggiula, Lucia Negro, Bertucci, M. Lucia Carretta, Pagliuca, Luisa De Robertis e Bruno, sono risultate degne del buon livello delle musiche, e del Festival.

GIACOMO SAPONARO

Firenze

Il XXII Maggio Musicale

La crisi degli Enti lirici ha tormentato ogni seria organizzazione, ed è un miracolo che alcune massime istituzioni abbiano resistito nella bufera e siano riuscite a mettere insieme, in extremis, una stagione decente. È quindi da reputarsi a merito del Sovrintendente Maestro Pariso Votto e della Direzione artistica, esercitata interinalmente dal Segretario Dottor Renato Mariani, se anche quest'anno si è potuto parlare di un Maggio musicale. Le tradizioni gloriose pesavano e, nelle circostanze or ora lamentate, è sortito un programma che, se con quelle non contrastava, almeno non ne è stato indegno. L'inaugurazione intanto è avvenuta con *La Battaglia di Legnano* di Verdi, che con il centenario della Rivoluzione toscana e con le glorie del nostro Risorgimento era perfettamente intonata. Considerata la eccellente esecuzione, l'opera è apparsa, nella sua totalità, non opera d'occasione — come è stata giudicata fin qui — ma opera concepita da un grande artista, che viveva la storia contemporanea italiana e voleva parteciparvi con i suoi mezzi e con la sua sincerità inequivocabile. L'ha diretta Vittorio Gui con quella aderenza spirituale ed artistica che è nota ed è stato coadiuvato da interpreti di sicuro rendimento, come il soprano

Lelia Gencer, il tenore Gastone Limarilli, il baritono Giuseppe Taddei, il basso Paolo Washington per i personaggi principali insieme al coro del Maggio musicale diretto da Andrea Morosini ed alla nostra Orchestra. È stato un successo delirante che ha fatto desiderare un maggior numero di repliche.

Ha seguito poi una rappresentazione di *Didone ed Enea* di Purcell da parte della compagnia dell'Ente del Teatro di Villa Olmo inquadrata nel Maggio musicale a commemorazione del bicentenario della nascita del grande maestro inglese. È stata una esecuzione di grande stile, mercede la regia di Riccardo Bacchelli e l'apporto di artisti qualificati: la cantante negra Gloria Davy, Edvard De Falce, Martha Sellas, Anna Reynolds, Grey De Grot, Romana Pearson Righetti e Walter Artioli. Il piccolo coro del Teatro di Villa Olmo, diretto da Marcello Giombini, la coreografia di Luciana Novaro, le scene su bozzetti di Tina Sestini Palli ed infine la puntuale direzione di Ennio Gerelli han contribuito ad una realizzazione degna dell'avvenimento.

Una opportuna ripresa del mistero coreografico, *I Sette peccati*, di Antonio Veretti ha valso, meglio che in altre precedenti esecuzioni, a mettere in rilievo i valori autentici del lavoro, concepito con altezza di intendimenti e realizzato con linguaggio moderno ricco di risonanze e perfettamente aderente al soggetto: i brani sinfonici destinati alla rappresentazione visiva dei peccati e i cori interni esprimenti le penitenze sono risultati di aderenza poetica sicura. La coreografia di Aurelio M. Millos è sembrata ingegnosa e costruita con efficace senso rappresentativo. L'han diretta con sicurezza, prima Bruno Bartoletti e poi Bruno Rigacci. Insieme all'opera di Veretti è stata inscenata, per la prima volta in Firenze, *L'Arianna a Nasso* di Strauss in una esecuzione esemplare a mezzo di artisti

tedeschi familiari all'opera, protagonista Teresa Stick-Randall. Direttore è stato Michael Gielen, regista Oskar Wallrock; le scene erano nuovamente create, con indovinato senso poetico, da Angelo M. Landi. Altro avvenimento di rilievo è da citare la ripresa, prima in Italia, dell'*Orlando* di Haendel — in commemorazione del centenario haendeliano —. N'è risultata una esecuzione accurata che ha illuminato la genialità teatrale del maestro di Hall. Il Maestro Bruno Rigacci, che ha realizzato la revisione, ha concertato e diretto lo spettacolo che è riuscito aderente, se non allo stile, alle espressioni sentimentali dei vari momenti. Ne sono stati interpreti Rosanna Carteri, Jolanda Meneguzzi, Irene Compagnone, Scipio Colombo e Paul Washington, con la coreografia di Carlo Faraboni. Nel ciclo delle opere teatrali è entrato anche un *Don Giovanni* di Mozart, in verità non risultato all'altezza di una eccezionale esecuzione, principalmente per i mediocri artisti. È stato ottimo direttore Alexander Krannhals.

Le altre manifestazioni sono state costituite da un concerto del soprano Gloria Davy e da uno del violinista Milstein, da due concerti assai interessanti di musiche di maestri antichi toscani nella trascrizione del Maestro Aldo Rocchi. Sono stati offerti alla conoscenza e al godimento due bei Concerti di Cambini, uno di Valentini, uno di Nardini, due di Barsanti e due opere poco note di Boccherini, un Sestetto e un Concerto in do maggiore. Esecutori perfetti per stilistica sonorità sono apparsi i Solisti dell'orchestra del Maggio musicale, diretti dal primo violino Antonio Abussi. Han seguito poi due Concerti del Modern Jazz Quartet, un concerto sinfonico diretto da Hermann Scherchen, che ha fatto conoscere alcune opere importanti di Schoenberg (la *Sinfonia da camera* op. 9, 2 Pezzi per orchestra da camera e il vasto

monodramma *Erwartung*, con la solista Helga Polarczyk) nonché due opere discutibili, *Achorroopsis* di Xenakis e *Incontri* di Luigi Nono. Un concerto della cantante attrice Germaine Montero ha preceduto la continuazione del Maggio, il quale si concluderà con rappresentazioni in Boboli di Balletti, creati dal celebre coreografo Aurelio M. Millos; saranno inscenati nel grande Giardino *L'isola eterna* su musiche di Bach, la *Follia di Orlando* di G. Pettrassi e *Terszili Katicza* dell'unghe-rese Sandor Veress. Terminerà il Maggio una grande esecuzione, sempre in Boboli, del *Nabucco* di Verdi.

ADELMO DAMERINI

Bologna

I Concerti sinfonici

Siamo in periodo di consueti: economici, finanziari, politici, morali. Facciamo quello musicale di Bologna.

Dopo la stagione autunnale dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale, la lirica ha fatto un fugace apparizione degna di nota, non foss'altro per i criteri della scelta e per l'onesto impegno di giovanissimi esecutori, con le pucciniane Willy, rappresentate in serata benefica al Teatro Duse. Ma l'attività, diremo così, ufficiale della musica si è articolata in svariate attività concertistiche e fra esse è da rilevare quella sinfonica dell'Orchestra del Comune che si qualifica coraggiosamente stabile nonostante la saltuarietà delle manifestazioni. A saldare le quali nel senso più unitario possibile, provvede, generosamente, e per quanto lo consentono i suoi mezzi, il Comune, unico Ente locale che dell'Orchestra e della vita musicale cittadina si interessi in modo concreto.

Una lodevole iniziativa è stata concordata fra i dirigenti di detta orchestra, il Provveditorato agli Studi e l'Agimus; essa ha portato il

tradizionale sinfonismo a contatto dei giovani studenti delle scuole medie. Nella Sala Bossi del Conservatorio si sono date convegno, a turno, parecchie scuole e le accoglienze festose dei giovani pubblici erano prova di una loro meraviglia. Meraviglia che fosse possibile emozionarsi e divertirsi ad una musica che non fosse quella dei juke box, del jazz e delle canzonette da Festival, uniche espressioni sonore lasciate in pasto alle nostre giovani generazioni da chi dovrebbe avere a cuore l'avvenire spirituale della società italiana.

Anche quest'anno la collaborazione fra l'Università, il Comune, il Centro di Studi Musicali, l'O.R.U.B. e la Gioventù Musicale Italiana ha consentito di presentare, nell'Aula Magna dell'Università, un ciclo di quattro concerti sinfonici di una certa importanza. Infatti il maestro Roberto Lupi ed il violoncellista Giuseppe Selmi hanno offerto una pregevole esecuzione del Concerto per violoncello ed orchestra di Schumann, così come hanno fatto il direttore Sergio Lauricella, l'arpista Alba Novella Schirinzi ed il flautista Paolo Varetto con il Concerto in do maggiore di Mozart per arpa, flauto ed orchestra. Dopo quello diretto da Peter Hermann Adler, particolare interesse ha avuto l'ultimo dei quattro concerti che, con l'8° Sinfonia di Beethoven, presentava (ed era il primo pezzo di autore moderno che appariva nei programmi!) il bellissimo 2° Concerto per pianoforte ed orchestra di Bela Bartok autorevolmente eseguito dal pianista Gherardo Macarini Carmignani e dal direttore Piero Santi.

A tutti questi concerti il pubblico ha sempre avuto accesso gratuito, libero o per inviti; le spese erano sostenute dal Comune di Bologna in nome dell'assistenza all'orchestra (stabile) ed alla cultura.

Naturalmente la gratuità dei concerti, di quelli estivi all'aperto, di

quelli studenteschi ed universitari, non poteva non incidere sull'affluenza di pubblico pagante al ciclo di concerti dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale svoltosi recentemente, fra aprile e giugno. In tale ciclo cinque concerti sono stati diretti da Sergiu Celibidache con un estro ed una estroversa tecnica direttoriale pareggiate solo dal conformismo e dalla pigrizia mentale dei programmi. Il talento genuino e mutabilissimo di questo direttore ormai caro alle folle si compiacce di giocare col suono come un raffinato amatore con una donna amata; col suono e con ogni elemento sensoriale della musica: col ritmo, soprattutto. Con tali elementi dionisiaci naturalmente congeniti, Celibidache ci ha dato le migliori esecuzioni nei Quadri di una esposizione di Mussorgski-Ravel, nella Suite francese di Darius Milhaud e nella 5° Sinfonia di Prokofiev.

Però l'autore che, diretto da Celibidache, ha compiuto il miracolo di fare esporre ad un concerto sinfonico il cartello di « tutto esaurito » è stato Beethoven, quello dell'ouverture *Egmont*, del Concerto per violino ed orchestra e della 7° Sinfonia. Nel Concerto la parte solistica è stata sostenuta con signorilità d'arte da Riccardo Brengola.

Entro i cicli sinfonici viene ora fatto d'introdurre dei recitals di solisti famosi o pretendenti tali che con i cicli hanno a che fare come i cavoli a merenda; così nel ciclo dei concerti universitari si ebbero i recitals del violinista Sirio Piovesan e del pianista Luciano Bertolini ed in quello del Teatro Comunale il pianista Geza Anda s'interpose fra Celibidache ed i direttori successivi.

Primo dei quali fu Franco Caracciolo cui toccò l'unica prima esecuzione: il Concerto per pianoforte ed orchestra di Carlo Jachino. Il nobile assunto di fondere la tecnica seriale con la sensibilità tonale e la struttura tematica tradizionale

è stato perspicuamente perseguito dall'autore. Il suo sforzo è stato premiato dalla migliore unità emotiva alla fine del secondo tempo e per tutta la prima parte del terzo, nei quali gli elementi seriali del tempo precedente si concretano tematicamente; ma non è riuscito ad evitare, in generale, un'impressione di frammentarietà strutturale e di incoerenza di linguaggio. Comunque si tratta di un lavoro nobilissimo, per nulla aggressivo, di piacevole dialettica e di abile fattura, quale si può attendere da un musicista della cultura e del gusto di Carlo Jachino. La parte pianistica è stata abilmente sostenuta da Sergio Pericarioli che ha pure ottimamente figurato nel *Konzertstück* di Weber. Carlo Felice Cillario, dopo l'omaggio d'obbligo alla buona tradizione con il *Concerto grosso op. 6 n. 10* di Haendel e l'8ª *Sinfonia* di Beethoven, ci ha coraggiosamente presentato la cantata *Aleksander Nevskij* di Prokofiev. Un'opera nella quale, pure ammettendo i non dubbi consensi alla retorica esaltativa, si fa luce una vena scaturita da impellenti necessità espressive, un senso della vasta costruzione che fa pensare all'affresco ed un fondo di ottimismo e normale moralità di indubbio effetto in tempi di raffinato filisteismo intellettuale. L'esecuzione, guidata da Cillario, si è valse della collaborazione del mezzosoprano Rena Garziotti e del coro del Teatro Comunale istruito da Bruno Pizzi. Ultimo concerto quello diretto da Julius Rudel nel cui programma tradizionale figurava l'ouverture di Samuel Barber *La Scuola degli scandali*.

Concerti da camera

Sono piovuti abbastanza fitti e da più parti, ma i più autorevoli, per nomi di esecutori e per numero e qualità di ascoltatori, sono stati quelli della Società Bolognese di Musica da Camera. Otto affidati a

solisti di fama internazionale, più uno straordinario di un complesso locale affermatosi sul piano nazionale, il Gruppo Madrigalistico G. B. Martini diretto da Adone Zecchi. Negli otto concerti del ciclo hanno figurato Nathan Milstein, l'Orchestra da Camera di Stoccarda, il duo di violino e pianoforte Schneiderhan-Seeman, il violista Primrose, Wilhelm Kempff, il Quintetto Boccherini, Wilhelm Backhaus e il pianista Paul Badura Skoda. Si può dire, di questa, che è una Società che indulge al divismo, che non si preoccupa di rinnovare i programmi, che indulge alla ripetizione di un repertorio sicuro il cui portato culturale dovrebbe essere ormai assorbito sino alla sazietà; però è una Società che vive senza sovvenzioni e trova nel suo pubblico la ragione di vita. Non può quindi che accontentarne le pretese, che sono di evitare avventure estetiche e di godere la bellezza sicura.

Molti concerti e pubblico scarso ha avuto la stagione del Centro Universitario Musicale. Ed anche concerti interessanti, con programmi spesso informati a buoni criteri di cultura. Non sono mancati anche qui i divi del pianismo, come Friedrich Gulda, ma neppure è mancato un concerto di musiche contemporanee in collaborazione con la SIMC e nel quale erano presentate musiche di Copland, Zecchi e Viozzi. Esecutore del concerto il Quartetto Pro Arte con Gherardo Macarini Carmignani (pianoforte), Ida Coppola (violino), Alfredo Sabbadini (viola), e Emiliano Emiliani (violoncello). Pregevole, nel ciclo universitario, il concerto del Duo (clavicembalo e flauto) Luigi Ferdinando Tagliavini e Paolo Varetto dedicato a musiche dei secoli XVII e XVIII.

Nei concerti dedicati ai giovani dell'Agimus, ed in essi il presupposto culturale è di casa, si è rivelato come una sicura speranza il giovanissimo pianista Massimo Desderi.

Frequentatissimi quelli, assai numerosi, della Gioventù Musicale.

Anche la vecchia e gloriosa Accademia Filarmonica ha ospitato nella sua sede dei concerti; alcuni degnissimi (ad esempio i venerdì musicali dell'Unione Musicisti Italiani) ed altri meno. Sarebbe tanto augurabile che tale istituzione tornasse all'attenzione musicale nazionale con un'attività degna della sua storia e della sua origine.

Prima di concludere la rassegna-bilancio dell'annata musicale, conviene ricordare le formazioni concertistiche bolognesi che si sono affermate nell'ambito nazionale ed internazionale; esse sono il Gruppo Madrigalistico G.B. Martini, il Quartetto Pro Arte, il Duo Tagliavini-Varetto, il Duo Varetto (flauto)-Schirinzi (arpa) e il Nuovo Trio Italiano (Giuliana Bordoni, Riccardo Brengola, Benedetto Mazzacurati).

ADONE ZECCHI

Brescia

La prima Settimana della Musica Barocca

Vivissimo successo ha avuto la prima Settimana della Musica Barocca, svoltasi a Brescia dal 24 al 29 aprile scorso per iniziativa del Gruppo Musicale G. Frescobaldi, il quale da alcuni anni va svolgendo una intensa e nobile attività culturale. È interessante rilevare che, contemporaneamente a questa manifestazione, si è aperta, nelle bellissime sale dell'Archiginnasio di Bologna, una Mostra del Seicento emiliano la quale mira, al pari dell'iniziativa bresciana, a stimolare uno studio più approfondito intorno a una fase spesso trascurata o fraintesa dell'arte italiana.

La Settimana si è aperta con una introduzione al barocco di Francesco Flora il quale, dopo aver accennato ai vari fraintendimenti di cui questo termine è stato oggetto,

ha messo in evidenza gli aspetti positivi del barocco: aspetti di un'arte cospicua nei suoi risultati, i quali appunto chiariscono l'indebito uso che spesso si è fatto del termine « barocco » in un senso puramente negativo. La musica — ha detto il Flora — rappresenta forse la vera sanità delle arti nel barocco, in quanto essa appagava compiutamente l'aspirazione del tempo verso forme pregnanti e complesse.

Era logico che la letteratura organistica avesse una parte dominante nel quadro di queste manifestazioni: Anton Nowakowski e Angelo Surbone hanno eseguito pagine di compositori italiani (Merulo, Cavazzoni, i due Gabrieli, Frescobaldi, Pasquini) e tedeschi (Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Muffat, Erbach), mettendo in luce il vario atteggiarsi delle forme strumentali (Canzone, Toccata, Capriccio, Ricercare) attraverso il vario temperamento e il particolare gusto di questo o quel musicista; a Luigi Ferdinando Tagliavini era affidato un concerto, parte organistico, parte cembalistico, dedicato all'opera cospicua di Domenico Zipoli. Al bravo clavicembalista Ruggero Gerlin è toccato il compito di illustrare la produzione per cembalo di Frescobaldi e di altri compositori contemporanei del grande musicista ferrarese. Due importanti concerti erano rispettivamente dedicati alla Sonata per violino nel periodo barocco (Gasparo Visconti, Geminiani, Zuccari, Rutini) e al Concerto grosso (Corelli, Albinoni, Vivaldi, Marcello).

Ma indubbiamente la manifestazione più interessante e anche più ricca di sorprese è stata quella dedicata all'opera, finora quasi sconosciuta, del compositore e violinista bresciano Biagio Marini (1597-1665). Di questo musicista erano note tra gli studiosi alcune brevi pagine pubblicate dal Torchi e dal Riemann il resto giaceva dimenticato nel fondo di pubbliche biblioteche. E proprio l'unica copia della prima

opera del Marini, *Affetti musicali*, pubblicata nel 1617 a Venezia dal Gardano, è conservata nella Biblioteca universitaria di Breslavia. Tramite il Ministero della Cultura polacco, il Gruppo Frescobaldi ebbe in dono un microfilm dell'opera. Sviluppate le fotografie delle singole pagine, gli *Affetti musicali* furono riveduti e trascritti da Riccardo Nielsen, dal quale non si poteva desiderare maggior diligenza e finezza di gusto.

Si tratta per lo più di danze, o di brevi Sonate a due e a tre; alcune appaiono ancora un po' contratte nella struttura e nel dialogo tra i diversi strumenti, in altre invece sorprende una ariosa fluidità di fraseggio, una felicità inventiva sia nell'articolazione melodica che nel libero gioco strumentale. Particolarmente suggestive una Sonata a tre (due violini e cello) intitolata *La Aguzzona*, e una Sonata a due, *La Ponte*, d'una mirabile ampiezza e dolcezza di fraseggio.

Il bilancio di questo primo ciclo di esecuzioni dedicate alla musica barocca si può dire senz'altro lusinghiero; giacché ogni manifestazione ha pienamente realizzato lo scopo a cui il direttivo del Gruppo Frescobaldi mirava, quello cioè di contribuire, in forma organica e rigorosamente critica, alla conoscenza e alla diffusione delle nostre antiche musiche.

VINCENZO TERENCEZIO

Trieste

La stagione sinfonica

Non povera di novità la stagione sinfonica di primavera al Verdi. Nel concerto diretto da Heitor Villa Lobos (23 aprile), oltre a proprie musiche (*Preludio, giga e fuga dalla Bachiana brasileira n. 7* e il coloritissimo *Choro n. 6*), il maestro brasiliano ha presentato la 2ª Sinfonia del francese René Challan (n. 1910), Prix de Rome 1935. In

quattro movimenti, il lavoro dello Challan ci ha fatto conoscere un compositore ferrato, ecclettico nello stile, situabile tra i postfranckiani e Prokofiev, complessivamente piacevole e non privo di spunti estrosi. Paul Klecky invece (28 aprile), ha diretto il Concerto per violoncello di Sandro Fuga (interprete M. Amfitheatrof), opera di intendimenti tradizionali, di una tematica sana e comunicante, melodicamente sincera e gradevole all'ascolto. Bruno Bartoletti (5 maggio) ha presentato in primissima esecuzione, il tempo sinfonico *E' sera* del triestino Vito Levi. E' una pagina commossa, ispirata all'ultima stagione umana, e che non rifiuta i postulati postromantici. Tematicamente intensa e irrequieta, la partitura si fa ammirare anche per la magistrale condotta sinfonica.

GIULIO VIOZZI

La stagione sinfonica al Verdi è inaugurata (24 marzo) con *La Creazione* di Haydn, nell'esecuzione del Wiener Akademiekammerchor diretto da Thomas Christian David. Antonio Janigro (3 aprile) ha diretto la 1ª Sinfonia di Ciaikovski e il Concerto in re maggiore di Mozart (int. Johanna Martzy). Rudolf Albert (3 aprile), ancora Ciaikovski, Beethoven e il *Till Eulenspiegel* di Strauss. Pietro Argento (14 aprile) ha diretto la 1ª Sinfonia di Schubert, il Concerto per violino di Giulio Viozzi e il 2º Concerto pure per violino di Paganini, entrambi affidati a Franco Gulli. Peter Maag (18 aprile) ha presentato *Sei epigrafi antiche* di Debussy (strum. Ansermet), il 1º Concerto per pianoforte di Brahms (solista Tito Aprea), e i *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski-Ravel; Paul Klecky (28 aprile) la 7ª Sinfonia per archi di Honegger e il Concerto per violoncello di Fuga; Bruno Bartoletti (5 maggio) il Concerto per violino di Sibelius, *E sera* di V. Levi e la 1ª Sin-

fonia di Sciostakovic; Franco Caracciolo (9 maggio), il Concerto in do maggiore K. 467 di Mozart (solista Magaloff), e *Armonia del mondo* di Hindemith. La stagione si è chiusa (14 maggio) con Thomas Schippers, che ha diretto la *Messa da requiem* di Verdi (solisti Mariella Angioletti, Vera Little, Giuseppe Zampieri e Giorgio Tadeo. Istruttore del coro Adolfo Fanfani). Alla Società dei Concerti, il Quartetto Amadeus, le cantanti Lucretia West e Victoria Los Angeles, il violinista Riccardo Odnoposoff, il Quartetto Italiano, e i Musicisti. In una speciale serata al tempio di S. Antonio Nuovo, e alla presenza di quattromila spettatori, è stato inaugurato il nuovo grande organo, con un concerto affidato a Ferruccio Vignanelli (15 aprile).

Il 2º Concorso corale regionale

A due anni di distanza dalla sua prima edizione, un successo ancor maggiore è arrioso alla bella festa d'arte promossa dalla Sede triestina della RAI.

Ben 21 complessi corali a voci miste o pari si sono succeduti il 23 ed il 25 aprile — nel corso di 5 tornate — sul palcoscenico del Teatro Nuovo alla presenza delle maggiori Autorità e di una gran folla di appassionati.

La manifestazione è valsa a porre in luce due rarità musicali del XVI secolo nella revisione operata dal Mº don Giuseppe Radole: la *Mascherata* a 3 voci *Todeschi* di Gabriello Puliti e la *Villanella* alla Napolitana *Alma, perchè t'affliggi?* di Jacopo Gorzanis, scelte entrambe quali pezzi d'obbligo.

Accanto ad esse, varie composizioni inedite dello stesso Puliti, del Viadana, di Paolo e Gerolamo Pera sono state presentate in prima esecuzione, ed i gruppi corali di più alto livello hanno colto l'occasione

per includere nei loro programmi dei brani di Bruckner, di Bartók, del Retana nonché di autori contemporanei giuliani e friulani: Illersberg, Cervenca, Bugamelli, Viozzi, Verchi, Noliani, Seghizzi, Montico ed altri ancora.

I massimi premi di categoria sono toccati, ancora una volta, alla Corale G. Tartini dell'ENAL di Trieste diretta dal Mº Giorgio Kirschner ed al Coro Montasio — pure triestino — diretto dal Mº Mario Macchi.

Oltremodo confortanti i progressi dimostrati dai concorrenti giuliani e friulani, donde una contesa serrata ed entusiasmante.

A partire dal 1960, il Concorso A. Illersberg diverrà una manifestazione annuale.

CLAUDIO NOLIANI

Salerno

Al Teatro Verdi è tuttora in corso la stagione concertistica promossa dall'Associazione Amici della musica, con solisti e complessi di chiara fama. La rinascita di questa benemerita Società, dopo alcuni anni di incerta vita, rappresenta veramente un'importante conquista per il decoro della vita musicale cittadina. Con il concerto inaugurale, dedicato a musiche di Franco Alfano, l'Associazione intese lumeggiare i valori ed i significati che assicurano all'opera del compianto Maestro un posto preminente nella civiltà musicale del nostro tempo. Dell'autore di *Resurrezione* parlò nobilmente il prof. Alfredo Zazo dell'Università di Napoli, ponendo in chiaro rilievo che l'Alfano fu tra i primi ad aprire lo spirito alle correnti innovatrici della musica moderna. Subito dopo il violinista Olinto Barbetti e la pianista Bruna Barbetti Lapi interpretarono la *Sonata in re*, un'opera della piena maturità artistica. Un gruppo di suggestive liriche da camera, ispirate la maggior parte da Tagore, venne infine affidato all'in-

telligente e sensibile interpretazione del soprano Maria Valeria Zazo, applauditissima con il valoroso collaboratore pianistico Gino Campese. Fra gli altri concerti di rilievo segnaliamo quello del Quartetto Parenin di Parigi. L'eccellente complesso, ben noto per le sue incisioni e per la sua partecipazione ai principali festival si è confermato la più valida tra le giovani forze del nuovo concertismo francese. Ancora da ricordare il concerto del pianista Alberto Mozzati, autorevole e sensibilissimo interprete mentre fra i giovani esecutori vanno segnalati per il loro promettente e sicuro talento il violinista Franz Istvanits, la pianista Clara Santacroce, il flautista Domenico Faliero ed il violoncellista Franco Maggio Ormezowski, tutti accolti con la massima cordialità di pubblico e di critica. Ad una delle manifestazioni ha partecipato la coreografa Greta Bittner con la sua scuola.

Musica applicata

Impiego elettronico

Mi pare che, discutendo di musica elettronica, si tenga troppo poco conto del fatto che la sua crescente notorietà e la sua perdurante vitalità, a oramai dieci anni da quando si cominciò a trattarla, non possono essere disgiunte da fattori concreti, di impianto, strutturali alla sua stessa esistenza. Per esempio è un fatto che il mezzo elettronico, nella sua più ampia accezione, costituisce un considerevole utile come risparmio di tempo e di lavoro per quegli organismi di produzione culturale di massa, come la radio o la televisione o il cinema, presso i quali infatti proliferano in Europa e in America gli studi musicali elettronici. Si pensi che grazie al nastro magnetico impressionato elettronicamente un solo individuo può fare oggi quello che ancora pochi

anni fa toccava alla complessa meccanica del compositore e degli esecutori, e si ha subito un'idea precisa delle solide basi industriali su cui poggia la sua fortuna. Ossia buona parte della musica di scena, dei rumori di fondo, del sonoro radiotelevisivo o cinematografico, che quotidianamente ascoltiamo, esce dai gabinetti di musica elettronica, e non a caso quello stesso musicista elettronico che tenta la via di un'autonoma esperienza musicale è spesso, o addirittura quasi sempre, un funzionario della radio, della televisione, di una casa cinematografica. D'altra parte, se non è un funzionario, deve dipendere dagli impianti allestiti da quegli organismi per ben valutate esigenze produttive, e dunque è ricondotto a un rapporto che lo vincola al centro della produzione culturale dominante, cioè proprio a quegli organismi dove l'ideologia si collettivizza per alienare a sé stessa le masse.

Ciò da un lato favorisce e giustifica alla base economica e sociale la musica elettronica, ma dall'altro l'incatena a un apparato che a sua volta si regge sull'osservanza di precise direttive e sul perseguimento di determinati obbiettivi. La cosa ha riflessi particolarmente interessanti e significativi proprio nel momento in cui la musica elettronica tenta di elevare la ricerca sperimentale e l'esperienza d'applicazione, a un livello autonomo; d'intervenire infine come proposta avanguardistica nell'alternativa musicale in corso. Quando cioè, tirando sia pure approssimativi bilanci, si conclude che nonostante i progressi tecnici la musica elettronica continua ad oscillare fra gli echi della suggestione pura e semplice, e l'altrettanto puro e semplice piacere del gioco sonoro fine a sé stesso, dunque in una duplice direzione formalistica nel senso — ancora — che quando non rinvia alla descrizione o all'accompagnamento di un

pretesto extramusicale non va al di là del mero decorativo, è evidente la relazione che corre fra essa musica elettronica autonoma, e le condizioni obbiettive che ne garantiscono la circolazione e la vitalità. Il fatto insomma che si mantenga a un livello di puro formalismo, non come ricerca di una forma che è ricerca indissolubile dall'arte ma come preminenza data ai problemi formali, significa il suo adeguamento alla tendenza mistificatrice di smerciare il prodotto attraverso il virtuosismo pubblicitario della presentazione in cui quindi il prodotto esaurisce ogni sua qualità: proprio perchè nel momento in cui dalla funzione pratica e artigianale tenta una ragione ideale e artistica, la musica elettronica si trova ricondotta agli imperativi totalitari dell'ideologia fuori della quale sarebbe destinata a morire. Nell'annata musicale che ci sta alle spalle i concerti di musica elettronica sono stati certamente più numerosi di quelli di Benedetti Michelangeli. E' stata una stagione fortunata per lei, ed era giusto che lo fosse in quanto i suoni elettronici sono nell'aria, voglio dire li

consumiamo ogni giorno come parte oramai inscindibile della nostra civiltà musicale. Ma a Torino, a Milano, a Roma si sono ascoltate e riascoltate le composizioni più celebri di questo settore avanguardistico, e il discorso potrebbe essere fatto per ciascuna di esse, a riconoscimento dei molti limiti e delle profonde contraddizioni in cui sono apparse avviluppate. Naturalmente la musica non è mai stata indipendente da un apparato ovvero da un consumo preordinato che agisce su di lei in tutti i sensi; e naturalmente il suo inserimento in un apparato ha i suoi lati positivi non fosse altro, come in questo caso, al livello tecnico: ma voglio dire che certe speculazioni astratte sul valore avanguardistico dell'elettronica, come possibilità di una sua azione rinnovatrice, addirittura rivoluzionaria e avveniristica, sulla musica colta, autonoma, non possono sottrarsi a certe complesse relazioni che poi conducono sempre alla conclusione veritiera che non può esservi forma nuova (ma soltanto tecnica nuova), se nuovo non è il contenuto di cui si riempie.

LUIGI PESTALOZZA

La vita musicale all'estero

Germania occidentale

Musica italiana in Germania

Le antiche correnti di scambi culturali italo-tedeschi sono ancora oggi vive tra i nostri due Paesi, e nel campo della musica, l'inizio del 1959 ha maturato frutti copiosi. A Leverkusen, Enrico Mainardi con il suo accompagnatore pianistico Carlo Zecchi, ha ottenuto un grande successo in un concerto comprendente Sonate per violoncello e pianoforte, dopo che già era stato applaudito in precedenza nella *Butterfly* il complesso operistico di Vercelli. Contemporaneamente veniva eseguita a Berlino, per la prima volta sotto la direzione di Keilberth, la *Elegie* per violoncello e orchestra dello stesso Mainardi. Darmstadt ha commemorato Busoni — un musicista che ha compiuto il connubio italo-tedesco attraverso la sua personalità e la sua opera — con *Turandot* e *Arlecchino* dirette da Zanotelli, mentre a Monaco si è riesumato al teatro Gärtnerplatz il *Conte Ory* di Rossini, che ha fatto la delizia del pubblico. Dopo una *Serva padrona* di perfetto rendimento scenico, eseguita dal Theater am Dom di Colonia nel corso di una tournée, Monaco ha avuto ancora la sorpresa di una rappresentazione del *Frate 'nnamurato* di Pergolesi, eseguito dai Commedianti in musica diretti da Gianfranco Rivoli al teatro Cuvillie, generoso contributo alle celebrazioni dell'ottocentesimo anniversario della città. In entrambe le esecuzioni dei Commedianti che hanno interpretato anche la leggiadra *Rita* di Donizetti,

si è manifestato uno spirito italiano e una grazia tutta mediterranea, per cui noi tedeschi abbiamo un equivalente solo in Mozart. L'esecuzione della *Medium* di Menotti presentata dallo stesso complesso, ha tuttavia dato da pensare alla critica soprattutto a causa del tipo di allestimento, troppo intriso di naturalismo e per questo contrario alle esigenze della nostra epoca.

La stampa si è inoltre espressa con favore sui Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano; essi hanno eseguito sette Concerti di Vivaldi realizzando un tipo di sonorità ideale nel senso del barocco, e realizzando tecniche antiche di esecuzione su strumenti ad arco.

Lo Studio radiofonico di Düsseldorf ha trasmesso musica da camera di Dallapiccola, e Colonia, la cui radio ha una funzione così preminente nella diffusione della musica contemporanea, ha trasmesso nella serie «Neues Werk» *Omaggio a Joyce* di Luciano Berio e *Musica su due dimensioni* di Bruno Maderna, pezzi preparati nello studio elettronico della Radio di Milano.

Concerti di musica moderna

Se nell'enorme quantità di ciò che è stato fatto ultimamente in campo musicale si volesse scegliere un nome rappresentativo con cui iniziare questa rubrica, faremmo quello di Hans Werner Henze, il cui balletto *Undine*, eseguito per la prima volta in Germania a Monaco, ha riempito le colonne della critica nella stampa quotidiana e nelle riviste specializzate. Stando alle relazioni della stampa, l'esecuzione mo-

nachese del balletto ha introdotto, rispetto all'esecuzione originale avvenuta per la prima volta a Londra nel 1958, alcune modifiche di cui non si vede bene la ragione. Tuttavia a Monaco come a Londra il pubblico ha ammirato una musica che rispecchia il trasferimento di Henze sul golfo di Napoli in una ispirazione melodica e nel tempo stesso densa di uno spirituale gioco formale, dietro cui si cela con tutta la sua personalità lo Henze che tutti già ben conosciamo. Nello stesso periodo, a Wuppertal, ormai riconosciuta come la capitale del balletto tedesco, sono state eseguite le *Variazioni* per balletto dello stesso Henze.

Amahl e i visitatori notturni di Menotti è stata trasmessa alla televisione di Amburgo in un nuovo allestimento dovuto a Herbert Junckers, incontrando notevole successo. Un vero godimento intellettuale ha costituito — soprattutto per la spiccata differenza tra le personalità dei due autori — la prima esecuzione assoluta, diretta ad Amburgo da Schmidt-Isserstedt, dello *Stundenlied* di Brecht (tratto da *Mutter Courage*) trasmesso alla Radio amburghese con la musica appositamente commissionata a Gottfried von Einem. L'equilibrata ricchezza dei mezzi impiegati ha raggiunto un'espressione che non ha mancato di far effetto, grazie al linguaggio misuratamente moderno della musica, anche su un pubblico assai folto.

Jürg Baur (nato nel 1918 e già allievo di Jarnach) ha ottenuto a Düsseldorf con la *Musica concertante* per pianoforte e orchestra, eseguita in prima assoluta da Franzpeter Goebels e dall'orchestra sinfonica diretta da Bernhard Conz, un successo straordinario. Ciò ha confermato nel Baur uno dei più noti ma anche dei meno dommatici compositori dodecafonici, che pone la espressione sopra alla fede cieca nel sistema, riuscendo come un maestro

ideale a trasmettere queste sue concezioni alla giovane generazione di musicisti.

Berlino, com'è noto, terrà dal 20 settembre al 6 ottobre il suo Festival annuale, che include questa volta l'esecuzione del *Moses und Aron* di Schönberg sotto la direzione di Scherchen, *Undine* di Henze e la prima esecuzione assoluta del balletto *Schwarze Sonne* di Hartig, nella coreografia di Tatiana Gsovski. Tuttavia già in questo periodo possiamo segnalare a Berlino qualche importante esecuzione di musica contemporanea. Il *Romanciero* di Günther Bialas, da Garcia Lorca, si è favorevolmente imposto come una composizione dodecafonica formalmente perfetta e ricca di colori strumentali, e così pure sono piaciute di Max Baumann le *Variazioni* per orchestra, in cui la profonda scienza della variazione si distribuisce equilibratamente tra la vivacità dei tempi rapidi e la elaborazione minuziosa dei tempi lenti. Le già note *Etüden* per orchestra di Wladimir Vogel, e la *Sinfonia diatonica* di Reinhard Schwarz-Schilling — che fu allievo di Kaminski — restano composizioni che con i mezzi più diversi schiudono le più segrete zone di espressione della musica.

Mentre a Francoforte sono stati eseguiti in un allestimento eccellente sotto la direzione di Liubomir Romansky, i *Choros* di Villa-Lobos, così affascinanti per il loro esotismo tutto moderno, e *Gilgamesch*, l'epica composizione di Martinu, a Colonia era riservato di presentare al pubblico, nella serie radiofonica *Musik der Zeit*, qualcosa di fuori dall'ordinario con *Le Soleil des eaux*, la cantata di Pierre Boulez in una nuova versione che sa meravigliosamente unire un senso romantico e un sentimento panteistico della natura in poetiche immagini sonore. Anche la *Serenata* di Bärenreiter con una prefazione di Theodor W.

Adorno, ha avuto ottime accoglienze presso la critica.

La Rheinoper di Düsseldorf e Duisburg ha eseguito l'interessante novità di Krenek *Glockenturm* (Il campanile, dalla novella di Melville), composta nel 1957 su commissione dello studio operistico dell'Università dell'Illinois. L'evidente contrasto tra l'impianto fortemente realistico della scenografia e le intenzioni del compositore, che nella severa concentrazione musicale intendeva realizzare l'idea dell'autonomia assoluta dell'artista e del bene (condizione necessaria per una buona riuscita dell'opera), è stato all'origine di un atteggiamento alquanto freddo da parte della critica. Tuttavia alla regia di Günther Roth e alla scenografia di Heinz Ludwig va riconosciuto tutto il merito di questa prima esecuzione europea diretta dall'autore.

A completare il quadro dell'attività musicale vengono ancora le numerose celebrazioni in onore di Haydn, Mendelssohn e Händel. Oltre a composizioni come le *Variazioni su un tema di Händel* di Pepping, non si contano gli articoli e le manifestazioni in onore di viventi, come quelle per l'ottantenne Joseph Haas, per Wilhelm Backhaus ormai settantacinquenne e infine per il settantenne Willibald Gurlitt, che ha appena pubblicato per Schott il *Dizionario* del Riemann nella dodicesima edizione riveduta e adeguata a tutte le esigenze del nostro tempo.

Citiamo infine il Deutscher Jazz-Salon 1959, tenuto a Berlino sotto il patronato di Willy Brandt e dell'assessore ai problemi della gioventù, che ha richiamato da ogni parte gran folla di amatori mettendoli a contatto vivo con altri rami della cultura. In un ampio documentario culturale intitolato *Amerika ist ganz anders* (*L'America è ben diversa*) — per il quale la musica è stata scelta da Joachim Berendt, una delle massime autorità nel campo del

jazz — il jazz avrà per la prima volta una parte predominante.

WERNER KAUPERT

Cecoslovacchia

Celebrazioni a Praga: Smetana...

Due avvenimenti particolarmente importanti hanno caratterizzato lo scorso autunno la vita musicale ceca, che si va sviluppando sempre più attivamente. Il primo è stato il 30° anniversario della morte di Leos Janacek, commemorato a Brno con un Festival e con un Congresso Musicologico Internazionale a cui hanno preso parte i musicologi di undici Paesi con 61 conferenze. Il Programma del Festival comprendeva tutte le opere maggiori del musicista, e presentava anche le sue nove opere, eseguite qui per la prima volta nel corso di una sola rassegna. Tra queste, accanto a *Jenufa*, *Katja Kabanova* e *Dalla casa dei morti*, il più grande interesse è stato destato dall'opera *Destino*, in prima esecuzione scenica. Quest'opera che, composta subito dopo *Jenufa*, ha dovuto attendere 52 anni per essere portata sulla scena, ha dei momenti musicali sublimi, che contano tra le migliori ispirazioni di Janacek; tuttavia il libretto, benché non privo di buon gusto, è talmente debole e slegato che questa volta almeno non ha convinto interamente gli ascoltatori. In occasione del giubileo la casa Supraphon ha pure allestito una buona registrazione della *Volpe astuta* su due dischi a lunga durata, interpretata da cantanti di Praga e Brno, da una cantante di Pilsen nella parte principale e dall'orchestra del Teatro Nazionale di Praga diretta da Vaclav Neumann. La Televisione di Praga ha poi messo in scena *L'Affare Makropoulos*, traendone esperienze che si sono rivelate utilissime per un ciclo televisivo di tutte le opere di Smetana che è iniziato in novembre con *I Brandenburghesi in Boemia* e si concluderà

nel dicembre 1959 con l'opera incompiuta *Viola*.

...e il Teatro Nazionale

Il secondo avvenimento ha avuto luogo a Praga, con la celebrazione del 75° anniversario della fondazione del Teatro Nazionale; in precedenza avevano avuto luogo le rappresentazioni tenute a Praga con grande successo dal Teatro Nazionale di Bratislava. La storia e la vita del Teatro Nazionale di Praga hanno un posto tutto particolare nella storia culturale e civile del Paese. Nella sua fondazione culminò infatti l'annosa tradizione operistica di Boemia, e ad essa si collegò strettamente l'eredità del precedente Teatro Provinciale (oggi Teatro Tyl), a cui sono legati i nomi di Mozart (che vi diresse la prima esecuzione del *Don Giovanni*) e di Weber. Il Teatro Nazionale, costruito per due volte nel 1881 e nel 1883 grazie a volontarie sottoscrizioni popolari (la prima volta era stato distrutto dal fuoco) è considerato un palladio del popolo ceco ed è passato, dall'inaugurazione avvenuta con la *Libussa* di Smetana fino ad oggi, attraverso vicissitudini turbolente e periodi di celebrità, tra cui ricorderemo soltanto quelli in cui era diretto da Karel Korarovic, Otakar Ostrcil e Vaclav Talich. In occasione delle celebrazioni il teatro è stato insignito dell'ordine della repubblica, e tre suoi membri — il direttore Zdenek Chalabala, la cantante Marta Krasova, e il cantante Zdenek Otava — del titolo di «artisti nazionali», mentre a numerosi altri artisti sono stati assegnati diversi ordini e titoli onorifici. I cartelloni dei nostri teatri presentano poi un vasto panorama per la nuova stagione operistica. Nel Teatro Nazionale di Praga saranno eseguiti tra l'altro *Il bocciuolo* di O. Ostrcil, *Le donne preziose* di O. Zich, *Serse* e *Acis und Galathea* di Haendel, tutte a celebrazione di an-

niversari dei rispettivi autori; inoltre saranno rieseguite dopo parecchi anni l'*Elettra* di R. Strauss, *Il Barbiere di Siviglia* e il *Falstaff*, mentre dei giovani compositori cechi ascolteremo *Zuzana Vojirova* di J. Pauer e forse anche *Die Komödie auf der Brücke*, di B. Martinu.

Il Teatro Nazionale di Bratislava ha in preparazione la nuova opera *Stavopluk* di E. Suchon — già favorevolmente noto all'estero con *Katrine*, — *Manon Lescaut* e il *Revisore* di W. Egk. Il Teatro Janacek di Brno infine presenterà *Il Regno di Gianni* di Ostrcil, *Gessica* di J. B. Foerster, *Semion Kotko* di Prokofiev e *Un ballo in maschera*. Tra le opere programmate dagli altri teatri lirici cechi ricorderemo la prima in Cecoslovacchia di *Albert Herring* di Britten a Pilsen e il *Poro* di Haendel a Usti nad Labem.

La Radio di Praga ha continuato la sua meritoria serie di esecuzioni di opere del passato con *Montezuma* di J. Myslivecek (noto in Italia come *Venatorini* o il «divino boemo») in occasione del 220° anniversario della nascita. Il libretto di quest'opera è patetico, risulta oggi naturalmente assai retorico e ingenuo, e riesce a dirci ben poco su questa tragedia così sconvolgente della storia del mondo (basti ricordare la narrazione del Prescott): tuttavia l'opera presenta un notevole interesse storico e non manca di lati che hanno saputo avvincere anche gli ascoltatori di oggi con una musica vivace e piena di melodia.

ZDENEK VYBORNY

Germania orientale

Celebrazioni haendeliane a Halle

A Halle, città natale di Händel, ha avuto luogo dall'11 al 13 aprile scorso, in occasione del duecentesimo anniversario della morte del musicista, una celebrazione che ha costituito il culmine della serie di

manifestazioni haendeliane che si tengono dal 1952 a questa parte, Halle è divenuto il centro degli studi haendeliani, e si è riusciti, con un instancabile lavoro collettivo di sette anni, a preparare interpretazioni così vive delle composizioni di Haendel, che esse sono diventate familiari a larghe masse della popolazione: ad esempio si sono potute inserire stabilmente nel programma del teatro opere di Haendel che richiamano grande concorso di pubblico. Questo grandioso risultato è merito soprattutto del direttore artistico Heinz Rückert, del direttore Horst-Tanu Margraf e dello scenografo Rudolf Heinrich, oltre che delle meravigliose prestazioni dei solisti, dei cori e delle orchestre di Halle.

Una parte principale del Festival di quest'anno era costituita dagli oratori di Georg Friedrich Haendel. Il coro della Radio di Berlino, la Unione dei Solisti della Radio tedesca e l'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino hanno eseguito, sotto la direzione di Helmut Koch e con la partecipazione dei solisti Jutta Vulpius, Rolf Apreck, Theo Adam, Günther Leib, Hellmuth Kaphahn e Philine Fischer, gli oratori *Belsazar* e *Il Messia*, con un risultato che si può ritenere assolutamente unico in tutta la Germania. Il Coro Filarmonico e l'Orchestra Sinfonica di Praga diretti da Alois Klima e con la partecipazione di solisti cechi, hanno eseguito l'oratorio *Giuda Maccabeo*, lasciando però alquanto a desiderare dal lato della valorizzazione drammatica. Accanto a questi tre notissimi oratori haendeliani, se ne sono ascoltati due altri assai poco eseguiti *Il Trionfo del Tempo e della Verità*, scritto da Haendel ventitreenne durante il soggiorno in Italia interamente e riveduto due anni prima di morire, e *Der Fröhliche und der Gedankenvolle*, eseguito da un coro inglese e dall'Orchestra Sinfonica di Stato di

Halle. Per il primo di questi due oratori si è potuto anche fare un confronto con la prima versione originale in italiano, grazie all'esecuzione che ne ha dato di alcune parti il M.^o Mario Rossi, coadiuvato dai giovani cantanti Maria Jottini e Giovanna Revossi.

Quanto alle opere di Haendel, si deve al Festival di Halle che esse siano state riesumate, sviluppando uno stile esecutivo adeguato all'opera di questo musicista e anche al nostro modo di sentire, uno stile che ne ha fatto rivivere il contenuto umano e ce ne ha incondizionatamente dimostrata la vitalità.

Ce ne hanno dato la riprova le quattro opere eseguite nel corso di questo Festival: *Admeto, Ariodante, Giulio Cesare* e *Porro*. L'esecuzione migliore è stata quella di *Ariodante*, affidata al complesso dell'Opera di Stato di Berlino, oltre a quella di *Porro* dovuta ai complessi di Halle. Numerosi concerti hanno incorniciato le esecuzioni di opere e oratori haendeliani. Al Coro di Stato accademico sovietico, diretto da Alexandr Svescnikov, si deve la smagliante esecuzione della *Friedensode* di Händel, mentre tre solisti sovietici hanno incluso nei loro programmi anche musiche di altri autori, da Beethoven a Brahms a Prokofiev a Sciostakovic: e precisamente il violinista Michail Vaiman, con la sua eccellente accompagnatrice Maria Karandasciova, e la pianista Tatiana Nikolaieva.

Il congresso musicologico collegato al Festival, durante il quale è stata tenuta una serie di relazioni su problemi particolari, ha contribuito notevolmente alla chiarificazione della figura e dell'opera di Haendel: da tutte le manifestazioni tenute a Halle quest'anno, è nato insomma un impulso potente a una sempre maggiore diffusione dell'opera di questo grandissimo Maestro.

DIETER LEHMANN

Notizie in breve

* La Cassa Nazionale Assistenza Musicisti di Roma ha assegnato ai Maestri Vincenzo Davico, Felice Lattuada, Adriano Lualdi e Antonio Veretti un premio di un milione di lire ciascuno in riconoscimento della loro intensa attività nel campo operistico e sinfonico nazionale e internazionale.

* La 37^a stagione lirica estiva dell'Arena di Verona si effettuerà tra il 23 luglio e il 16 agosto. Sono in programma *Forza del destino*, *Trovatore* e *Faust*, con la direzione di Oliviero de Fabritiis e di Antonino Votto, e la regia di Carlo Maestrini e di Carlo Piccinato. Tra i principali interpreti: Ettore Bastianini, Carlo Bergonzi, Rosanna Carteri, Franco Corelli, Gianni Poggi, Cesare Siepi, Giulietta Simionato e Antonietta Stella.

* Il Teatro dell'Opera Giocosa di Genova ha ripreso all'inizio dello scorso mese di giugno, *L'Amante di tutte* di Baldassarre Galuppi, affidandone la direzione a Fernando C. Mainardi.

* Per il sesto anno consecutivo una commissione di musicisti di numerosi paesi si è riunita all'UNESCO per esaminare composizioni di giovani autori da diffondere nei tredici paesi aderenti. Tra le opere scelte i delegati hanno segnalato particolarmente i *Quatre essais pour orchestre* del polacco Tadeusz Baird.

* È stata recentemente eseguita al Teatro Storchi di Modena l'opera in tre atti *Alba di gloria* del M.^o Leo-

nardo Attolini, con libretto di Pasquale di Roma sulle Cinque Giornate di Milano. L'opera, diretta da Giuseppe Ruisi, ha avuto un cordiale successo di pubblico.

* L'orchestra classica diretta da José Rodriguez Faure ha dato a Valencia la prima esecuzione del *Preudio profetico* di Otello Calbi.

* Nella Sala Ricordi di Milano è terminata la Stagione dedicata al *Panorama della letteratura pianistica dalle origini a oggi* presentato a cura di Pietro Montani in 12 concerti di pianisti della scuola milanese: Mario Buri, Bruno Canino, Giuliana Marchi, Ottavio Minola, Alberto Mozzati, Duo Cassisa-Rossi, Augusto Parodi, Annelisa Fabbri, Adriana Casartelli, Carlo Pestalozza, Francesco Marelli, Duo Verganti-Franz.

* Sono pure terminati i due cicli di concerti illustrati da Pietro Montani, uno sull'Impressionismo pianistico alla Famiglia Artistica Milanese, l'altro sulla *Sonata nei secoli* alla Civica Biblioteca Zorn. Collaboratori i Professori Flavio Bonzo e Glauco Cambursano dell'Orchestra del Teatro alla Scala, il Duo Bodini-Mazza e i pianisti Mafisa Arangia, Maria Rosa Bodini, Buri, Colombo, Crippa-Stradella, Gabriella Fossati Martini, Mazzola, Morandini, Salvetti, Carla Sorio e Maria Luisa Tommasini.

* Nel corso dell'inaugurazione della nuova Biblioteca Civica di Ver-

celli, è stata conferita alla memoria del M^o Alberto Gentili la medaglia d'oro ai Benemeriti della cultura e dell'arte decretata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Al Gentili va il merito di aver costituito, dopo romanzesche vicende, il fondo musicale italiano del '600-700 della Biblioteca Nazionale di Torino.

* La Conferenza annuale del Consiglio internazionale di musica popolare (IFCM) si terrà quest'anno dal 12 al 17 agosto a Sinaia, in Romania. I partecipanti alla Conferenza si tratteranno due giorni anche a Bucarest, ove assisteranno a gare di complessi popolari della repubblica.

* L'Orchestra Filarmonica Ceca incomincia quest'estate una tournée mondiale che la porterà in Australia, Inghilterra e Giappone. L'orchestra sarà diretta dal direttore stabile Karel Ancerl e dal suo sostituto Karel Sejna.

* La terza stagione del Théâtre des Nations è iniziata il 20 marzo scorso a Parigi con un'esecuzione dell'*Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss, nell'esecuzione dell'Opera Comunale di Berlino ovest. Parteciperanno altresì alla stagione parigina i complessi dell'Opera di Stato di Berlino est, l'Opera Nazionale Jugoslava di Belgrado e il Teatro Nazionale Indiano.

* L'orchestra Nazionale della Radio-televisione francese ha tenuto durante lo scorso mese di maggio

una lunga tournée nelle principali città dell'Unione Sovietica.

* La Fondazione Sonning di Danimarca ha istituito un premio internazionale di musica. Il premio di quest'anno, che ammonta a più di quattro milioni di lire, è stato consegnato in maggio a Igor Stravinski, in occasione di un concerto da lui diretto a Copenaghen con un'orchestra danese.

* Paul Hindemith è ritornato in America dopo un'assenza di cinque anni per dirigere con l'Orchestra Sinfonica di Pittsburgh la sua *Pittsburgh Symphony*, composta su commissione di quella città.

* La Gioventù Musicale tedesca terrà i suoi corsi di musica da camera e sinfonica a Weikerheim. Dal 29 luglio al 4 agosto Hermann Scherchen terrà un corso di esecuzione orchestrale.

* Si è spento a New York il 5 febbraio in età di 77 anni il musicologo Curt Sachs. È scomparsa con lui una figura di ampio rilievo della musicologia contemporanea. I suoi scritti, soprattutto nel campo dell'organologia e della danza popolare, sono tuttora fondamentali, e hanno costituito la base per tutti gli studi che sono stati compiuti in questo campo in questi ultimi decenni. In particolare il suo *Realexikon der Musikinstrumente* (1913), costituisce fino ad ora l'opera più completa in fatto di catalogazione e descrizione di tutti gli strumenti musicali del globo.

Arabesques

Nessuno di noi (Dio scampi e liberi) metterà mai in dubbio le eccelse qualità dei cinque «grandi» del bel canto italiano, Maria Meneghini Callas, Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Mario Del Monaco e Giuseppe Di Stefano. Qualcuno di noi, tuttavia, va considerando la fama di cui sono ornati i sullodati personaggi, anzi la frenesia di scritti e parole, il diluvio di fotografie, di interviste, di resoconti biografici, di aneddoti, di ricordi, di pettegolezzi, di polemiche che i sullodati personaggi scatenano e si domanda se a così insolita ed inedita situazione corrisponda un valore artistico del pari insolito e inedito. In altri termini, i grandi cantanti del primo dopoguerra, grandi cantanti che non erano poi cinque, ma venti, trenta, quaranta, e che mai godettero di pubblici splendori come godono la Callas, la Te-

baldi, la Simionato, il Di Stefano, il Del Monaco, valevano meno di questi e, in conseguenza, poi che al mondo una giustizia esiste, venivano anche meno esaltati, meno epigrafati, meno esplorati nella loro condizione d'esseri umani, nei loro gusti a tavola e al cinematografo, nei loro sfondi casalinghi e mondani? I grandi cantanti del primo dopoguerra erano, in fin dei conti, la Muzio, la Della Rizza, la Favero, la Cigna, la Carniglia, la Tess, la Carracciolo, la Poli Randaccio, la Melis, la Arangi Lombardi, la Raisa, la Rasa, la Scacciati, la Pampalini, la Cobelli, la Casazza, la Anitua, la Stignani, il Crimi, il Gigli, lo Schipa, il Pertile, il Merli, il Fleta, il Lazaro, lo Stracciari, il Galeffi, il Franci, il De Angelis, il Pasero e tanti altri che la fretta ci impedisce di ricordare e di noverare. Chi ha avuto la ventura

di ascoltare al loro tempo costoro e di ascoltare i «cinque» di adesso, può in buona fede accettare tanta differenza di onori e di trattamento esteriore come l'esatto specchio di una differenza concreta nel campo della qualità artistica? Con tutto il rispetto, è chiaro che nessuno vorrà mai sostenere una simile tesi. Le origini del gran baccano che accompagna i passi terrestri e le modulazioni celesti dei nostri «cinque» van dunque ricercate altrove; in un qualcosa sopraggiunto a mutare, da un lato, i costumi ed il contegno dei pubblici, dall'altro gli obiettivi, la tattica, i freni inibitori di quelle entità varie che, a dispetto di ogni illusione libertaria, determinano strettamente i costumi ed il contegno dei pubblici. Noi infatti possiamo escludere che la passione per il canto operistico sia cresciuta da quarant'an-

ni fa ad oggi. Quarant'anni fa ogni città italiana di cinquantamila abitanti trovava modo di allestire le sue brave stagioni liriche; oggi, con tutti i milioni dispensati dallo Stato, anche i solenni Enti Autonomi vanno languendo e trasmettono segnali d'aiuto. Non si può nemmeno dire che il gusto si sia affinato, quando vediamo che per cento callasiani o per cento tebaldiani farneticano masse interiere di *modugnani* e di *villiani*. La verità è che la gente ha sempre bisogno di servire e di poter contemplare, il più vicino possibile, l'oggetto dei suoi servizi, conoscerne le dimensioni umane, dividerne quel tanto di normalità, spartirne quel tanto di atti generici che non distrugga ogni speranza e non interponga troppo lunghe distanze. L'adorazione ed il culto acquistano allora un che di involontario che incoraggia; perdono un po' di soggezione e lasciano tutti contenti. Sul finire del secolo passato e sul principio del presente secolo gli eroi, gli idoli, i personaggi più attraenti

del mondo musicale erano i compositori. Le automobili di Franchetti, i motoscafi di Puccini, le pettinature e le partite a scopa di Mascagni, le ville di Leoncavallo e Giordano erano argomenti importanti, riflessi dall'importanza degli uomini. Attualmente, ci siano o non ci siano grandi compositori, fatto sta che un tal genere di persone si fa vedere troppo poco in giro, si lascia contemplare troppo poco perché un'età di realisti com'è l'età nostra li possa deificare o canonizzare. Secondo taluni, l'idea di Caligola di elevare al consolato un suo cavallo non fu pazzesca decisione né segno di disprezzo verso il popolo romano. Fu, tutto al contrario, provvedimento pieno di saggezza, suggerito a quell'imperatore dalla circostanza assodata che un figlio della razza equina può trasferirsi con velocità maggiore che non un figlio della razza umana, sicché, in egual tempo, può allietare con la propria presenza un numero di individui assai più cospicuo.

Comunque sia, questo sconclusionato discorso è stato tenuto perché noi, che pure andiamo pazzi della Tebaldi, della Simionato, della Callas, di Di Stefano e di Del Monaco, non vogliamo lasciar credere che le glorie del canto italiano siano incominciate con loro e siano destinate a tramontare con loro. Siamo vissuti già troppo a lungo e abbiamo intenzioni di vivere ancora troppi anni per non opporci, con ottimi motivi, a una siffatta opinione.

Lo stesso senso di giustizia (vale a dire il nostro forte) che ci ha spinto a scrivere quanto sopra, ci consiglia qui a contrastare le dichiarazioni del maestro Raffaello de Banfield comparse sulla stampa americana. Il maestro Raffaello de Banfield, compositore di merito e gentiluomo di razza, ha affermato che « la situazione operistica è, in Europa, bizzarra, per non dire addirittura critica. Gran parte dei direttori d'orchestra europei assomigliano a Don Chisciotte in lotta coi mulini a vento. Voglio intendere

ch'è ridicolo rappresentare melodrammi quando gli artisti addatti a interpretarli non si trovano più. In Europa è cosa comune imbattersi in esecuzioni di *Trovatore* o di *Ernani* dove i cantanti responsabili non ce la fanno assolutamente ed è cosa, se non comune, almeno frequente, esumare con ostinazione opere del primo Verdi, di Donizetti, di Bellini, senza aver sotto mano chi le sappia presentare degnamente ». Ecco qua: la storia che una composizione musicale qualsiasi (non solo operistica ma anche strumentale) abbia trovato i suoi migliori interpreti e la sua interpretazione più giusta nel tempo che la vide nascere è storia vecchissima e, sul piano psicologico, giustificata. Se un maestro — si ragiona — ha dettato un suo lavoro in *quel determinato modo* è perché ne aveva in mente una esecuzione soddisfacente e possibile in rapporto allo stato degli esecutori nel momento in cui dettava. Sembrerebbe pazzia quella di fabbricare un'opera o una sonata con la

chiara coscienza che nessuno fra i cantanti o i pianisti o i violinisti esistenti è in condizioni di eseguirla a dovere. Eppure simile pazzia si è largamente verificata. È ormai accertato che le Sonate di Bach per violino solo e violoncello solo contengono larghi tratti assolutamente ineseguibili dagli artisti dell'epoca bachiana o, nella migliore ipotesi, eseguibili in maniera così scadente che noi, oggi, non potremmo sopportare. "Ineseguibile", con parola testuale, dichiararono l'*Eroica* i professori dell'orchestra Habeneck la prima volta che quella Sinfonia venne provata a Parigi; *ineseguibile* le parti vocali dei melodrammi di Wagner, certi Studi di Liszt e via discorrendo. Quasi ciò non bastasse, se scorriamo le cronache della vita musicale ottocentesca noi vediamo i Rossini, i Bellini, i Mercadante, i Pacini, i Donizetti, i Verdi in continue ansietà e sdegni perché quel tal soprano « è un orrore », quel tal baritono « uno scherzo », quel tal tenore « una cosa del diavolo ». L'idea che i can-

tanti necessari per una buona *Semiramide*, per una buona *Straniera*, per un buon *Ugonotti* etc. più non esistano è dunque idea spiegabile ma arbitraria; è, in fondo, un atto di confronto che noi compiamo senza conoscere uno dei termini: la reale consistenza degli interpreti di cento o centocinquanta anni addietro. Navighiamo in pieno mistero; ma non è escluso che Verdi, redivivo, potrebbe giudicar migliori dei suoi, proprio gli *Ernani* e i *Trovatore* condannati dal maestro de Banfield.

Prese le mosse da una recente esecuzione scaligera dello *Stabat Mater* di Dvorak, uno fra i nostri più profondi e attenti scrittori di cose musicali, ha evocato da par suo, sulle colonne di un quotidiano, la figura del maestro boemo. Com'era conveniente, l'autore si è soffermato sopra il periodo « americano » di Dvorak, vale a dire sugli anni « fin de siècle » da lui trascorsi negli Stati Uniti. Il discorso, com'è naturale, s'era disteso verso la composizione

e l'essenza della Sinfonia *Dal nuovo mondo* risollestando la questione di un intenzionalismo americano racchiuso in quell'opera e, più ancora, di effettive citazioni di musiche americane. Al pari del nostro scrittore, noi pensiamo che la Quinta di Dvorak sia molto più boema che americana e siamo ben contenti ch'egli abbia messo in luce come la melodia del *Largo* non già derivi da un «canto delle praterie» ma, del tutto originale, sia stata successivamente adattata e sia divenuta una canzone popolare *a posteriori*. La citazione americana tuttavia esiste, chiara, letterale, lampante; ma dev'esser ricercata nel primo «tempo», non nel *Largo*. Essa cade al numero 5 della partitura d'orchestra, laddove Dvorak, sul disegno ritmico della «prima

idea», impianta una nuova melodia e la adopera in funzione di «coda» per concludere la prima «parte» del pezzo in *sol maggiore*. Si tratta di una frase affidata inizialmente al flauto «solo», frase che riproduce fedelissimamente le prime note del famoso *Negro Spiritual "Sweet chariot..."*. L'identità è così chiara che non si capisce come nessuno, a quanto pare, l'abbia ancora notata. Del resto, queste caccie alle derivazioni e ai plagii si fanno tanto per spender tempo e trovar materia di chiacchiere. Non è forse vero che, nel *Ballo in maschera*, l'attacco della scena fra Amelia, Ulrica e Riccardo nel primo atto è la «rovesciata» del *tema del destino* nella relativa *Forza*?

Abbiamo appreso proprio in questi giorni

la morte di Salvatore Salvati e ne abbiamo riportato grande tristezza. Napoletano di famiglia musicalissima, Salvati aveva cominciato come violinista; poi s'era scoperta una voce ed era diventato tenore. Nella lunga e luminosa carriera teatrale, svolta un po' in tutto il mondo, l'antico violinista aveva dato sempre molto aiuto al tenore. Musica una e indivisibile. Negli ultimi anni Salvatore Salvati s'era impiantato in terra germanica gravitando fra Basilea e Mannheim. In entrambe queste città aveva insegnato e aveva fondato rinate scuole, pur senza dimettere l'esercizio attivo del canto, in ultimo rivolto verso la produzione sacra e da camera. Dunque un altro dei tempi d'oro è scomparso. Un artista e un gentiluomo autentici.

GIULIO CONFALONIERI

Dischi

Musiche profane del basso Medio Evo: L'Ars Nova.

Anonimo, *Lamento di Tristano e Rotta* - Jacopo da Bologna, *Fenice fu'*, Madrigale a 2 voci - Johannes de Florentia, *Per larghi prati*, *Caccia* a 3 voci; *Io son un pellegrin*, Ballata a 2 voci - Anonimo, *Saltarello* - Francesco Landino, *El mie dolce sospir*, Ballata a 3 voci; *Non avrà mai pietà*, Ballata a 3 voci; *Non avrà mai pietà*, Ballata intavolata per strumento a tasto (spinettino) - Anonimo, *Mercè, mercè, o morte*, Ballata a 2 voci.

Irma Bozzi Lucca, soprano; Alfredo Nobile, tenore; Rolf Rapp, flauto diritto discanto e basso, viola contralto, liuto e spinettino; Nives Poli, flauto diritto soprano e contralto, liuto e strumenti a percussione; Edward Smith, viola tenore.

Carisch, 1 disco LP da 25 cm., MCA 28017 (Antologia sonora della musica italiana, N. 3)

Abbiamo letto con vivo compiacimento le varie recensioni relative alla prima serie di cinque dischi della *Antologia sonora della musica italiana* presentata dalla Casa Carisch. Tutte le critiche, oltre a mettere in risalto l'importanza dell'iniziativa editoriale, la fedeltà dei testi riprodotti, la rigorosità storica e interpretativa con cui sono presentati i vari capitoli, sono concordi nel lodare la felice scelta delle musiche raggruppate in ogni disco e selezionate in modo da fornire una sintetica e chiara indicazione sullo svolgimento delle forme e sulle acquisizioni artistiche dei vari periodi della storia. Queste lodi possiamo ripetere per il presente disco (3° della raccolta), aggiungendo però — per accrescere ancor più i meriti di intelligente e sagace coordinatore da tutti riconosciuti in Riccardo Allorto — che il compito a lui affidato si presentava questa volta molto più difficile giacché, per illustrare un capitolo così vasto ed importante, qual è quello riguardante le musiche profane dell'Ars No-

va italiana, era necessaria una selezione ancora più rigorosa ed avveduta, onde far sì che — restringendo al minimo indispensabile il panorama sonoro — i pochi brani prescelti risultassero sufficienti ad evocare il carattere espressivo, l'atmosfera gentile di questo periodo di rinnovamento in cui si spandeva liberamente da Firenze la prima leggiadra lirica d'arte, il nostro dolce volgare poetico e musicale.

I risultati conseguiti ci sembrano molto soddisfacenti e l'accostamento dei diversi brani vocali e strumentali appare curato in modo da realizzare pienamente l'intento di cogliere il senso proprio dell'espressione musicale arsnovista in ogni suo aspetto più suggestivo.

Ascoltando gli otto brani di questo microscolco è possibile notare, con immediato rilievo i caratteri dominanti della musica nata all'ombra di S. Maria del Fiore: fluidità ritmica, libera invenzione di canto, stretta aderenza della musica alla poesia, dolcezza di melodia, nuovo sviluppato senso armonico, nuovo

concetto, sereno e giocondo, della natura. Il panorama musicale predisposto dall'Allorto, snodandosi vario ed attraente, mette in risalto questi aspetti essenziali. Accanto alle danze popolari tratte da un manoscritto fiorentino conservato al British Museum (*Lamento di Tristano, Rotta e Saltarello*) troviamo un madrigale di Jacopo da Bologna (*Fenice fu'*) dalle cui fioriture melodiche, rotte dalle sillabazioni del testo nel ritornello, traspare la potente emozione del cantore-compositore. Ad una descrittiva e leggiadra caccia di Giovanni da Cascia (*Per larghi prati*), segue una ballata (*Io son un pellegrin*) dello stesso autore, e di questa composizione non possiamo non sottolineare particolarmente la tenerezza dolente di quell'*Io* iniziale, prolungato e ripetuto più volte come una nenia lamentevole, quasi a far rilevare la struggente malinconia del pellegrino che va cercando « limosina »; tenerezza che si riflette ancora oggi in noi con una pateticità ricca di lontane nostalgie e di splendide colorazioni poetiche.

Francesco Landino è presente con due ballate tratte dal famoso codice Squarcialupi: la prima (*El mie dolce sospir*) è « dominata da un modulo melodico di larga espansione lirica espressiva » (Ghisi); la seconda (*Non avrà mai pietà*) viene presentata, oltre che nella versione a tre voci anche nella stesura per strumento da tastò, secondo la versione del codice 117 di Faenza. E non occorre sottolineare l'importanza di questo accostamento, che tiene conto delle consuetudini del tempo che non facevano distinzioni rigorose nella distribuzione delle parti affidate a voci o strumenti.

A chiusura del disco è stata posta una ballata di un musicista anonimo

(*Mercè, mercè, o morte*), messa in luce e trascritta da Federico Ghisi, nella quale fa spicco un dialogato fra voce di soprano e viola contralto di grande potenza drammatica; la commozione ed il dolore si effondono da questa melodia con accorati accenti ed esprimono il tormento di un'anima in conflitto tra un vivo, inesausto desiderio di rinascita e di vita e un implacabile destino di morte.

Tutte le melodie si snodano agili e flessibili in una vera estasi di canto, accompagnate, con mirabile equilibrio di sonorità, da viole, liuti, flauti, spinettino e strumenti a percussione; e arabeschi melodici, vaghezze melismatiche, ghirlande di note sprigionanti dai madrigali sospiriosi, dalle cacce briose, dalle ballate d'amore, diffondono ancora oggi il fascino penetrante di una vocalità compiaciuta, il delizioso profumo di quella lontana primavera lirica.

Dei bravissimi interpreti ricordiamo in primo luogo il soprano Irma Bozzi Lucca ed il tenore Alfredo Nobile, i quali mostrano entrambi una tecnica vocale sicura così nell'agilità come nell'intonazione e riescono, con versatile intelligenza interpretativa, a mantenersi sempre aderenti allo spirito d'ogni musica, alternando il calore alla sfumatura, la delicatezza alla vibrata intensità. A loro vanno associati Rolf Rapp, Nives Poli ed Edward Smith, strumentisti di valore, che alle melodie hanno saputo infondere quel tanto di umana e sensuale vibrazione e di palpito vivo, necessari a far veramente tanti bei canti d'amore.

Incisione perfetta; ottime e precise le note storico-critiche di Federico Ghisi.

SALVATORE PINTACUDA

Giacomo Puccini. *Il Tabarro*.

Interpreti principali: Tito Gobbi, Margaret Mas, Giacinto Prandelli. Orchestra e Coro dell'Opera di Roma dir. da Vincenzo Bellezza.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10151.

Il Tabarro è la prima opera delle tre che compongono il *Trittico*, rappresentato con vivo successo, al Metropolitan di New York nel 1918. Ed è anche l'opera che ha avuto la vicenda più varia nei suoi rapporti con la critica. Infatti, fu dapprima ritenuta la più debole delle tre, la meno persuasiva anche per via della sua trama fortemente chiaroscurata, dei suoi accenti aspri per i quali fu chiamato in causa anche il « Grand Guignol ». Ma, piano piano, la fortuna di quest'opera incominciò a prendere quota e i suoi aspetti più convincenti si fecero luce.

Oggi *Il Tabarro* si pone fra le opere meglio riuscite di Puccini, per la sua essenzialità, per la perfetta misura dei toni e per l'equilibrio espressivo. Tutto è completamente esposto e ciò avviene con una sobrietà di mezzi esemplare e con un'efficacia unica, traendo la sua risorsa da un magistero tecnico che ci lascia ammirati per la sua completezza e la sua attualità. È noto, del resto, come Puccini seguisse con estremo interesse i movimenti che si venivano maturando nel campo musicale europeo. E se

Giacomo Puccini. *Suor Angelica*.

Interpreti principali: Victoria de Los Angeles, Fedora Barbieri. Orchestra e Coro dell'Opera di Roma dir. da Tullio Serafin.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10213.

Guardando a fondo nel *Trittico* pucciniano al di là dell'apparenza delle storie nei possiamo scorgere un unico tema visto da tre punti di vista. Il tema della morte in tre suoi aspetti innaturali. E se nel *Tabarro* la morte ha un modo di manifestarsi violento e quasi sordido, se, ancora, in *Gianni Schicchi* la morte ha il sapore di una beffa irriverente e

noi dovessimo riferire qualche punto a cui ci richiama questa musica, senza parere, sapientissima, fin dalle prime battute, ci verrebbe alle labbra il nome di Ravel. Naturalmente Puccini, vale a dire la sua personalità non abdica di fronte a qualsiasi corrente e maniera, ed in fondo, questa è la prova della sua autentica genialità.

Ma *Il Tabarro* è un'opera valida anche al solo ascolto, poichè il dramma è perfettamente tradotto in termini musicali. È una constatazione che si può fare ascoltando l'edizione che la Voce del Padrone ha emesso recentemente e la cui esecuzione è guidata dal M^o Vincenzo Bellezza. Esecuzione accurata in cui è da ammirare l'equilibrio sonoro e la messa in valore delle annotazioni timbriche. La compagnia di canto è ottima e bene affiatata. Su tutti dominano le voci di Tito Gobbi e di Margaret Mas ma perfettamente a loro posto sono anche il Prandelli, la Pirazzini, Piero De Palma, e gli altri. Anche il coro risponde puntualissimo alle sollecitazioni del M^o Bellezza ed è quindi lodevole come lo è l'orchestra del Teatro dell'Opera di Roma.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

suggestione che suscita la musica, il suo tessuto elaboratissimo ma nello stesso tempo trasparente e vibrante di una sua innegabile poesia. Così com'è Suor Angelica può sembrare una fiaba tradotta in termini comuni ma ciò non toglie che la rigida zia nobile, sotto sotto, sia sempre la strega cattiva, che la Madonna sia la fata buona, e che Suor Angelica sia la solita bambina derelitta, protagonista di tante fiabe. Una fiaba che assume le proporzioni narrative di un affresco sinfonico-vocale, in cui ogni parte, ogni episodio sono collocati con controllatissimo a raffinatissimo senso dell'equilibrio. Il canto sorge spontaneo ed è quasi il prodotto di una atmosfera armonica calda e intima, mai esorbitante i limiti di una misura che qui è stile. Anche la melodia, sempre tipicamente pucciniana, perde gli scatti violenti, quasi immediatamente suscitati dalla passione, per assumere toni più dimesi, più liricamente estesi, ma sempre profondamente espressivi e funzionali ai fini di un dramma che si deve svolgere soprattutto nell'intimo del personaggio.

Forse a questo appunto pensava Tullio Serafin, dirigendo l'esecuzione di quest'opera incisa sul disco La Voce del Padrone. Infatti le sue sonorità non hanno il luccichio e

Giacomo Puccini. Gianni Schicchi.

Interpreti principali: Renato Capecchi, Bruna Rizzoli, Agostino Lazzari. Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli dir. da Francesco Molinari Pradelli. Philips, 1 disco LP da 30 cm.

Se il *Tabarro* è l'opera più chiaroscurata del tritico pucciniano, *Gianni Schicchi* è la più aperta e limpida. È il suo contrario; qui non ci sono atmosfere, non ci sono sapienti zone d'ombra da intuire, qui tutto è leggibile, limpido, giocato sul filo di un umorismo che, alle volte, si fa scherno e beffa. Ma sempre con misura e con un equilibrio che gli permette di scorrere via con linguaggio vivamente tea-

l'immediatezza che, ad un esame superficiale della partitura, potrebbero apparire più idonee alla resa di questa musica, ma hanno, invece, una vibrazione intensa, un procedere limpido nel discorso, in cui le voci si innestano con una logicità strettamente musicale e con esatti rapporti di forza nei confronti degli strumenti. La parte vocale poggia su una compagnia di canto eccellente, che ha i suoi punti di autentica forza in *Victoria de los Angeles* e in *Fedora Barbieri*. La prima, che è anche squisita cantante da camera, di questo stile ha conservato il gusto raffinato e la capacità tecnica, trasportandoli nel campo lirico a tutto vantaggio dell'espressività e dell'efficacia del fraseggio. La sua arte riesce a costruire un autentico personaggio musicale, dandogli le più sentite vibrazioni umane.

Di *Fedora Barbieri* è inutile ridire le lodi. Il personaggio duro e scostante della zia ha trovato nella sua realizzazione gli accenti più sinteticamente efficaci sui toni cupi della sua bellissima voce. Ottime anche tutte le altre interpreti che costituiscono un lungo elenco. L'incisione è tecnicamente accurata e la resa dei suoni, delle voci e dei timbri è fedele.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

trale, senza incertezze, vivo da principio alla fine. Quello dello *Schicchi* non è certo un umorismo che vada ricercato nella battuta o nella smorfia sonora. Quello che ci fa sorridere è piuttosto l'umore con cui è stesa la storia e si materializza nei suoni. Solo considerando così si può capire quanto perfetta sia la dosatura degli episodi e quanto sapiente sia la relazione fra effetto vocale e strumentale nel-

l'economia della commedia. E l'effetto è sicuro, ottenuto con una naturalezza tale da nascondere qualsiasi travaglio d'artificio, qualsiasi ricerca, se pure ve ne fu.

La caratterizzazione dei personaggi è qui un elemento di stile che si inquadra nello schema generale e in quel tono che dà sapore alla narrazione musicale. E qui il sapore tutto toscano dell'inventiva pucciniana trova un campo preparato a riceverlo e che gli è naturale e congeniale.

L'edizione che ci presenta la Casa Philips è affidata alle cure del M.^o Francesco Molinari Pradelli che ha intuito il ritmo preciso su cui si regge il racconto musicale. Lo scintillante tessuto orchestrale ha trovato per merito suo tutto il rilievo

Peter I. Ciaikovski. Lo Schiaccianoci (balletto completo).

Orchestra della Suisse Romande dir. da Ernst Ansermet. Decca, 2 dischi da 30 cm., LXT 5493/4.

Ciaikovski rappresenta quasi un caso a sé nella storia musicale russa, poiché forse in nessun altro autore della sua terra e del suo tempo, fu palese una così grande indecisione fra i richiami fervidi della tradizione locale e quelli, non meno invitanti, dell'evoluzione occidentale. Tuttavia, in alcune opere egli è arrivato a comporre un felice equilibrio fra quanto l'occidente gli aveva prestato e quanto aveva in sé da esprimere e che si riallacciava alla sua terra. Sono queste le opere che, nel panorama della sua produzione, si alzano al di sopra delle altre. Fra esse va collocato il balletto *Lo Schiaccianoci*. C'è, nelle varie parti che lo compongono una insolita misura delle proporzioni, un'eleganza e una stringatezza di espressione che non si trovano in altre sue opere. Tutto è preciso e

necessario, stendendosi, là dove era indicato, in una cantabilità suadente ed aperta, o procedendo sotto gli stimoli di un ritmo spiritoso e vivo. La compagnia di canto risulta affiatata e vocalmente bene assortita. Il baritono Capecchi dà qui una prova eccellente delle sue risorse: un artista intelligente, che sa capire le possibilità e i limiti del personaggio e riesce così a metterlo a fuoco in modo convincente, grazie anche ad una vocalità di ottimo livello. Fresca la voce della Rizzoli e scelte intelligentemente quelle dei vari personaggi che si agitano nella vicenda, in modo da rendere la consistenza psicologica. L'incisione è chiara e rende con assoluta fedeltà timbri, sonorità e toni.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

messo a fuoco senza insistenze e tutto scaturisce da una vena che sta attraversando un momento di grazia, poiché l'invenzione è sempre fresca, garbata e spontanea. L'intero balletto è costituito da quindici pezzi sui quali si snoda il pretesto per il libero sfogo della fantasia musicale. La Decca ci presenta appunto l'intera edizione diretta da Ernst Ansermet, il maggior direttore che abbia prodotto la Svizzera ed uno degli artisti più colti e dal gusto più avvertito del mondo musicale contemporaneo. La esecuzione che egli ci offre è infatti levigata e pulita, piena di un elegante scintillio d'intuizioni e di una cantabilità amabile e ricca di umore. L'incisione è ottima: i suoni escono chiari e distinti. La resa delle sonorità è perfettamente equilibrata.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Concorsi

* Il comune di Alicante (Spagna) indice un Concorso di Composizione intitolato a Oscar Esplá, aperto a composizioni di genere sinfonico e sinfonico-corale. Il premio consiste in 100.000 pesetas, indivisibili, e in eventuali menzioni onorevoli per i secondi classificati. Le partiture dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso entro il 15 marzo 1960. Per ulteriori informazioni scrivere alla Secretaria del Ayuntamiento, Alicante (Spagna).

* Ai primi del settembre prossimo si terrà a Hertogenbosch (Olanda) un Concorso Internazionale di Canto, che prevede quattro primi premi di 1.000 fiorini olandesi ciascuno oltre alla scrittura per un concerto presso la Radio cattolica olandese. I quattro secondi premiati riceveranno premi di 500 fiorini e la scrittura per un analogo concerto. Le domande d'iscrizione vanno inviate entro il primo agosto a Stichting, Het Nederlandsch Impresariaat, Jacob Obrechtstraat 51, Amsterdam-Zuidersee. Per informazioni rivolgersi alla Fondazione Hertogenbosch Muziekstad, Hertogenbosch (Olanda).

* Il Casino di Divonne-les-Bains bandisce il secondo Concorso Internazionale di Composizione, riservato a pezzi scritti per quintetto di arpa, flauto, violino, viola e violoncello. Il termine di invio delle partiture è fissato al primo settembre prossimo. Per informazioni scrivere alla Segreteria del Concorso, Bureau de Concerts M. Werner, 15 Avenue Montaigne, Parigi 8.

* A Darmstadt (Germania), nel corso degli annuali corsi estivi che si terranno dal 17 agosto al 5 settembre avrà luogo un Concorso di esecuzione di musica contemporanea, per le categorie: percussioni, flauto e pianoforte. Ciascuna categoria prevede un premio di 1000 marchi (150.000 lire). I pezzi d'obbligo sono così stabiliti: per la percussioni *Zyklus* di Karlheinz Stockhausen; per il flauto *Density 21,5* di Edgar Varèse e per il pianoforte la prima Sonata di Pierre Boulez. L'iscrizione al Concorso dovrà aver luogo entro il primo agosto prossimo, presso il Kranichsteiner Musikinstitut, Roquetteweg 31, Darmstadt.

* Dal 3 al 13 settembre p.v. si terrà a Besançon (Francia) un Concorso internazionale per giovani direttori d'orchestra che non abbiano ancora superato il 30° anno d'età. Per informazioni scrivere alla Chambre de Commerce, Festival de Musique de Besançon, 54 Grande-Rue, Besançon.

* Il Concorso Pianistico Internazionale F. Busoni di Bolzano si terrà quest'anno dal 25 agosto al 6 settembre. Sono ammessi concorrenti tra i 15 e i 32 anni. Termine d'iscrizione il 10 agosto p.v. Il primo premio ammonta a 500.000 lire, il secondo a 250.000, il terzo a 150.000, il quarto e il quinto a 100.000 lire ciascuno. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria, presso il Conservatorio Monteverdi, Bolzano.

* A Budapest si terrà dal 22 settembre al 2 ottobre un Concorso Internazionale per Quartetto d'archi, a commemorazione del 150° anniversario della morte di Haydn. Non vi sono limiti d'età. Il totale dei premi ammonta a 100.000 fiorini ungheresi. Tutti i candidati saranno spesati di viaggio, vitto e alloggio a Budapest. Ulteriori informazioni presso la Segreteria del Concorso, Liszt Ferenc tér, 8, Budapest VI.

* Il 15° Concorso Internazionale d'esecuzione musicale di Ginevra, che si terrà tra il 19 settembre e il 3 ottobre prossimo, comprende quest'anno le seguenti categorie: canto, pianoforte, viola, oboe, tromba e duo pianoforte-violoncello. Sono ammessi candidati dai 15 ai 30 anni. Termine d'iscrizione il 15 luglio. Il totale dei premi ammonta a 15.000 franchi svizzeri (circa 2 milioni 300.000 lire). Per informazioni scrivere alla Segreteria del Concorso, Conservatoire de Musique, Genève (Svizzera).

* Il Concorso Internazionale di violino Nicolò Paganini di Genova si terrà dal 5 al 12 ottobre p.v. I candidati non devono aver superato il 35° anno d'età, e dovranno presentare la domanda d'iscrizione entro il 31 agosto. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso, Liceo Musicale Paganini, via Pisa 56, Genova.

* L'VIII Concorso Internazionale di Musica delle Radio Tedesche si terrà a Monaco di Baviera dal 4 al 15 settembre per le categorie di canto (limiti d'età tra i 20 e i 30 anni), pianoforte (limiti d'età 18-30 anni) organo (limiti d'età come per il pianoforte) e quartetto d'archi (limiti d'età 18-35 anni). I primi due premi ammontano a 3.000 e

a 2.000 marchi occidentali (rispettivamente 450.000 e 300.000 lire circa). Per ulteriori informazioni scrivere alla Segreteria del Concorso, Bayerischer Rundfunk, Monaco di Baviera, 2.

* Si terrà a Napoli dal 15 al 23 aprile 1960 un Concorso Internazionale di pianoforte e di composizione intitolato ad Alfredo Casella. Per il pianoforte saranno accettati candidati compresi tra i 15 e i 35 anni; per la composizione non vi sono limiti d'età. Chi desidera informazioni scriva al Concorso Casella, Accademia Musicale, Piazza Rodinò, 29, Napoli.

* Dall'8 al 13 ottobre si terrà a Tolosa (Francia) il VI Concorso internazionale di canto, aperto a cantanti dai 18 ai 30 anni. Il totale dei premi ammonta a 1.775.000 franchi (pari a L. 2.200.000 circa). Termine d'iscrizione è il 21 settembre p.v. Rivolgersi per informazioni alla Segreteria del Concorso, Donjon du Capitole, Toulouse.

* Il X Concorso Internazionale di musica e danza G.B. Viotti si terrà a Vercelli tra il 28 settembre e il 31 ottobre prossimo: per il canto dal 28 settembre al 4 ottobre; per il quartetto d'archi dal 4 al 7 ottobre; per la danza dal 7 all'11 ottobre; per il pianoforte dall'11 al 19 ottobre e per la composizione dal 19 al 31 ottobre. Per il canto il limite massimo d'età è 35 anni, per la danza e il pianoforte 30 anni; per le altre categorie non vi sono limiti. I premi ammontano complessivamente a quattro milioni di lire. Termine d'iscrizione è per il canto, il quartetto, il pianoforte e la danza l'8 settembre, per la composizione il 30 settembre p.v. Per informazioni scrivere alla Società del Quartetto Casella Postale 127, Vercelli.

* A Varsavia dal 22 febbraio al 13 marzo 1960 si terrà il VI Concorso internazionale di pianoforte F. Chopin, aperto a concorrenti tra i 16 e i 30 anni. La Segreteria del Concorso coprirà le spese di soggiorno per tutti i concorrenti. Termine d'iscrizione il 17 ottobre prossimo. Per ulteriori informazioni scrivere alla Segreteria del Concorso, Okolnik 1, Varsavia.

* Dal 2 al 16 maggio 1960 si terrà a Praga il Concorso Internazionale di Canto, aperto a candidati d'età non superiore ai 32 anni. Termine per l'iscrizione è il 31 dicembre 1959. Per informazioni scrivere al Festival Printemps à Prague, Maison des Artistes, Praga I.

* L'ENAL di Treviso bandisce il VI Concorso pianistico, che si terrà tra il 22 ottobre e l'inizio di novembre prossimo. Il Concorso è aperto a concorrenti italiani che al 30 settembre 1959 abbiano compiuto il 15° e non oltrepassato il 30° anno d'età, e prevede un primo premio di L. 300.000 e altri premi di L. 200.000, 150.000 e 100.000 rispet-

tivamente al secondo, terzo e quarto pianista classificato. L'iscrizione dev'essere fatta prima del 30 settembre 1959. Per ulteriori informazioni scrivere all'ENAL, Piazza Ancillotto 8, Treviso.

* L'Accademia Musicale Chigiana in occasione del 20° anniversario della costituzione del Quartetto Chigiano bandisce per il luglio prossimo un Concorso Nazionale per complessi strumentali da camera, a cui potranno partecipare complessi formati da un minimo di tre a un massimo di otto esecutori, senza limiti d'età. Il complesso primo classificato riceverà un premio di L. 500.000 e l'invito a tenere un concerto nel salone della « Micat in vertice » nella stagione invernale con un onorario di L. 150.000. Il complesso secondo in classifica sarà invitato a tenere un concerto nella Sala degli specchi dell'Accademia dei Rozzi pure nella stagione invernale con un onorario di lire 100.000. Le domande d'iscrizione vanno presentate entro il 15 giugno 1959 alla Segreteria del Concorso, Accademia Musicale Chigiana, Via di Città 21, Siena.

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 (maggio - giugno 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|------------|--|-----------------------|------------------------|--------------|---------------------|---------------------------------|
| CASELLA | <i>La Donna serpente</i> | 3 | RAI Milano | Previtali | | Ricordi |
| DORAN | <i>The Committe</i> | | Cleveland (Ohio) | Kilinski | | Ricordi New York |
| GIANNINI | <i>Beauty and the Beast</i> | 1 | Interlochen, Michigan | | Cullver Stockton | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 1 | California | Pierce | College | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 1 | Evansville (Indiana) | Shepard | Evansville | |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 1 | New York | Karp | St. Bartolomeo | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 1 | Pittsburgh, Pa. | Karp | Opera School | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 1 | Virginia | Karp | Roots Opera | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i> | 1 | New York | Wilson | Columbia University | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i> | 1 | Harrisonberg, Virginia | Locke | Madison College | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i> | 1 | Washington | | University | Ricordi New York |
| MUSCO | <i>Una Storia di Pupi. Balletto</i> | | RAI-TV Milano | Musco | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella Cattedrale</i> | 2 e 1 In- termezzo | Milano | Gavazzeni | La Scala | (in amministrazione) Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> | 3 | Radio Hilversum | Rieu | | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> | 3 | Paris | Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | Opéra-Comique | Ricordi Paris |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> | 3 | London | Kubelik | Covent Garden | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Maria Egiziaca</i> | 3 Quadri | Trieste | Toffolo | Auditorium | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>Il Vortice</i> | 3 | RAI Milano | De Fabritiis | | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>La Guerra</i> | 1 | Roma | De Tura | Eliseo | Ricordi |
| SAUGUET | <i>Les Caprices de Marianne</i> | 2 | C.B.C. Montreal | Beaudet | | Ricordi Paris |
| SAUGUET | <i>Les Caprices de Marianne</i> | 2 | R.T.F. Paris | Rosenthal | | Ricordi Paris |
| VERETTI | <i>I Sette peccati. Balletto</i> | | Firenze | Bartoletti | La Pergola | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Francesca da Rimini</i> | 4 | Milano | Gavazzeni | La Scala | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|---------------------|--|-----------------------|-------------|--------------------------|--------|--|
| ADASKIN | <i>Serenade concertante</i> | Toronto | MacMillan | | 8 | Ricordi Canada |
| CAMARGO | <i>Suite del 4° centenario</i> | Buenos Aires | Castro | | 15 | Ricordi Brasileira |
| CAMBISSA | <i>Concerto per orchestra</i> | RAI Trieste | Cambissa | | | Ricordi |
| GABRIELI-GHEDINI | <i>Aria della battaglia</i> | Ludwigshafen | Suïtner | | 9 | Ricordi |
| FRESCOBALDI-GHEDINI | <i>4 Pezzi</i> | Radio Hilversum | | | 22 | Ricordi |
| FRESCOBALDI-GHEDINI | <i>4 Pezzi</i> | Baden-Baden | Rossi | | 22 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Architetture</i> | RAI Torino | Celibidache | | 16 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Concerto detto Il Belprato</i> | I.N.R. Bruxelles | | | 18 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Interludio dall'opera Maria d'Alessandria</i> | RAI Milano | Gatto | | 6 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Litanie gaudiose</i> | Milano | Don Biella | | 9 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Litanie gaudiose</i> | Crema | Don Biella | | 9 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Pezzo concertante</i> | BBC, London | Freccia | Beard, Andrews, Danks | 13 | Ricordi |
| LOPEZ BUCARDO | <i>La Campera</i> | Santa Fè | Castro | | 4 | Ricordi Brasileira |
| MALIPIERO | <i>5° Dialogo per viola e orchestra</i> | RAI Torino | Rossi | Giuranna | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6° Sinfonia</i> | Buenos Aires | Chapí | | 20 | Ricordi Buenos Aires |
| MALIPIERO | <i>Vivaldiana</i> | Melbourne | Woess | | 14 | Ricordi |
| MANENTI | <i>Tema e variazioni per orchestra</i> | Brescia | Gallini | | 12 | Ricordi |
| MARESCOTTI | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Basilea, Radio Studio | André | Morel | 23 | (in amministrazione) Symphonia Verlag |
| MARTELLI | <i>Concertino</i> | Düsseldorf | Agop | | 14 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------------|---|-------------------------|-----------------|---------------------|--------|------------------|
| MARTUCCI | Notturmo | Leipzig | Rögner | | 6 | Ricordi |
| MENOTTI | Amelia al ballo. Ouverture | Baden-Baden | Winkler | | 5 | Ricordi |
| MENOTTI | Amelia al ballo. Ouverture | Berlin | Sanzogno | | 5 | Ricordi |
| MENOTTI | Concerto in fa | Hannover | Steiner | | 28 | Ricordi |
| MENOTTI | Sebastian. Suite | Independence (Missouri) | Weddle | | 20 | Ricordi |
| MENOTTI | Preludio dall'opera Il Ladro e la zitella | R.T.F. Marseille | Pagliano | | 5 | Ricordi |
| MIGNONE | Fantasia brasileira | Hannover | Schüchter | | 15 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Bolzano | Nordio | Carli | 12 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Buenos Aires | Bandini | | 12 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Rosignano | Chiti | Benedetti | 12 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Livorno | | Benedetti | 12 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Pisa | Baglioni | Donadoni Omodeo | 12 | Ricordi |
| NORDIO | Poema | Köln | Marszalek | Prihoda | 11 | Ricordi |
| PEROSI | Risurrezione di Cristo | Venezia | Capuana | | 70 | Ricordi |
| PEROSI | Transitus Animae | Bologna | Santucci | | | Ricordi |
| PETRASSI | Magnificat | RAI Torino | Rossi | Sciutti | 25 | Ricordi |
| PICK-MANGIAGALLI | Sortilegi | Frankfurt | Matzerath | Priegnitz | 12 | Ricordi |
| PICK-MANGIAGALLI | Sortilegi | Köln | Marszalek | | 12 | Ricordi |
| PIZZETTI | Canti della stagione alta | Trieste | Toffolo | | 30 | Ricordi |
| PIZZETTI | 3 Preludi per l'Edipo Re | RAI | Caracciolo | Orchestra Scarlatti | 15 | Ricordi |
| PIZZETTI | Sinfonia in la | Buenos Aires | Calusio | | 43 | Ricordi |
| PRIOR | Concerto per Organo e Orchestra | Sydney | Douglas | Cochereau | 20 | Ricordi Paris |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 2° Suite | Nürnberg | Riede | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 2° Suite | R.T.F. Lille | Clowez | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Bochum | Decker | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Nürnberg | Riede | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Hamm | Wolschke | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Stockholm | von Eichwald | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Bethlehem | | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze e arie. 3° Suite | Buenos Aires | Chapi | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Deità silvane | Berlin | | Brunelli | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | München | Matzerath | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Heidelberg | Rucht | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Bologna | | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Santa Fe | Castro | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Rosario | Castro | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Impressioni brasiliane | Frankfurt | Dorati | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Boston | Fiedler | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Drake | Noyes | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Benton Harbor | Newton | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Cleveland | Shaw | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Tritico botticelliano | R.T.F. Nice | Geispieler | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Il tramonto | Buenos Aires | Castro | Naidich | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | BBC London | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | BBC London | Tausky | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Detroit | | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | R.T.F. Marseille | Pagliano | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Perth | Farnsworth Hall | | 20 | Ricordi |
| TESTI | Sabat Mater | RAI Torino | Vernizzi | Bozzi Lucca | | Ricordi |
| THOMSON | Concerto per flauto e orchestra | Ann Arbor, Michigan | Thomson | | | Ricordi New York |
| TOSATTI | Preludio atto 3° dal Giudizio Universale | RAI Milano | Urbini | | | Ricordi |
| VILLA-LOBOS | Bachianas brasileiras N. 2 | R.T.F. Strasbourg | Bruck | | | Ricordi |
| VOGEL | Alla Memoria di Giovanni Battista Pergolesi (cantata). Prima esecuzione | Zurigo | Karr-Bertoli | | 20 | |
| WOLF-FERRARI | La Dama boba. Ouverture | Berlin | Walter | | 27 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino | Köln | Marszalek | Faber | 8 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-Concertino | Ludwizshafen | Hofmann | Sandack | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Suite-Concertino | Heidelberg | Hofmann | Klepac | 20 | Ricordi |
| ZAFRED | Sinfonia breve per archi | RAI Roma | Tamponi | Scarlatti Napoli | | Ricordi |
| ZANDONAI | Flauto notturno | Köln | Hagedstedt | Muck | 11 | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Giugno 1959

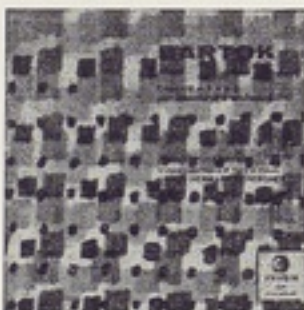
| LIBRI D'INTERESSE MUSICALE | | | Lire |
|----------------------------|----------------------|---|------|
| P.B.R. 9 | ALBERTO | Piccola storia della musica | 500 |
| TEORIA | | | |
| E.R. 2554 | CINQUE M. | Nozioni di teoria musicale per il canto corale ad uso degli Istituti Magistrali. Fasc. IV | 800 |
| PIANOFORTE | | | |
| E.R. 2630 | CHOPIN | Antologia di 21 Pezzi (Brugnoli-Montani) | 1000 |
| E.R. 2625 | — | Pezzi sconosciuti (Montani) | 500 |
| E.R. 2613 | DE ANGELIS VALENTINI | Antologia metodica facile e progressiva per pianoforte. Ad uso delle Scuole magistrali e di avviamento, dei Collegi e delle Scuole di musica | 1300 |
| 129753 | POZZOLI | Sonatina facile nello stile antico | 250 |
| 129754 | — | Suono il pianoforte. 19 Piccoli pezzi | 600 |
| PIANOFORTE A 4 MANI | | | |
| 129752 | POZZOLI | 10 Piccoli pezzi caratteristici | 700 |
| CANTO E PIANOFORTE | | | |
| 129837 | MARIANI CAMPOLIETI | 12 Canzoncine infantili (12 Chansons enfantines). Scelte, ordinate e rivedute da L. Campolieti. Poésie italiane di L. Schwarz. Traduzione francese di Josette Raoul Duval | 2000 |
| CLARINETTO | | | |
| E.R. 2621 | BACH J. S. | 21 Pezzi (Giampieri) | 600 |
| CHITARRA | | | |
| 129878 | ABLONIZ | Valsette e Marcetta | 150 |
| 129879 | BACH J. S. | Fuga (dalla 1° Sonata, per violino) (Abblonia) | 250 |
| 129882 | — | 2 Gavotte (dalla 5° Suite, per violino) (Abblonia) | 150 |
| 129880 | — | Sarabanda e double e Bourrée e double (dalla 1° Partita, per violino) (Abblonia) | 250 |
| LIBRETTI | | | |
| | DONIZETTI | Il Duca d'Alba | |



dischi **RICORDI**



MRC 5040
I CELEBRI VALZER DI STRAUSS Jr.
Danubio blu
Storielle del bosco Viennese
Il valzer dell'Imperatore
Voci di primavera
Rose del Sud
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI



MRC 5041
BARTOK
Concerto n. 2
Concerto n. 3
Pianista EDITH FARNADI
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN

MRC 5047
GEMINIANI
Sei Concerti Grossi, op. 3
English Baroque Orchestra
diretta da HERMANN SCHERCHEN



MRC 5045
MUSSORGSKI - RAVEL
Quadri di un'esposizione
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI
MUSSORGSKI
Quadri di un'esposizione
Pianista NADIA REISENBERG



MRC 5046
DE FALLA
Danza del fuoco - Danza del terrore
RAVEL
Bolero
DUKAS
L'apprendista stregone
CHABRIER
España
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN



SERIE WESTMINSTER

G. RICORDI & CO., NEW YORK
announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

- CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA**
Piano reduction in preparation
- CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA**
Piano reduction in preparation
- LYDIAN ODE**
Miniature score \$ 2.00
- PRE-CLASSIC SUITE**
Miniature score \$ 3.50
- WALT WHITMAN**
Miniature score \$ 4.00
(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

- FANTASIA (for Organ)** in preparation
- LYDIAN SONG (Harp Solo)** in preparation
- SUITE (for Organ)** in preparation

Choral Works

- LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano)** \$.30
- PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella)** \$.20

Text Books

- PRINCIPLES OF RHYTHM** in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

FERRUCCIO BUSONI

| | DM | | DM |
|---|-------|--|--------|
| PIANOFORTE | | spartito | 1,50 |
| <i>Berceuse</i> (tratta dalle Elegie) | 1,-- | libretto (tedesco) | 0,75 |
| <i>Elegien</i> , 7 Nuovi pezzi per pianoforte | 7,50 | <i>Die Brautwahl</i> (tedesco e italiano) | |
| <i>Diario indiano</i> , Libro 1° | 4,-- | <i>Doktor Faust</i> (tedesco e italiano) | |
| <i>Esercizi per pianoforte</i> , Parte 1°: 6 Esercizi e preludio | 6,-- | spartito | 120,-- |
| <i>Esercizi per pianoforte</i> , Parte 4°: 8 Studi di Cramer | 5,25 | libretto (tedesco) | 1,-- |
| <i>Sonatina brevis</i> | 3,-- | <i>Turandot</i> (tedesco e italiano) | |
| <i>Sonatina seconda</i> | 3,-- | libretto | 1,-- |
| <i>6 Pezzi brevi</i> per lo studio dello stile polifonico | 3,50 | materiali a noleggio per rappresentazioni) | |
| DUE PIANOFORTI | | COMPOSIZIONI SINFONICHE | |
| <i>Duettino concertante secondo Mozart</i> (originale) | 4,-- | (materiali a noleggio) | |
| <i>Fantasia contrappuntistica</i> | 12,-- | <i>Suite n. 2 per orchestra</i> (Geharnischte Suite) op. 34a | |
| ORGANO | | <i>Lustspiel</i> Ouverture op. 38 | |
| <i>Fantasia contrappuntistica</i> (Helmut Bornefeld) prezzo a richiesta | | <i>Orchestersuite</i> op. 41, tratta dalla musica per la «Turandot» di Gozzi | |
| VIOLINO E PIANOFORTE | | <i>Berceuse élégiaque</i> op. 42 | |
| <i>Sonata</i> op. 29 | | <i>Nocturne symphonique</i> op. 43 | |
| <i>Concerto in re</i> op. 35a | 7,50 | <i>Die Brautwahl</i> , Suite op. 45 | |
| <i>Sonata n. 2 in mi min.</i> op. 36a | 6,-- | <i>Harlekins Reigen</i> (Rondò arlecchinesco) op. 46 | |
| VIOLONCELLO E PIANOFORTE | | <i>Gesang vom Reigen der Geister</i> (dal Il Libro del Diario indiano) op. 47 | |
| <i>Kultasella</i> , 10 Variazioni brevi su un Lied folcloristico finlandese | 4,50 | <i>Sarabande und Cortège</i> , 2 Studi per il Dottor Faust op. 51 | |
| FLAUTO E PIANOFORTE | | <i>Tanzwalzer</i> op. 53 | |
| <i>Divertimento</i> op. 52 | 3,75 | STRUMENTI SOLISTI E ORCHESTRA | |
| <i>Albumblatt</i> (1916) | 2,-- | (materiali a noleggio) | |
| CLARINETTO E PIANOFORTE | | <i>Concertino per pianoforte e orchestra</i> op. 31a | |
| <i>Concertino</i> op. 48 | 4,50 | Parte 1°: Pezzo da concerto in re (Introduzione e allegro) | |
| <i>Elegia</i> | 2,25 | <i>Concerto per pianoforte con coro finale</i> op. 39 (tedesco e italiano) (eseguibile anche senza coro) | |
| QUARTETTO D'ARCHI | | <i>Fantasia indiana per pianoforte e orchestra</i> op. 44 | |
| <i>Quartetto n. 2 per archi in re min.</i> op. 26 | 36,-- | <i>Concertino per pianoforte e orchestra</i> op. 54, Parte 2°: Romanza e Scherzoso in fa min. | |
| CANTO E PIANOFORTE | | <i>Concerto per violino in re</i> op. 35a | |
| <i>Lied des Unmuts</i> (Goethe) | 3,-- | <i>Concertino per clarinetto e piccola orchestra</i> op. 48 | |
| <i>Lied des Mephistopheles</i> (Goethe) | 4,-- | <i>Divertimento per flauto e orch.</i> op. 52 | |
| <i>Zigeunerlied</i> op. 55 n. 2 (Goethe) | | <i>Albumblatt für Flöte und orchestra</i> | |
| CANTO E ORCHESTRA | | | |
| <i>Zigeunerlied</i> op. 55 n. 2 (Goethe) | | | |
| OPERE | | | |
| <i>Arlecchino</i> (tedesco e italiano) | | | |

BREITKOPF & HÄRTEL - WIESBADEN

PHILIPS - FONTANA

LEONARD BERNSTEIN

dirige

BARTÒK **Concerto per violino e orchestra** (1938)
solista: Isaac Stern
Orchestra Filarmonica di New York
Fontana (33) 699 020 CL
edizione stereofonica 876 000 CY

COPLAND **El Salon Mexico**
Orchestra Sinfonica Columbia
Philips (33) N 02600 R

MILHAUD **La Création du monde** - balletto
Orchestra da Camera Columbia
Philips (33) N 02600 R

PROKOFIEV **Concerto n. 2 per violino e orchestra**
solista: Isaac Stern
Orchestra Filarmonica di New York
Fontana (33) 699 014 CL

SHAPERO **Sinfonia per orchestra classica**
Orchestra Sinfonica Columbia
Philips (33) N 02118 L



MELODICON S.p.A. - Via Turati, 8 - Milano

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - VIA DEL CORSO N. 133

- APREA Tito**
L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I L. 1.500
- BANCHIERI Adriano**
La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)
- BACH J. S.**
Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Paccagnella L. 1.200
- LIUZZI F.**
La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)
Il Edizione con la Lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (In noleggio)
- FAVARA A.**
Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)
- FISCHER E.**
Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900
- GHISLANZONI A.**
La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.
Elena Rizzieri, s.
Mario Petri, bs.
Florindo Andreolli, t.
Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

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.

È uscita la 1ª serie:

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 1 | ALBINONI | (Giuzotto) | Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno |
| 2 | ALBINONI | (Giuzotto) | 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 | PERGOLESI | (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 |

La 2ª e la 3ª serie, sempre di dieci partiture, sono in preparazione.

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

KIRSTEN FLAGSTAD
RENATA TEBALDI
GIULIETTA SIMIONATO
CARLO BERGONZI
MARIO DEL MONACO
GIUSEPPE DI STEFANO
ETTORE BASTIANINI
CORNELL MC NEIL
CESARE SIEPI
GIANANDREA GAVAZZENI
F. MOLINARI PRADELLI
ERNEST ANSERMET
HANS KNAPPERTSBUSCH
GEORG SOLTI

DECCA *Dischi Italia 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 II n. 8 - ottobre 1959

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

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: via Berchet, 2

Ufficio vendite: via Salomone, 77

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 29 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
via Montenapoleone, 2
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120
Piazza Indipendenza, 24/26

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 29 rosso
LIPSA Kchigartenstrasse, 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, 1579
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Ed. 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, 389
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
FRancoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Doekenheimerstrasse, 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 Poma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 16 West 61st Street

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. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 282
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicó Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 436
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferrell: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. George Thomas Folster & Associates: 423 Nikkatsu International Building (Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki: Kaisha-250 Nakazawa-cha (Edizioni)
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Vlahescu: Meriscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de San Jerónimo, 26
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 15
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385 (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Díaz, 31 (Edizioni)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 8 - ottobre 1959

Una copia L. 150. 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. 893.365

Sommario:

- 338 *L'insegnamento di Musica e Canto corale nella Scuola italiana di*
Riccardo Allorto e Achille Schinelli
- 342 *Le prime composizioni corali di Petrossi di John S. Weissmann*
- 347 *L'estate musicale in Italia: Milano, il Festival della SIMC a Ro-*
ma, il Premio Italia a Sorrento, il Festival dei Due Mondi a
Spoleto, il Concorso Polifonico di Arezzo, il Concorso Busoni
a Bolzano, Firenze, Certaldo.
- 359 *La vita musicale all'estero: Austria, Francia, Cecoslovacchia*
- 366 *Notizie in breve - Necrologi*
- 369 *Arabesques (Giulio Confalonieri)*
- 373 *Edizioni musicali*
Presentazioni di musiche di Testi, Sciostakovic, Manenti,
Tintori
- 377 *Libri di interesse musicale*
Lecture: *Alfredo Casella* a cura di F. D'Amico e G. M. Gatti;
Musique e Poésie au XVIème siècle
Presentazioni: Libri di G. de Courcy e Kodaly.
- 383 *Concorsi*

L'insegnamento di Musica e Canto corale nella scuola italiana

Molti lettori ci hanno scritto allarmati per la minacciata soppressione dell'insegnamento di Musica e canto corale nella progettata nuova scuola secondaria. Riproduciamo qui una delle lettere ricevute, indirizzate dalla professoressa Tina Evangelisti a nome degli insegnanti della materia di Genova:

« Scrivo a nome anche di molti colleghi, insegnanti di Musica e Canto corale nelle Scuole di avviamento di Genova. Ci giunge voce che nello schema di riforma scolastica, presentato dal Ministro della P.I. al Consiglio Superiore dell'Istruzione, per quanto riguarda l'insegnamento del Canto corale nella nuova scuola media d'obbligo, non è stato fatto il minimo accenno. Le più pessimistiche interpretazioni si danno di tale omissione. Dopo tante richieste e battaglie e speranze perchè l'insegnamento in parola venga reso obbligatorio nella media inferiore, aumentato nell'Istituto magistrale, istituito nei Licei sotto forma di Storia della musica, nell'aspirazione di dare all'arte una efficienza ed una dignità nella scuola, ora che si pensa di fare? Oltre il problema di ordine spirituale, c'è quello di ordine pratico che riguarda la categoria degli insegnanti, attualmente impiegati per il Canto corale nella scuola di avviamento professionale. Essi che da venti anni e più lavorano in difficoltà, in condizioni di disagio, senza carriera, fuori ruolo (dal 1939 non ci sono stati più concorsi ma solamente abilitazioni) attendendo una sistemazione morale, giuridica, economica adeguata, vedono ora minacciato anche il loro lavoro.

Occorre che essi siano aiutati nella loro protesta e si rivolgono quindi a quanti hanno a cuore l'avvenire culturale e spirituale dei giovani, ma soprattutto ai musicisti, perchè venga valorizzato e difeso lo studio della musica e difesi gli insegnanti. Musica d'Oggi può prendere questa duplice difesa, nella forma e nel modo ritenuto più opportuno e ad essa noi ci rivolgiamo, sicuri della sua preziosa solidarietà ».

per la Categoria degli Insegnanti di Canto
nella Scuola Avviamento di Genova
Prof. TINA EVANGELISTI

La situazione purtroppo non è nuova. Come si ricorderà, i vari Piani e progetti per la scuola secondaria italiana che sono stati elaborati, proposti o abbozzati nei quindici anni fortunosi di questo dopoguerra hanno sottoposto gli insegnanti di Musica e Canto corale ad una serie di docce scozzesi: ora si proponeva di accrescere l'importanza della materia estendendola ad altri ordini di scuola; ora se ne minacciava l'abolizione totale e completa.

Siamo tutti d'accordo sul fatto che la scuola italiana (non soltanto quella secondaria e compresa quella che si qualifica « artistica ») ha bisogno di profonde riforme che la adeguino allo spirito contemporaneo ed alle esigenze della società moderna; e siamo anche d'accordo che saper distinguere le semibreve dalle crome o solfeggiare a prima vista un inutile esercizietto non sia determinante ai fini di una formazione professionale e intellettuale. Ma la pratica del canto corale, proprio perchè innesta sul nozionismo imperante nella maggior parte delle materie il calore di un fatto sensibile e interiore quale è il bisogno di cantare in voci compatte; proprio perchè è scarsamente precettistico ma bussa alle fonti sorgive dell'istinto, può contribuire efficacemente a quella formazione umana e societaria alla quale sembra che oggi la scuola dedichi cure sempre minori.

Questo è il discorso che bisogna fare di più, e insisterci spesso finchè il legislatore intenda quale sia la forza coesiva del canto corale praticato negli anni dell'adolescenza, quale cemento unitario egli abbia a disposizione per la delicata opera di preparazione dei futuri cittadini!

Musica d'Oggi affronterà soprattutto questo aspetto della questione, che sembra il più vitale e concreto: senza riesumare una volta tanto, le retoriche larve della divina Grecia, ma citando, illustrando, commentando ciò che è stato fatto e ciò che si fa nelle altre nazioni civili.

Perchè si veda che dove la scuola è in onore e la didattica fiorente e l'istruzione oggetto di intense cure, la musica e il canto corale collaborano all'opera delicata di formazione spirituale e intellettuale dei giovani, con autorità e prestigio.

E poichè il nostro sarà un dibattito sereno e documentato, volto a studiare una questione di fondo della vita scolastica (e della vita musicale) italiana più che un contingente problema di categoria, pubblicheremo — con gli articoli che ci hanno promesso autorevoli studiosi della materia — gli scritti di quei lettori che vorranno onorarci con apporti fattivi di argomentazioni e di idee. Intanto abbiamo pregato il più autorevole di tutti, Achille Schinelli, di fare il punto della situazione. A lui siamo grati dell'entusiasmo con il quale ha accettato il nostro invito e lo ringraziamo di tutto cuore.

RICCARDO ALLORTO

Abolizione della Musica e Canto corale nella scuola italiana?

Breve commento al Progetto di Riforma scolastica del Ministro della P. I. on. Medici, pubblicato sui giornali quotidiani del 21-22 agosto 1959.

Il progetto Medici porta l'obbligo scolastico fino al 14° anno di età e crea 4 tipi di scuola triennale post-elementare: la *Umanistica*, la *Tecnica*, la *Normale* e l'*Artistica*, allacciate alle 5 classi elementari in modo che per tutti gli scolari la distesa « degli studi d'obbligo » risulti di 8 anni complessivi, dopo i quali si accede al grado superiore: *Liceo Classico, Scientifico, Magistrale*, ecc.

Tra le materie d'obbligo stabilite nei suddetti nuovi 4 tipi di scuole, non è compreso l'insegnamento musicale. Quindi si prevede l'abolizione dell'insegnamento della musica e del canto corale in tutte le scuole triennali post-elementari di avviamento professionale (commerciale, industriale, agraria, d'arte plastica, ecc.) nelle quali da circa 30 anni esiste un'ora settimanale obbligatoria d'insegnamento musicale.

Se si considera che nei 5 anni della scuola elementare, l'insegnamento del Canto corale è pressoché inesistente a causa della mortificante impreparazione in tale materia dei Maestri elementari, impreparazione derivante dalla nessuna considerazione in cui è tenuto l'insegnamento della Musica e del Canto corale nell'attuale Istituto Magistrale (vedere la Relazione Schinelli, Colacicchi, Ghislanzoni, negli Atti del Convegno sulla Didattica del Canto corale tenutosi a Palermo nel maggio 1955), si deve concludere che con l'attuazione del progetto Medici la gioventù italiana sarà in effetti costretta a percorrere tutta la distesa degli studi stabiliti, dalla Scuola materna all'Università, senza mai incontrare la Musica, neanche nella sua espressione più semplice e suadente quale è il *Canto collettivo o corale*.

Ora, tralasciando ogni altra evidente considerazione di carattere estetico, educativo-sociale che servirebbe a dimostrare l'intempestività del provvedimento, occorre mettere subito l'accento sulla incredibile carenza educativa e formativa in cui verrebbe a trovarsi la futura scuola italiana — in confronto a quella di altre Nazioni — se venisse realmente dato l'ostracismo anche a quel poco di musica che ora esiste nelle nostre scuole.

Dai dati forniti (1958) dall'Unesco e dal Bureau International d'Education di Ginevra, circa l'elaborazione e la promulgazione dei Programmi scolastici delle 73 Nazioni aderenti, risulta che in ben 67 Paesi nelle Scuole qualificate d'obbligo, esiste l'insegnamento della Musica e del Canto corale fino al 14° anno di età, con un orario che varia dalle due ore settimanali (Germania, Svizzera, Jugoslavia, Canada, Ungheria, Finlandia, ecc.) a un'ora o a un'ora e mezza settimanale anche nelle Nazioni di recente costituzione, dove l'obbligo scolastico è finora più limitato.

Le 6 Nazioni nelle quali non è ben specificato l'insegnamento musicale sono: Afghanistan, Cambogia, Ceylon, Thailandia, Repubblica Dominicana e Viêt-Nam!

Vorrà l'Italia mettersi realmente a fianco di quest'ultimo gruppo? Non lo crediamo!

ACHILLE SCHINELLI

Le prime composizioni corali di Petrassi

La recente visita di Goffredo Petrassi a Londra e il successo ottenuto dall'esecuzione di alcune sue composizioni hanno richiamato l'attenzione del pubblico inglese su una delle maggiori figure della musica europea contemporanea. Benchè attualmente la fama di Petrassi poggi essenzialmente sulle sue opere strumentali (Concerti per orchestra e composizioni per vari complessi strumentali), vorrei prendere in esame qualcuna delle sue composizioni vocali giovanili, sia perchè questo servirà a far capir meglio quali sono le radici della sua personalità di musicista, sia perchè la fama di Petrassi si è consolidata proprio grazie alla sua musica vocale: fu infatti in seguito al debutto sensazionale al Festival della SIMC di Amsterdam nel 1932 con il *Salmo IX*, che il suo nome acquistò notorietà in tutta Europa.

Un panorama come quello che mi propongo è reso più facile da tutta una serie di elementi. Benchè la maggior parte delle opere di Petrassi sia come si è detto strumentale, il suo più particolare idioma musicale si concreta nella voce (e in questo egli resta fedele alla tradizione italiana). Nello sviluppo della musica vocale si scorge infatti la stessa coerenza che caratterizza lo sviluppo del posteriore linguaggio strumentale; e la cronologia delle opere più significative non si presta ad ambiguità di sorta. Molte composizioni dell'anteguerra, o almeno la maggior parte di esse, sono composizioni per coro, mentre con il 1940 l'attenzione del musicista si sposta verso la musica strumentale. Particolare significativo, sulla linea divisoria delle due « maniere » troviamo il *Coro di morti*, che è un « madrigale drammatico ». Composta nel 1940-41, questa partitura ci dà da un lato le prime indicazioni di quello che sarebbe diventato da quel momento il personalissimo idioma orchestrale di Petrassi, e dall'altro rivela una scrittura corale giunta allo stadio più maturo ed evoluto.

Il fattore religioso svolge nell'opera di Petrassi una parte di grande importanza, anche se nessuno dei suoi pezzi è appropriato all'uso liturgico. Ma mentre nelle opere più recenti il sentimento religioso è di carattere generale — e consiste nella garanzia spirituale di valori eterni e nella fede in una realtà trascendentale priva di legami con qualsiasi particolare confessione — nelle opere dell'anteguerra il credo è determinato in maniera più esplicita. Si potrebbe dire che questo credo è di carattere decisamente cristiano, benchè la musica non esprima una certezza di amore eterno ma piuttosto l'impeto di

Questo articolo, apparso in aprile 1959 su *Ricordiana* di Londra, è qui ripubblicato per cortese concessione dell'autore e della direzione della Rivista.

una fede militante. Questa differenza in ciò che potremmo definire la convinzione spirituale, si rispecchia in molti elementi, i più evidenti dei quali sono forse quelli che interessano la grammatica e la sintassi del linguaggio musicale. Non è certo casuale che il periodo della fede « trascendentale » corrisponda al periodo creativo in cui la musica di Petrassi è concepita strumentalmente, in un linguaggio cioè che permette associazioni non legate concettualmente; mentre la musica che appartiene al periodo dominato da una fede « personificata » attinge quasi di necessità al concreto apporto verbale fornito da una voce.

Due sono le opere fondamentali di questo periodo: il *Salmo IX* e il *Magnificat*. Il *Salmo IX*, la prima in ordine cronologico delle due composizioni, fu scritto tra l'ottobre del 1934 e l'ottobre del 1936 per coro misto e un complesso orchestrale comprendente ottoni, archi, due pianoforti e percussioni; esso fu eseguito per la prima volta a Torino sotto la direzione di Vittorio Gui il 18 dicembre 1938 e la partitura, che reca la dedica « Ai miei genitori », fu pubblicata l'anno successivo. Il *Magnificat*, iniziato a Venezia nel gennaio 1939 e terminato nel novembre del '40 a Roma, è per un organico più convenzionale comprendente coro misto e grande orchestra (con saxofono contralto, la cui presenza nella tessitura orchestrale è tipica per tutto il giovane Petrassi), e con l'aggiunta di una voce di soprano leggero. La prima esecuzione di questo pezzo ebbe luogo al Teatro Adriano di Roma, con Margherita Carosio nella parte solistica e sotto la direzione di Bernardino Molinari, il 4 maggio 1941; la partitura, con dedica « Ad Alfredo Casella », fu pubblicata nel corso dello stesso anno. Considerando la musica di queste opere in relazione ai loro testi, l'omogeneità dello stile petrassiano dell'anteguerra diventa ben presto evidente. Il vocabolario e la fraseologia del linguaggio musicale, chiamati a sottolineare atteggiamenti così profondamente differenti come quelli espressi da una parte dal *Salmo IX* — un poema appassionato in lode della potenza del Signore, che distrugge i nemici del popolo da lui eletto — e dall'altra dal *Magnificat*, una lirica piena di gioia solare, sono tanto simili da apparire quasi identici.

Lo stesso avviene col linguaggio armonico, che è determinante per la precisa severità di questa musica. Eccone le caratteristiche principali: in primo luogo, una concezione emancipata della dissonanza, in cui l'intervallo di settima, ad esempio, è spesso usato in luogo delle consonanze nei punti di riposo; si veda la parte finale, alle parole « sperent in Te » nella prima parte del *Salmo*, e la cadenza corale alle parole « dimisit inanes » — rinforzata dalle settime dell'orchestra — nel *Magnificat*. In secondo luogo noteremo la predominanza degli intervalli di quarta e di seconda nel contesto armonico, e ancora l'importanza attribuita a disegni bitonali e politonali. Tutto ciò dà una eccezionale flessibilità ai risultati armonici, poichè l'interpretazione che ne dà l'ascoltatore dipende dalla scelta che egli fa di un particolare piano tonale (e della sua espressione tematica) inteso come *point d'appui*. Inoltre l'armonia (specialmente l'armonia dissonante) manifesta un'inclinazione coloristica unita a una sonorità orchestrale

piuttosto stridente; e ciò non può esser considerato tanto una caratteristica « personale » (esso si ritrova infatti anche in altri compositori italiani) quanto un tratto idiomatistico nazionale e tipicamente « italiano ». Questo idioma fondamentalmente risale fino a Debussy, ed ha ovviamente assimilato anche gli « accordi a telescopio » stravinskiani dello stesso periodo. È un linguaggio armonico rude e affermativo, nutrito dall'infocato sole meridionale, ed è reperibile sia nella musica « veristica » di Mascagni e di Puccini che in quasi tutti i musicisti contemporanei italiani come Casella, Malipiero, Ghedini e persino Dallapiccola: compositori che per l'uno o per l'altro verso differiscono profondamente tra loro. In ogni caso si tratta di un elemento caratteristico finora poco rilevante — o anche assente del tutto — nella musica degli altri paesi europei.

Ma alcune differenze esistono anche tra le due opere in esame di Petrassi. Il *Salmo IX*, composto prima del *Magnificat*, ci appare più ardito; esso è più comprensivo nella sua espansività, mentre nel secondo si notano lunghi tratti ancorati al diatonismo, ovvero passi che stanno a sostituire i centri tonali, come l'*ostinato* che conclude l'opera alle parole « Gloria Patri et Filio ». Ma nulla forse tradisce la differenza di espansione tonale tra le due composizioni più dell'inizio del *Salmo*, che principia in un'area di la maggiore e termina in un sereno do maggiore, mentre il *Magnificat* inizia e termina con un re maggiore perfettamente determinato.

Per quanto concerne la struttura contrappuntistica, Petrassi si serve di tutti i mezzi più tipici, ivi compresi dei passaggi fugati. E ancora, il *Salmo IX* si distingue per la sua considerevole libertà di azione e di risorse, e per la grande efficacia del suo vasto impianto corale. Nel *Magnificat* le varie forme di polifonia vocale appaiono nella veste tradizionale, con una regolare fuga a quattro voci verso la conclusione, alle parole « sicut locutus est »: anche qui si osserva la tendenza da parte di una coscienza artistica in maturazione a cercare punti di contatto con convenzioni che in precedenza erano coscientemente evitate.

Ed eccoci infine al linguaggio melodico delle due opere. Ad ascoltare attentamente le voci, le inflessioni, gli accenti, le volute ornamentali, le ripetizioni declamate e tutti gli altri elementi costruttivi, non si può non accorgersi gradatamente che nel movimento, nella pulsazione e nella forma di questa musica c'è qualcosa di familiare; mentre si è ugualmente consci che nella formulazione melodica di questi elementi c'è qualcosa di insolito. In altre parole, lo stile musicale combina echi del passato con elementi che costituiscono digressioni in senso moderno. Gli echi del passato si riferiscono alle tradizioni idiomatiche del canto gregoriano, le cui caratteristiche volute e le cui convenzioni melodiche (ripetizioni di note e cadenze sul « tono di recita », inflessioni delle risposte e ricami melismatici nei canti più estesi) sono evidenti in quasi ogni misura delle due opere. D'altro canto ci si rende facilmente conto che la vera novità consiste in certi ampliamenti dell'andamento melodico tradizionale, nel senso che il compositore

sfrutta la maggiore estensione e flessibilità della voce umana di oggi, o inserisce schemi ritmici « irregolari ». Sarebbe inconcepibile l'idea di incontrare nella musica di Palestrina passaggi come questi:

SALMO IX

MAGNIFICAT

Petrassi ha poi evitato abilmente, con mezzi semplici e pratici, gli eventuali problemi di struttura riguardanti sia il *Salmo* che il *Magnificat*. Per il primo caso, la stessa disposizione schematica del testo e la distinzione esistente in esso tra i passi descrittivi e quelli meditativi offrono alla musica un modello evidente, che evitano al compositore di dover ricorrere ad espedienti come la divisione dei cori o la opposizione tra solista e coro. Nel *Magnificat*, dove la struttura del testo è di ordine diverso e la natura esteriore del contenuto meno differenziata, Petrassi ha intuito che gli sarebbe bastato aggiungere una voce solistica — che allude ad una personificazione della Vergine Maria, — una voce intesa a contrapporre le riflessioni liriche alla narrazione drammatica del coro, per introdurre un mezzo semplice ma atto a sorreggere e ad accentuare il latente equilibrio formale del testo.

Ma oltre ai particolari nei procedimenti tecnici, è giustificato considerare la musica di Petrassi come tipicamente italiana in confronto a quella dei suoi contemporanei? La risposta dev'essere affermativa, se si riflette al clima spirituale e ai presupposti estetici che condizionarono la genesi di queste due opere corali. La musica di Petrassi rivela una visione tutta particolare della vita, che gode delle sue gioie concrete e nello stesso tempo accetta le attese mistiche dell'esistenza trascendente. L'ascetismo e l'idea della redenzione attraverso la sofferenza, che permeano Bach quando vagheggia l'eternità, sono assenti nella fede umanistica di Petrassi; e come Palestrina, egli rivela nella sua scrittura vocale un rispetto istintivo per l'eufonia che manca invece in Bach e nella musica del nord. Questa sensibilità per la bellezza intesa materialmente, va considerata come una costante idiomatica della musica vocale italiana, e anche di quella strumentale: la si trova tanto nei polifonisti del Rinascimento quanto nel Barocco,

in Verdi e in Puccini. L'estetica della fiducia e dell'eleganza può ugualmente essere dimostrata paragonando i metodi di Petrassi con quelli di un Carl Orff e con i nervosi acrobatismi vocali di tutta la scuola tedesca in generale; e nella qualità delle sonorità petrassiane vi è pure una certa sensualità che distingue ciò che vi è in lui di italiano dalla precisione alquanto asciutta dell'espressione melodica di un Poulenc, un Français o anche un Honegger. Questa italianità di Petrassi si nutre peraltro tanto a fonti puramente musicali quanto a fonti intellettuali: e le prime continueranno a stimolare le altre ogni volta che il musicista esplorerà regioni sconosciute, come ha fatto nella sua produzione più recente.

JOHN S. WEISSMANN

L'estate musicale in Italia

Milano

La Figlia del re
di Adriano Lualdi alla Scala

La crisi più strana di tutte è, probabilmente, quella del teatro lirico. Infatti, badate qui un poco. Fra tanti motivi che si scoprono e adducono per spiegare la svogliatezza del pubblico, il disinteresse della gente, il perenne sospetto dei datori di lavoro (o compratori di merce che siano) sta il motivo delle opere contemporanee che non hanno mai successo, che son battaglie perdute in partenza e quindi prive di attrazione. Ebbene, se mai un'opera contemporanea ha buona riuscita, ecco che tutti la mettono da parte come fosse pericolosa o, chissà, come fosse di incomodo alla convalida di giudizi preconfezionati. In fondo, per aver sempre ragione c'è un metodo assai spiccio: non lasciar parlare gli oppositori.

Il caso della *Figlia del re* di Adriano Lualdi è un caso del genere e non è il solo che sia capitato nella più recente storia del melodramma italiano. Codesta « tragedia lirica in tre atti », composta fra il 1913 e il 1917, vinse, appunto nel 1917, il premio Mac Cormick, istituito a Parma da una famosa miliardaria americana. A decretare tal premio fu una giuria di prim'ordine, composta da Gaetano Cesari, Bernardino Molinari, Luigi Ferrari Trecate e Ildebrando Pizzetti. Dato il peso della giuria e l'importanza del concorso, tutti si sarebbero aspettati di veder subito rappresentata un'opera che, in momenti di conclamata carestia e di affermata decadenza, riusciva ad attirare il favore di quattro grossi personaggi come quelli sopra elencati.

Accadde invece tutto il contrario. *La Figlia del re* dovette aspettare cinque anni prima d'esser varata sulle scene torinesi del Regio, e più ne avrebbe certo aspettati, se Arturo Toscanini non avesse aggiunto il suo assenso a quello della giuria parmense e non lo avesse provato in maniera concreta, includendo un brano sinfonico del lavoro nei programmi dei suoi concerti. A Torino l'opera ebbe esito felicissimo e la critica le tributò molte lodi. Stavolta, pensò certo l'autore, è la volta buona. Mai più. Prima d'esser ripetuta a Napoli, altri anni caddero sulle spalle della *Figlia del re*; altri ancora prima che arrivasse a Roma e a Firenze. Orbene, continuando il corso delle sue recite a intermittenza, *La Figlia del re* è entrata alla Scala il 18 luglio scorso, durante la substagione cosiddetta estiva, ed ha ripetuto la sua sorte ormai abituale. Ha cioè riscosso un gran successo di pubblico e, insieme con alcune severe (come sempre succede quando si tratti di musiche attuali) ha ricevuto sentenze di encomio da parte della stampa milanese. La suesposta cronistoria non ha avuto altro scopo se non quello di rafforzare, con la esposizione dei fatti, il concetto espresso in principio: cioè che i diagnostici della crisi teatrale si sbagliano, quando affermano, in termini assoluti, che non ci sono opere moderne accette alla gente che paga. *La Figlia del re*, comunque la si voglia giudicare in sede d'alta e riservata estetica, è un'opera che piace e questo dovrebbe spingere gli impresari, i direttori ecc. a rappresentarla in forza di un puro ragionamento economico.

Anche le recenti esecuzioni scaligere ci hanno chiaramente rivelato le

cause per cui *La Figlia del re* tien viva l'attenzione del pubblico e, alla fine, si fa tanto applaudire. Perché il suo testo poetico (dovuto allo stesso Lualdi) anche se indulge a un frasario e ad uno stile piuttosto sorpassati e, a noi personalmente, ostico, è ben tagliato dal punto di vista teatrale e non manca di azione; perché le passioni e i sentimenti sui quali si appoggia (amor patrio, amor filiale, amore-amore) e i conflitti che ne derivano costituiscono altrettante specie di categorie drammatiche; perché la musica trova un giusto equilibrio fra le ragioni sinfoniche e le ragioni vocali; perché il discorso è sempre diretto e scaturisce dalla sincera commozione di chi parla; perché il ritmo sonoro, pur aprendo ampie parentesi « d'aria » (come si dice in gergo) sa però serrarsi, a tempo e luogo, e progredire, camminare vigorosamente, come nel grande duetto del second'atto fra Damàra (la figlia del re indiano) e Ariuna, il nemico che si farà poi uccidere per lei. L'edificazione tecnica della partitura è molto curiosa e, in certo senso, misteriosa, perché consiste, per la massima parte, nella « variazione » complessa di alcuni temi basilari; d'altro lato, la plasticità di quei temi e la chiarezza di scrittura, l'abilità orchestrale dell'autore fanno sì che la trasmissione espressiva avvenga senza alcun bisogno di spiegarsene il meccanismo.

Abbiamo già detto del successo franco e calorosissimo riportato dall'opera. Aggiungiamo che al successo contribuirono fondamentalmente la sicura, tersa direzione dello stesso Lualdi, la suggestiva interpretazione scenica e vocale della protagonista Nora De Rosa, e i buoni interventi degli altri esecutori, il baritono Dino Dondi, ricco di slancio drammatico, il tenore Antonio Annaloro e il basso Agostino Ferrin. La scenografia di Nicola Benois, già ammirata a Firenze, e la regia di Mario Frigerio inquadrarono assai bene la vicenda drammatica.

GIULIO CONFALONIERI

Il XXXIII Festival della S.I.M.C. a Roma

Dal lontano 1949 — sono passati ormai dieci anni, — l'Italia non ospitava il Festival Internazionale della Simc, che da tempo siamo abituati a considerare come una delle massime manifestazioni annuali in onore della musica contemporanea. Molto è cambiato in dieci anni nella fisionomia di questi festival, e quelle che un tempo erano manifestazioni dense di polemica, osteggiate e persino derise da tanta parte dell'opinione pubblica e dagli stessi ambienti musicali, sono oggi inserite in una routine culturale e in una ferrea organizzazione che danno l'avallo della normalità a ciò che presso il grande pubblico continua peraltro a restare un fenomeno d'élite.

In ogni caso, anche il festival romano di questo giugno ha contribuito ad approfondire la conoscenza della musica come essa si delinea oggi, quando da ormai qualche anno le nuove generazioni sono andate acquistando una fisionomia che le pone su un piano di sempre maggiore indipendenza rispetto alle grandi figure che hanno dominato la musica del nostro secolo, da Stravinski a Schönberg, da Webern a Bartók.

La manifestazione in parola, che è stata veramente « mondiale » nel pieno senso del termine, si presta particolarmente a un discorso basato sulle diverse aree culturali da cui sono provenute le composizioni eseguite nel corso dei concerti. In complesso, si può dire che ogni compositore abbia più o meno fedelmente e più o meno consciamente rispecchiato le peculiarità di evoluzione musicale dell'ambiente culturale da cui proveniva. È stato così caratteristico rilevare nei compositori dell'Europa orientale un legame profondo che li allaccia alla miglior tradizione musicale slava, da Mussorgski a Janacek fino allo Stravinski russo, come abbiamo osservato nelle composizioni dello jugoslavo Sre-

botniak e dei polacchi Baird e Szalonek.

Ginastera, unico rappresentante dell'America latina, ha mostrato nel suo Quartetto di non essere immune da infiltrazioni folcloristiche della sua terra, assunte peraltro in senso bartokiano, mentre un esempio luminoso di come un linguaggio eminentemente europeo possa essere assorbito in una diversa tradizione è stato dato dal giapponese Matsudaira, che si avvale delle tecniche occidentali più avanzate per ricreare in *Samai*, composizione per orchestra, un mondo immaginativo ed espressivo profondamente orientale. I compositori del nord-Europa, ampiamente rappresentati nella manifestazione di giugno, hanno in gran parte confermato la loro provenienza germanica in senso post-romantico: così il finlandese Fougstedt (con *Trittico sinfonico*) e gli svedesi Rosenberg e Lidholm, mentre il giovane svedese Bo Nilsson, che ha saputo intelligentemente adottare il linguaggio dell'attuale avanguardia del centro europeo, ci ha dato con *Ein irrender Sohn* (*Un figlio errante*) per contralto e strumenti, una delle composizioni più raffinate e convincenti dell'intero festival.

I francesi hanno da una parte profondamente deluso con le composizioni di Rosenthal e Casanova, mentre il contributo di Messiaen (*Oiseaux exotiques*) e di Boulez (*Improvisations sur Mallarmé*) ha mostrato l'altra faccia, e la più valida, della musica francese dei nostri giorni, fedele alle sue migliori tradizioni in questo secolo. I tre compositori presenti degli Stati Uniti, denotano di essere in linea con l'avanguardia europea (vale la pena di ricordare il *Cheltenham Concerto* di George Rochberg), mentre tra gli inglesi citiamo Peter Maxwell Davies con *Prolation* per orchestra, una delle personalità più dotate della giovane generazione anglosassone. Nel folto nucleo di compositori del centro-Europa, che si avvalgono

senza eccezione dell'insegnamento di Schönberg arrivando fino alle ultime conquiste della scuola di Darmstadt, segnaliamo il tedesco Bernd Alois Zimmermann con la cantata *Omnia tempus habet*, il *Canticum psalmi resurrectionis* di Dieter Schönbach, pure tedesco, e *Vier Gedichte* di Stefan George, per coro e strumenti, dell'austriaco Michael Gielen.

Ci resta infine da accennare brevemente agli italiani. Oltre a Petrassi e Dallapiccola, presenti con pezzi già noti su cui non ci intratterremo, si sono ascoltate alcune significative composizioni che dimostrano come anche nella parte più responsabile delle giovani generazioni italiane sia sempre più viva la coscienza di dover assumere, modificandole in senso personale, le acquisizioni più avanzate della musica moderna: basti citare *Incontri* di Luigi Nono (eseguiti al festival « extra invio »), i *Tre studi* per orchestra di Aldo Clementi — una composizione di esemplare coerenza stilistica — e le *Sei poesie* di Dylan Thomas per canto e strumenti di Riccardo Malipiero, anche questo un pezzo di notevole unità stilistica, sobrio ed efficace nei suoi risultati espressivi. Tirando le somme di questo festival possiamo concludere che si è trattato di una manifestazione sostanzialmente positiva, utile per una conoscenza adeguata ed oggettiva della miglior musica di oggi, e ricca di insegnamenti per chi voglia avvicinare con mente aperta e priva di pregiudizi la produzione musicale del nostro tempo.

GIACOMO MANZONI

Il Premio Italia a Sorrento

Nell'incanto della penisola sorrentina si sono svolti, quest'anno, i lavori del Premio Italia fondato a Capri nel 1948 e riapprodato dopo undici anni sulle rive del Golfo. Per il premio musicale, quello che ci interessa più da vicino, erano stati

sottoposti, alla Giuria Internazionale competente, ben 13 lavori, due dei quali presentati dalla Radiotelevisione Italiana.

È risultata vincitrice del Premio Italia musicale, del valore di 15.500 franchi svizzeri, l'opera di Nino Rota *La Notte di un nevrastenico*, su libretto di Riccardo Bacchelli desunto dall'omonimo «dramma buffo». Il Premio della Radiotelevisione Italiana, del valore di 1.125.000 lire, è stato assegnato a *Neffru*, musica di Zbigniew Wiszniewsky, libretto di Zbigniew Kopalko. Opera presentata dalla Polskie Radio. Abbiamo ascoltato i due lavori, nel corso di un'audizione riservata alla stampa, e ne riferiamo brevemente. *La Notte di un nevrastenico* è tratta, come abbiamo già detto, da una commedia di Riccardo Bacchelli, rappresentata in lontanissimi anni al Teatro degli Indipendenti di Braggia, e recentemente ripresa a Milano. La commedia dell'illustre romanziere bolognese ha costituito un richiamo irresistibile per Nino Rota, che ha sollecitato ed ottenuto, dall'Autore in persona, la riduzione a libretto, del quale diamo qui di seguito uno sveltissimo sunto. Per essere sicuro di godere un sonno indisturbato, un signore nevrastenico affitta tre camere contigue all'ultimo piano di un albergo, e va a letto in quella di mezzo, contrassegnata col numero 81. Senonché è periodo di Fiera e il Portiere, pressato dalle domande e allettato dall'ulteriore guadagno, affitta il numero 80 a un *Commendatore* e il numero 82 ad una coppia di innamorati, non senza avere raccomandato di astenersi da ogni benché minimo rumore. Gli occupanti, naturalmente, promettono in buona fede; ma il *Commendatore*, ad un certo momento, si lascia sfuggire di mano una scarpa, e gli innamorati — che fanno gli innamorati? beh!, ve lo lasciamo immaginare... *Il Nevrastenico*, scoperta la frode, la contesta clamorosamente al Portiere, esigendo lo sgombero immediato delle due camere. Il

Commendatore e la coppia protestano, il Portiere trema per l'impiego. Ne risulta, indovinate un po', né più né meno che un movimentatissimo concertato, alla fine del quale il *Nevrastenico*, soddisfatto, riprende possesso delle tre camere, e si accinge a riprender sonno. Ma è l'alba, ormai: la giornata è densa di impegni, e il malcapitato signore non potrà avvantaggiarsi della sua costosa precauzione.

Nino Rota ha preso pienissimo possesso della trama di Bacchelli, e l'ha musicalmente rivissuta con felicissimo estro, con totale e provvidenziale sprezzo di ogni atteggiamento intellettualistico, il che sembra davvero favoloso, coi tempi che corrono... Chi conosce *Il Cappello di paglia di Firenze*, l'opera comica che alla Piccola Scala è stata rappresentata per due anni di seguito (come avveniva ai tempi d'oro del melodramma), potrà farsi un'idea approssimativa dell'operina tanto giustamente premiata a Sorrento. Con un'aria quasi infantile Nino Rota (che viceversa la sa molto lunga) dà avvio all'azione, non senza mutare qualche atteggiamento al Prokofiev di Pierino e il lupo (ma le «reminiscenze» non si limitano a queste: solo che sono assunte con estrema levità ed eleganza, e ricucinate sino alla perfetta, naturalissima assimilazione). Le fila musicali, scopertissime, a poco a poco infittiscono sino ad organizzarsi nel concertato, di taglio ed andatura tradizionali. La vocalità, oggi così spesso e gravemente mortificata, torna a celebrare i suoi fasti, che sembravano irripetibili. Equilibratissimo risulta il contrappunto delle parti vocali e strumentali; in tutta la partitura, infine, circola un buon umore, un'agiatezza abbondantemente testimonianti di un'inventiva ricca, spontanea, e tuttavia esperta (anche se dissimulatamente) delle odierne esigenze. Iscritta, a buonissimo titolo, in una bene identificata civiltà, l'opera di Rota, nell'atto stesso di renderle omaggio, riafferma la fe-

conda libertà degli atteggiamenti da cui procede. L'autore, presente all'audizione, è stato festeggiatissimo insieme col suo illustre collaboratore.

Neffru, l'opera presentata dalla Radio Polacca, e che si è aggiudicata il Premio della Radiotelevisione Italiana, è ispirata ad un'antica leggenda egiziana. Simbolo dell'eterno femminile, la splendida fanciulla *Neffru* è portata a far soffrire tutti gli uomini che avvicina; ai quali causerebbe sofferenze mortali, se il buon dio Re non vegliasse su lei e su loro, volgendo in letizia le occasioni del male. Su un testo sempre sostenuto, spesso attingente un livello poetico autonomo, il musicista polacco ha steso con mano leggera e insieme sapientissima un manto sonoro di indiscutibile pregio nella sua alta dignità. Il limite dell'opera, a nostro avviso, è la sua relativa genericità, per cui i personaggi non riescono a staccarsi dal prezioso fondo: in definitiva, una monotonia tutt'altro che volgare, anzi costantemente nobile, senza peraltro cessare di essere... se stessa.

Perfetta la registrazione di entrambe le opere, curata dai rispettivi organismi radiofonici presentatori. La commedia di Nino Rota (eccellente protagonista Italo Tajo) è stata concertata e diretta con viva intelligenza da Bruno Maderna. Nell'esecuzione di *Neffru* ci ha colpito, specialmente e oltre tutto, la infallibile giustezza di timbri delle parti recitate.

GIACOMO SAPONARO

Napoli

Assunta Spina di Langella

Una «novità per Napoli» costituiva l'opera in due atti *Assunta Spina* di Franco Langella, ridotta a libretto dal fecondissimo Vittorio Viviani, strenuo (e documentatissimo) testimone e assertore del teatro napoletano e dei suoi caratteri personalis-

simi. Viviani ha tagliato, com'è suo costume, un libretto agile e funzionalissimo dal punto di vista della musicabilità. Pur rispettando affettuosamente la *Stimmung* digiacomiana, ha un po' innovato anche nella costituzione del personaggio principale. Il diagramma dell'innamoramento di Assunta, per esempio, verso il personaggio di Federico non segue fedelmente Di Giacomo (a quanto abbiamo potuto capire all'ascolto, perché il libretto stampato è in un solo atto, e salta a piè pari il primo). Concepita originariamente in un solo atto, l'opera è stata arricchita del prim'atto solo in occasione della rappresentazione napoletana. Essendo stato lasciato intatto (a quanto ci è sembrato) l'attuale second'atto (in origine l'atto unico), l'unico appunto che ci sembra di dover muovere al librettista è la persistente presenza di Federico appunto nel second'atto: necessaria nella precedente edizione per dar consistenza ad uno dei personaggi chiave, che nell'originale digiacomiano era presentato, e sviluppato, interamente nel primo atto; non più necessaria (a nostro parere) nella nuova edizione, rifacendosi strettamente al testo, e nella quale il personaggio in parola ci era già largamente noto prima dell'intervallo. Franco Langella è un fecondo autore di musiche per films, per le quali ha acquistato una invidiabile mano. Abbiamo ascoltato l'opera solo nell'ultima replica: troppo poco per azzardare un'opinione. Così a impressione, ci è sembrato che Langella ricalchi con indubbia onestà, ma con candore piuttosto sconcertante, vecchi ed illustri schemi melodrammatici, vagheggiati con un entusiasmo che ben poco margine lascia alle scelte. Nell'interno di questo ambiente, i cui limiti risultano più che evidenti, Langella si muove con passo fermo, con innegabile disinvoltura. Un sicuro pregio della partitura è il tenersi costantemente lontana dall'enfasi nella quale, date alcune ascendenze, poteva facilmen-

te incorrere. La scrittura vocale e orchestrale è costantemente propria, e in definitiva redditizia. Concertata e diretta con la consueta perizia da un direttore del prestigio di Francesco Molinari-Pradelli, l'opera è stata cordialmente applaudita in persona degli autori presenti, del direttore, e dei numerosi, fedelissimi interpreti vocali, fra i quali, non potendo ricordarli tutti, nomineremo la Cucchi (*Assunta Spina*), il Cioni, il Mazzini, la Pini, la Esca, il De Palma.

GIACOMO SAPONARO

Il Festival dei Due Mondi a Spoleto

L'interesse principale del secondo Festival dei Due Mondi è stato quest'anno accentrato attorno a due grandi spettacoli musicali: *Il Duca d'Alba* di Donizetti e *L'Angelo di fuoco* di Prokofiev. *L'Angelo di fuoco*, come tutti ricordano, fu rivelato al mondo musicale al XVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, dove l'opera ebbe la sua prima rappresentazione mondiale. Fu quello un avvenimento clamoroso, che segnò la scoperta di un capolavoro e l'inizio della fortuna dell'opera, che prese a circolare felicemente da un teatro all'altro con una frequenza di solito sconosciuta a un lavoro contemporaneo.

Ora che abbiamo ascoltato anche *Il Duca d'Alba* possiamo pure dire di avere assistito alla rivelazione di un'opera fra le più forti ed intense del nostro teatro melodrammatico ottocentesco. L'aver affiancato codesta « riscoperta » del passato alla « riscoperta » del teatro musicale contemporaneo, imperniando su di esse il Festival, testimonia del criterio di organicità che ha informato quest'anno la manifestazione spoletina, e insieme ne sottolinea il carattere e l'ispirazione fondamentali, dettati dalla volontà di proporre

valori, talenti e forme di spettacolo nuovi e originali.

Poiché *L'Angelo di fuoco* è già noto, la grossa sorpresa è stata per tutti *Il Duca d'Alba*, sul quale si è ampiamente diffusa la stampa italiana e straniera. E la sorpresa non consiste soltanto nei valori intrinseci dell'opera, che, almeno in certa misura, era lecito attendersi dal genio di Donizetti, ben più dall'insospettata vigoria d'accenti di cui egli si rivela capace nel tratteggiare la forte figura del protagonista e che, insieme ai momenti di lirica effusione ora appassionati, ora elegiaci, tipicamente donizettiani, delle scene patetiche, conferiscono al *Duca d'Alba* un'insolita ricchezza d'atteggiamenti musicali e drammatici. Il richiamo a Verdi appare inevitabile, e non stupisce che l'argomento dell'opera, abilmente trasferito quindici anni più tardi dallo stesso librettista Scribe dalle Fiandre in Sicilia e offerto a Verdi con il nuovo titolo di *Vesperi siciliani*, benché ancor lungi dal soddisfare questi, sapesse tuttavia trovare qualche eco nell'anima sua, ignara del pasticcio combinato dal poeta francese. Stupisce invece che Donizetti potesse trovarsi a suo agio, come invece mostra di trovarsi, nel trattare una materia drammatica che si compendia essenzialmente nel conflitto interiore del tiranno combattuto fra la ragione di stato e l'amore paterno. Vero è che Donizetti, più che concentrarsi, come avrebbe fatto Verdi, su codesto nodo drammatico preferisce scioglierlo, esternarlo nell'empito dei sentimenti dettati ogni volta dalle situazioni, fra le quali, ad ogni buon conto, non mancano quelle di carattere amoroso.

All'interno conflitto del *Duca d'Alba*, che riconosce in Marcello di Bruges, capo dei rivoltosi fiamminghi, un proprio figlio naturale, fa riscontro il conflitto interno di questi, parimenti combattuto fra l'amore filiale e il dovere di vendicare l'uccisione del padre della propria

amata, Amelia d'Egmont; Marcello cadrà trafitto proprio dal pugnale di Amelia, per parare il colpo che ella aveva destinato al tiranno.

Il Duca d'Alba fu lasciato incompiuto dal compositore e mai rappresentato lui vivente. Il compito di integrare la partitura delle parti mancanti e di completarne gli abbozzi fu affidato ad un allievo del maestro, certo Matteo Salvi. L'opera venne così rappresentata la prima volta a Roma nel 1882 e ripetuta poi a Bergamo, Torino e Napoli, per scomparire tuttavia assai presto dalla circolazione, finché oggi è stata ripresa in esame da Thomas Schippers, che eliminate le aggiunte arbitrarie del Salvi, ripristinate le sue esclusioni, fra cui la celebre aria « Spirto gentil » già dallo stesso Donizetti trasferita nella *Favorita*, e ricondotto insomma il testo musicale a una lezione più fedele al disegno originale dell'opera, l'ha finalmente portata al successo di Spoleto.

Ma al successo ha indubbiamente contribuito in maniera determinante la direzione imperiosa e trascinante dello stesso Schippers, cui spetta in massima parte la riuscita dello spettacolo. Fattore non meno decisivo a tale riguardo è stata la regia, affidata a Luchino Visconti, il quale ci ha offerto un altro dei suoi stupendi saggi di stile ripristinando fedelmente uno spettacolo d'opera del tardo Ottocento, valendosi all'uopo delle scene realizzate nel 1882 su bozzetti di Carlo Ferrario per la prima rappresentazione del *Duca d'Alba* al Teatro Apollo di Roma, e ritrovate miracolosamente presso la casa romana di scenografia Parravicini. I costumi furono poi realizzati dallo stesso Visconti in collaborazione con Filippo Sanjust in accordo con la scenografia, così da ottenere un insieme coerente, che potesse rievocare l'atmosfera d'uno spettacolo melodrammatico dell'epoca.

Fra gli interpreti vocali bisogna in primo luogo lodare il soprano Iva-

na Tosini, dotata d'un temperamento lirico di prim'ordine e di fine sensibilità. Qualche immaturità s'è riscontrata fra gli interpreti maschili, tutti giovani anch'essi, e comunque generosamente impegnati, quali il baritono Luigi Quillico e il tenore Renato Cioni. Ottimi in parti minori il basso Wladimiro Ganzarolli e Franco Ventriglia, nonché il tenore Enzo Tei. Nè bisogna dimenticare la duttile e volenterosa orchestra ed il coro, diretto da Adolfo Fanfani, del Teatro Verdi di Trieste. Nel teatro Caio Melisso, dove l'anno scorso, come tutti ricorderanno, erano state offerte come novità musicali le operine *The Scarf* di Lee Holby e *Il Gioco del barone* di Valentino Bucchi, è stato tentato quest'anno un nuovo genere di spettacolo da camera, una specie di rivista intellettuale mista di prosa, musica e danza e composta di brevi sketches, presentata in un'edizione « europea » e in una « americana », e della quale non varrebbe la pena di accennare in questa sede, se non fosse per la presenza di operine minuscole composte da Mario Perracchio (*La Parrucca dell'imperatore* su testo di Gianfranco Maselli), Hans Werner Henze (*La Forza delle circostanze* su testo di Giuseppe Patroni Griffi), Nino Rota (*La Scuola di guida* su testo di Mario Soldati), Samuel Barber (*A Hand of Bridge* su testo di Giancarlo Menotti), nonché di pantomime con musiche di Menotti, Roman Vlad, Carl Davis, Paul Bowles, Charles Wadsworth. I lavoretti musicali, troppo occasionali, troppo esili e troppo sperduti nell'eclettica congerie dei vari « numeri », non hanno saputo conseguire, in genere, che valori del tutto effimeri, benché sorretti spesso da un gusto raffinato. Miglior successo sembra avere ariso all'edizione americana, cioè ad *Album leaves*, che si è valsa della regia di Steven Vinaver e della direzione per la parte musicale di Robert Feist. L'edizione europea *Fogli d'album*, sembra invece essere

piaciuta meno, benché abilmente ricucita dal regista Franco Zeffirelli anche col filo d'argento del canto di Ornella Vanoni, squisita interprete della malavita fra un quadro e l'altro, e ancorché diretta musicalmente da Carlo Franci.

PIERO SANTI

Il VII Concorso polifonico internazionale di Arezzo

Diciotto cori italiani e undici cori stranieri di sei nazioni europee (Austria, Belgio, Francia, Germania Occidentale, Jugoslavia, Ungheria) hanno partecipato al VII Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo, tenutosi dal 27 al 30 agosto. Variamente distribuiti in quattro categorie (cori misti, cori virili, formazioni ridotte miste o pari per i canti popolari, canto gregoriano), detti complessi hanno eseguito cinque composizioni d'obbligo, tratte dalla liturgia gregoriana e dal repertorio polifonico classico sacro e profano (Palestrina, Monteverdi, Gallus, Lasso) e centonove composizioni di libera scelta, tratte dalla letteratura antica e moderna, nonché dai canti regionali dei Paesi di ciascun coro. Questo in sede di concorso; nei due concerti inaugurale e finale del concorso stesso, alcuni cori, preventivamente designati, hanno inoltre cantato trentuno pezzi diversi, a cappella o con accompagnamento di strumenti (fra cui le *Litanies à la Vierge noire* di Poulenc, eseguite dal Coro Vallicelliano di Roma, con accompagnamento d'organo, e l'*Ave verum* e il *Laudate Dominum* di Mozart, con quintetto d'archi, eseguiti dal Chor der Musikfreunde di Wörgl). In totale, fra concorso e concerti, sono state presentate centoquarantacinque composizioni corali d'ogni epoca e scuola alle quali vanno aggiunte tre Messe eseguite in Duomo, alla Pieve e a S. Francesco, e le altre musiche che parecchi cori sono stati invitati

a cantare in diverse cittadine della provincia, fra il più vivo interesse delle popolazioni locali.

Da tali cifre riassuntive delle manifestazioni aretine, si può ricavare facilmente la « morale » del Polifonico, che è quanto dire la qualità dalla quantità. Considerato il concorso un mezzo e non un fine, emerge, fra le finalità, quella della conoscenza e della diffusione del maggior numero possibile di musiche, che la polifonia, nel corso dei secoli, ha consegnato alla storia. Conoscenza e diffusione nel pubblico degli ascoltatori (quest'anno fortissimo), e, prima di tutto, fra i cori concorrenti. Ciò implica ampliamento del repertorio, approfondimento della cultura, arricchimento del gusto. A concorso esaurito, ogni coro torna a casa con un cospicuo bagaglio di esperienze, di musiche per l'innanzi ignorate, di propositi e programmi per l'avvenire. Fra centocinquanta pezzi, dei quali pochissimi insignificanti (alludiamo ovviamente ai pezzi di libera scelta) e la gran parte, al contrario, altamente pregevoli, ce n'erano quest'anno da affinare le armi, da migliorare il livello tecnico e artistico di qualsiasi coro.

Quanto ai risultati del concorso, il Coro di Anghiari ha conservato il titolo, conseguito l'anno scorso, nella competizione di Canto gregoriano. Nelle altre tre categorie, che sono naturalmente le autentiche categorie polifoniche, i primi due posti in classifica nella prima e seconda (cori misti e cori virili) e i primi quattro nei canti popolari, li hanno guadagnati, pressoché come nei concorsi precedenti, i cori stranieri (tedeschi, belgi, ungheresi, francesi, jugoslavi). Con la differenza, tuttavia, rispetto ai passati concorsi, che lo scarto di punti fra questi cori e gli italiani è stato minimo, talché i nostri complessi, classificati ai posti d'onore, ne sono usciti tutt'altro che mortificati. Citeremo, fra questi, il Coro Vallicelliano di Roma (terzo nella prima categoria, la più impegnativa), la Corale universita-

ria di Torino, la Corale Tartini di Trieste (rispettivamente quarta e quinta nella medesima categoria), il Coro Montasio pure di Trieste (terzo nella seconda categoria) ed altresì la Corale Puccini di Grosseto, che, fornita una prova eccellente nella eliminatória della prima categoria, nella finale non ha avuto fortuna. Aggiungeremo, a dimostrazione di evidente progresso dei cori nostrani e a titolo di innegabile merito, che, mentre i citati cori stranieri sono parsi vocalmente più curati e addestrati (è chiaro che in certi Paesi il vivaio delle voci è molto più abbondante, e ciò lo si deve principalmente all'educazione scolastica) i nostri cori hanno mostrato una maggiore aderenza stilistica, una più calda fluidità espressiva, nelle pagine d'obbligo (Palestrina e Monteverdi). Al riguardo ci piace ricordare il promettente e agile coro della Scuola parrocchiale S. Cecilia di Rho, le cui freschissime voci dei fanciulli hanno ricondotto la polifonia sacra palestriniana nell'alveo dell'antica tradizione.

Da ultimo, un accenno alla Messa solenne cantata in S. Maria della Pieve da dodici cori, fra italiani e stranieri, Messa che costituiva la novità più singolare e psicologicamente più interessante delle giornate aretine. A dirigerne le varie parti, sono stati infatti i membri della giuria direttori di coro, nomi tutti di larga risonanza: da Felix de Nobel a César Joffray, da Nino Antonellini a Celestino Eccher, da Lebrecht Klohs a Gwynn Williams. E non è a dire quale profondo e commosso significato abbia assunto tale vivo accostamento fra giudici e giudicati, nella comune, multanime intimità dell'esecuzione.

LUIGI COLACICCHI

Il Concorso pianistico Busoni a Bolzano

Anche quest'anno, come l'anno passato, il Concorso Pianistico Interna-

zionale F. Busoni si è chiuso senza l'assegnazione del primo premio. Il provvedimento è dispiaciuto un po' a tutti e, inutile a dirsi, sarà dispiaciuto pure alla giuria. Ma diciamo la verità: è forse balzata fuori da questo diuturno tramescolio di tasti bianchi e neri, da questo diluvio di note classiche romantiche moderne e modernissime, una personalità pianistica, una fisionomia concertistica promettente e fidata, quale si può esigere da una importante competizione come il Concorso Busoni?

Comunque prima che questa incresciosa domanda faccia pensare alla pianistica italiana, diciamo subito che essa era (quasi) completamente assente. Perché? Mistero. Tentiamone la spiegazione: i nostri giovani pianisti non hanno la fortuna di venir designati da ministeri culturali previo parere di apposite commissioni e di essere conseguentemente sovvenzionati per le spese del viaggio, dell'iscrizione e di un lungo soggiorno all'albergo, privilegio che hanno invece i concorrenti appartenenti a Paesi più del nostro gelosi del primato musicale della gioventù. Spesso alla base di quello che abbiamo chiamato mistero ci sono semplicemente le due fondamentali note musicali *sol* e *do*, senza le quali non si fa un passo, non si respira, non si vive: il soldo! Ed ecco spiegato, in gran parte, perché i finalisti bolzanini erano tutti quanti stranieri: americani, giapponesi, ungheresi, francesi, spagnoli.

Pianisticamente? Gran precisione digitale, pedalizzazioni sapienti e scaltre, fraseggiature calibratissime, tutto un mondo esecutivo dove le « risoffiature » degli insegnanti, per dirla con una graziosa immagine di Paul Claudel, erano « evidenti come pidocchi fra lastre di vetro ». I giovani oggi tendono senz'altro alla esecuzione obiettiva, *detachée*. (Come si possa essere obiettivi in arte è per noi uno di quei misteri che potrebbero tenerci in vita sino all'età di Matusalemme, se fosse vero

che si muore quando non si hanno più misteri da ruminare). E il fenomeno antisoggettivo fu già individuato dal Croce scrivendo che la poesia non andrebbe declamata bensì soltanto letta mentalmente. Trasferendo questa idea nel campo della esecuzione musicale, vediamo subito che, analogamente, lo strumentista non deve interpretarla, la pagina, ma soltanto eseguirla come sta scritta. Infatti oggi piace di più il modesto e fidato termine di esecuzione che non quello un po' pesante e presuntuoso di interpretazione. Naturalmente in questa direzione è assai difficile differenziare i concorrenti, posti tutti sullo stesso piano dall'obiettività ma a superare ogni difficoltà, ogni dubbio pensava una imponente giuria di ben dieci tecnici sperimentatissimi presieduta da un Maestro quale Cesare Nordio. Al quale Maestro la città di Bolzano deve l'onore di richiamare l'attenzione di tutto il mondo pianistico, grazie al Concorso Busoni da lui creato, lanciato e tenuto in sempre più alta regione artistica.

PIETRO MONTANI

Ecco il verdetto della giuria: secondo premio *ex-aequo*: Cecile Ousset (Francia) e John Perry (U.S.A.); terzo premio *ex-aequo*: Imre Antal (Ungheria) e Leonard Hokanson (USA); quarto premio: Joaquín Achucarro (Spagna); quinto premio: Ruriko Tsukamoto (Giappone); sesto premio: Virginia Hutchings (USA).

Firenze

Le Serate Musicali dell'Aidem

Col Coro da camera G. Verdi di Prato diretto da R. Maselli, e col Trio di Bolzano (Montanari-Carpi-Amadori) sempre in gran forma, si sono concluse le Serate Musicali Fiorentine, organizzate dall'Aidem nel Cortile di Palazzo Pitti. Queste Serate, arrivate alla loro 467ª ma-

nifestazione, sono state inaugurate con particolare solennità, in quanto si celebrava quest'anno il Decennio dell'Associazione.

Carlo Zecchi ha diretto il concerto inaugurale del 5 luglio, al quale sono intervenuti S. E. Magri, l'on. Cappugi e molte altre autorità governative e cittadine, del mondo musicale e della stampa. Si sono poi avvicendati sul podio i direttori Luigi Toffolo, Max Rudolf, Martin Rich, Vittorio Negri Bryks con l'organista Alessandro Esposito, Orlando Barella con la pianista Clelia Arcella, F. Mahler col pianista T. Macoggi, E. P. Steikel con la pianista L. Pasaglia, R. Kloiber con il soprano Lilliana Poli che ha eseguito in prima esecuzione italiana una *Cantata* di Haendel, A. Salten col violinista Aldo Ferraresi.

Nei concerti cameristici si sono ascoltati il Trio Italiano d'Archi (Gulli, Giuranna, Baldovino), il Gruppo Madrigalístico Bolognese diretto da Adone Zecchi, il Complesso Fiorentino di Musica Antica (con liuti, flauti diritti, viole da braccio e da gamba, percussioni) diretto da Rolf Rapp, il Duo Giangrandi-Eggmann ed ancora i violinisti Van Neste, Sirio Piovesan e Aldo Ferraresi. Nel mese di agosto i Solisti del Teatro alla Scala, hanno tenuto con successo due spettacoli di balletti, e fra gli altri si sono presentati sul podio due giovanissimi direttori, Guarnieri e Miari al cui concerto ha partecipato la pianista Rossana Bottai. Di particolare interesse, come rassegna di interpreti e musiche pianistiche, la Settimana del Piano-forte, durante la quale hanno suonato: Nicolai Orloff, Giovanni Dall'Agola, Rodolfo Caporali, Giuseppe Postiglione, Tito Aprèa, Marcella Crudeli, il Duo Gold-Fizdale, Edoardo Del Pueyo.

Durante queste Serate sono state eseguite musiche di Cammarota, Porrino, Venticinque, Britten, Diamond, A. Zecchi, E. Masetti, G. L. Tocchi, J. Napoli, R. Vlad; durante la settimana pianistica, di Pizzetti,

G. F. Malipiero, Stravinski, Aprèa, Poulenc, Milhaud, O. Esplà.

A. M.

Certaldo

Il convegno sull'Ars Nova

Vi sono studi per i quali anche in Italia si organizzano spesso congressi, mentre la musica e la musicologia sono lasciate piuttosto in disparte. Eppure oggi la cultura musicale suscita interesse anche da noi; benché troppo presi dalla parte divulgativa se ne limiti lo studio scientifico. Da noi, nonostante la ricchezza delle fonti sono gli stranieri che lavorano nelle nostre biblioteche. Si tratta è vero di una collaborazione o meglio di un aiuto apprezzato; pochi di noi purtroppo possono dedicarsi a faticose ed interminabili ricerche di biblioteca o di archivio mentre è proprio così che si rifà di nuovo la storia, cioè soltanto sulla base dei documenti e dell'intenso lavoro sulle opere d'arte. Una vera eccezione è stato quindi il Convegno di Certaldo (23-26 luglio 1959) sull'Ars nova italiana del Trecento. Esso si deve all'iniziativa di pochi volenterosi che da questo incontro internazionale coi migliori studiosi del breve ma fulgido periodo dell'Ars nova sperano trarre maggiori frutti per la ripresa — anche in Italia — di seri studi sia intorno ad esso come ad altri periodi storici.

Il Convegno di Certaldo è da lodare per l'iniziativa, coraggiosa, quando si pensi ai pochi studiosi (appena una trentina fra le maggiori nazioni) che si dedicano allo studio dell'Ars nova. Lodevole è stata pure la scelta del luogo, particolarmente legato per le sue memorie a detto periodo storico; mentre il Comune di Certaldo — infaticabile il Sindaco, sig. Marcello Masini — ha corrisposto con premura e signorilità al felice andamento di tutti i servizi e al sereno sviluppo

delle conversazioni musicologiche. Intanto — come ha sottolineato il M^o Damerini — è un miracolo che gli studiosi stranieri (purtroppo al nostro Convegno in maggior numero degli italiani), siano intervenuti numerosi, pieni d'interesse e pronti ad accogliere nuove iniziative. La comprensione è stata la base del Convegno, specie nelle ultime sedute, ove proprio nasceva affettuosa suscitando poi il rammarico di dover abbandonare i cordiali ragionamenti e il naturale scambio di vedute.

Fra le relazioni presentate crediamo opportuno segnalare alcune.

Il prof. Dr. Gustav Fellerer (Musikwissenschaft. Inst. Univ. Köln) trattando della *Constitutio docta SS. Patrum* di Giovanni XXII e la musica nova del suo tempo, ha illuminato un periodo precedente l'Ars nova, mettendo in evidenza il fatto che il Pontefice richiami più volte le *Schole cantorum* alla severità del gregoriano, riprovando in esso le infiltrazioni profane testificate dal Fellerer con esempi e intonazioni. Il Prof. Dr. Federico Ghisi (Firenze) in *Rapporti armonici nella polifonia italiana del Trecento*, rilevando con esempi gli aspetti della nuova sensibilità, ne ha sottolineata l'affermazione, chiara, specie in molte forme di cadenza.

Il Prof. Dr. K. von Fischer (Università di Zurigo), in *Les compositions à trois chez les compositeurs du Trecento*, ha rilevato con un'acuta analisi tecnica di varie di esse, la tendenza al verticalismo armonico e l'emergere del Superius, cioè di elementi basilari per la musica italiana fino ai nostri giorni.

Il Prof. Albert Seay (Colorado College) ha presentato uno studio acuto e profondo, *Paolo da Firenze, theorist of Trecento*, analizzando uno sconosciuto trattato del medesimo giacente fra i mss. Asburniani della Bibl. Laurenziana di Firenze. La dottoressa Suzanne Clercx-Lejeune (Università di Liegi) ha indagato *Les debuts de la Messe uni-*

taire au XIV siècle et principalement dans l'oeuvre de Johannes Ciconia, trattando con chiarezza ed obiettività anche della Messe parodie, ove non è difficile riconoscere gli inizi della variazione.

La dottoressa Nanie Bridmann (Bibl. National, Paris) ha trattato della *Musique dans la société française au temps de l'Ars nova*, illuminando con molto spirito le condizioni ambientali di tale società. Interessante è stata pure la discussione che ha messo in evidenza la diversità delle manifestazioni musicali italiane, specie fiorentine, ove non si usavano i menestrelli, essendo la colta società dell'epoca in condizioni di eseguire le difficili composizioni.

La Prof.ssa Bianca Becherini (Firenze) in *L'Ars nova italiana del Trecento, strumenti ed espressione musicale*, dopo avere analizzato numerosi riferimenti letterari e pagine musicali, ha concluso con lo stabilire un largo uso di strumenti ed una vivezza e profondità di espressione — anche questa essenzialmente italiana — alla quale finora si era poco pensato, attribuendo a dette pagine soltanto doti di soavità e di grazia. La relazione è stata interessante anche per un'accurata analisi del Codice dello Squarcialupi, che dimostrando che all'inizio non poteva appartenere all'organista fiorentino, ha mosso la questione di una più esatta datazione di esso.

Il Prof. Nino Pirrotta (Harvard University) in *Maestro Piero da Firenze e l'inizio dell'impressionismo musicale* ci ha genialmente intrattenuto sulle origini della caccia trecentesca, riconoscendo in essa una prima affermazione di impressionismo musicale.

Il Prof. Fabio Fano (Conservatorio B. Marcello, Venezia) si è distinto in *Punti di vista sull'Ars nova italiana e i suoi periodi: nazionalismo ed europeismo*, notando

sotto tale aspetto notevoli differenze.

Il Convegno, che in realtà seguiva ai *Colloques sur l'Ars nova du Trecento italien*, che ebbero luogo a Liegi (Chateau de Wegimont, sett. 1955), pur avendo messo in evidenza, in questo difficile campo di studi, molte conquiste, ha mostrato il lungo cammino che ancora dobbiamo percorrere per giungere ad un'esatta valutazione di questo periodo, in relazione allo stile musicale. Le grandi questioni riguardano tuttora le trascrizioni musicali, ben lontane dall'essere complete e naturalmente lente nella realizzazione. Il Prof. Pirrotta, in accordo col Bärenreiter - Verlag di Kassel, ha preso l'impegno della trascrizione di nuovi mss., trascrizione difficile anche per la necessità odierna di creare un sistema comune all'interpretazione delle antiche notazioni.

I quesiti sono molti e sono stati pure sottolineati alla fine delle sedute dal Prof. Ghisi che, in una brillante sintesi delle relazioni e delle discussioni, ha messo in evidenza il valore di esse, auspicando una felice continuazione degli studi.

A chiusura dei lavori, in un ordine del giorno, si è stabilita a Certaldo — patria di Giovanni Boccaccio — la fondazione di un Centro di studi sull'*Ars nova italiana* e si sono puntualizzati i suoi compiti: primo fra tutti la creazione di una biblioteca specializzata, di una raccolta di microfilm di tutti i documenti musicali dell'*Ars nova italiana* e registrazioni di esecuzioni e concerti.

Numerosi studiosi stranieri hanno formulato la speranza di poter venire nella prossima estate a studiare a Certaldo, in qualche sala del Palazzo Pretorio o nella deliziosa Biblioteca che già esiste nella Casa del Boccaccio.

BLANCA BECHERINI

La vita musicale all'estero

Vienna

Le Settimane viennesi

Le Settimane Musicali Viennesi, nate in quest'ultimo dopoguerra, si realizzano con la collaborazione più o meno volontaria dei teatri e delle società concertistiche, ma non si può dire che esista una direttiva o un programma preciso, tanto che a volte si ha persino l'impressione che vi possa partecipare chiunque ritenga di esserne in grado. Indubbiamente questa libertà organizzativa ha il vantaggio di propagare l'interesse anche in cerchie più ampie di pubblico, mentre l'insieme assume quasi un carattere di festa popolare. I padri coscritti della città, che hanno il compito di realizzare la manifestazione, possono star certi che l'imponente impiego di danaro e di energie lavorative non serve solo come attrazione per gli ospiti di riguardo che in questo periodo affollano i migliori alberghi della città ma ad interessare anche l'uomo della strada a tutte queste manifestazioni artistiche.

Il fulcro del Festival è costituito dall'Opera di Stato e alternativamente di anno in anno da una delle due maggiori società concertistiche, la Gesellschaft der Musikfreunde e la Konzerthausgesellschaft. Di queste società la prima, che detiene da quasi 150 anni una posizione centrale nella vita musicale viennese, rappresenta la tendenza conservatrice, mentre la seconda, di cent'anni più giovane, è più aperta a tutte le manifestazioni della musica moderna.

Questa volta era di turno proprio quest'ultima società, ed essa ha colto l'occasione per organizzare un Festival Internazionale che ci ha of-

ferto un buon numero di significativi saggi della più recente evoluzione musicale, in particolare anche della tendenza a cui appartengono musicisti come Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Difficile dire quale dei due sia il più radicale, tanto più che nelle composizioni eseguite non è stato nemmeno possibile distinguere valori e differenze individuali. È chiaro tuttavia che entrambi tendono a conquistare un mondo sonoro lontanissimo da tutte le forme e le norme della musica del passato, ivi compreso il sistema dodecafonico tradizionale. Un'altra nota in comune tra i due sta nel fatto che i loro esperimenti sono più adatti ad essere discussi che ad essere ascoltati: per quanto nella discussione si tratti sempre di parole e mai di musica. E quando Stockhausen conclude affermando che bisogna accettare la sua musica come si accetta la realtà della bomba atomica, è probabile che questa affermazione colga nel giusto: ma la sua musica?

Di Stockhausen sono state eseguite nel corso delle settimane viennesi le tre *Gruppen für Orchester*. Oltre all'orchestra sul palco, infatti, erano disposti anche in sala, a destra e a sinistra, due gruppi di strumenti: come infatti la composizione si propone lo scopo di fondere il suono con il rumore, così l'ascoltatore deve anche tener conto di una componente spaziale; e di fatto si notava di quando in quando qualche singolare effetto sonoro. Ma basta questo per costruire un mondo nuovo?

L'imbarazzo cagionato nel pubblico dalla composizione di Stockhausen lasciò ben presto il posto a una partecipazione piena di interesse quando *Il Canto sospeso* di Luigi Nono

dischiuse un orizzonte nuovo di composizione raffinata e matura. Gli eccellenti complessi corali ed orchestrali della Radio di Colonia, che diedero con Stockhausen e con Nono un saggio di veramente imponente bravura, eseguirono poi con ugual impegno il *Visage nuptial*, di Pierre Boulez, un'ampia cantata per soprano, coro e orchestra su versi prolissi di René Char, che risulta altrettanto prolissa nonostante il gusto modernistico.

Va segnalata anche una prima esecuzione in Austria dell'oratorio *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* di Werner Egk, che con un ampio stile epico racconta una novella indiana. È noto che Werner Egk ha un suo stile personale ed ha sempre qualcosa da dire: e anche questa composizione ha una sua fisionomia inconfondibile, anche se talora si ha più l'impressione di una maniera che di uno stile. La partitura si gonfia, acquista in ampiezza e in larghezza, ma non permette una visione chiara della struttura formale, e si rimane con l'impressione che la composizione nel suo insieme potrebbe essere allungata o accorciata a piacere. Si tratta in ogni caso di un'opera assai personale, che vale sempre la pena di ascoltare.

Il contributo più interessante dato dall'Opera a queste settimane viennesi è stato il nuovo allestimento di *Tristano e Isotta* dovuto a Herbert von Karajan. Da quando si è perduto l'equilibrio tra la musica e la scena senza che se ne sia trovato uno nuovo e accettabile in tutti i sensi, ogni allestimento di un'opera di Wagner diventa un vero e proprio problema; e anche Karajan non è stato in grado di offrire una soluzione reale. Sembra però che egli abbia compiuto questa volta un passo decisivo verso la soluzione, in quanto ha cercato la corrispondenza scenica alla musica nell'effetto pittorico, anche se la realizzazione di questo intento ha presentato ancora imperfezioni e incertezze. Nella sua regia egli si è sforzato di evi-

tare tutte quelle situazioni che, in base alla sua esperienza, potevano cagionare qualche imbarazzo: ottima idea. Ma il fatto si è che in realtà un nuovo imbarazzo ha preso il posto dell'antico. Ad esempio, l'idea di creare per l'azione del primo atto uno spazio scenico libero e ampio è assai graziosa: ma questo vantaggio va perduto quando proprio al culmine dell'atto entra una massa di marinai per togliere il giaciglio di Isotta, disturbando così la coppia nel momento dell'estasi più sublime. Anche l'idea conduttrice del secondo atto è bella e appropriata, che cioè Tristano e Isotta vengano completamente avvolti nella foresta e nell'incerto chiarore notturno. Ma i velari verdi che si distendono dinanzi alla scena non hanno certo la necessaria forza di suggestione per risvegliare l'impressione poetica desiderata e la coppia, presentata — come una visione di teatro fuori moda — ora più ora meno in luce, perde totalmente il contatto con la scena. Il terzo atto si avvicina più degli altri allo scopo voluto. Si può ben dire che la scena che si presenta agli occhi degli spettatori — ampiezza, solitudine, distanza dal mondo — costituisca con la sua luce, il suo colore e tutti i suoi contorni una corrispondenza pittorica e insieme plausibile all'andamento ritmico della melodia « triste ».

La parte musicale dell'esecuzione è stata comunque superiore ad ogni lode, e se ne può parlare solo con la massima ammirazione. Abbiamo ascoltato altresì tutta una serie di eccezionali interpreti wagneriani: Wolfgang Windgassen (*Tristano*), Birgit Nilsson (*Isotta*), Gottlob Frick (*Marke*) e Otto Wiener (*Kurnewald*). Ottima impressione ha suscitato Hilde Rössel-Majdan (*Brangina*), una cantante formata a Vienna che ha interpretato la figura della compagna e dell'ancella con finezza e piena partecipazione.

È stato invece molto meno soddisfacente il contributo che alle settimane viennesi ha dato la Volksoper.

Der Mond, opera in un atto divertente e originalissima di Carl Orff, è stata rappresentata in maniera affatto greve e completamente priva di humour, mentre il nuovo allestimento di Gianni Schicchi ha avuto carattere nettamente dilettantesco. Colpa di ciò è la deficienza organizzativa di questo teatro, che vuole rappresentare, come un teatro di provincia, l'opera, l'operetta e il *Singspiel* ad un tempo, senza concentrarsi e specializzarsi concretamente in nessuno di questi tre generi.

HEINRICH KRALIK

Parigi

Théâtre des Nations 1959

L'assenza dell'Italia per la lirica al Théâtre des Nations è stata quest'anno non poco rimpianta. Ci siamo chiesti che cosa abbia provocato questa decisione ma quali che ne siano le ragioni, l'amatore del bel canto si è visto privato di un piacere che attendeva con impazienza: quello di riascoltare artisti italiani già noti o di fare qualche scoperta tra i nuovi.

È stata invece la Germania (Berlino ovest, Berlino est e Opera di Francoforte) insieme con la Jugoslavia (Opera di Belgrado) a polarizzare l'attenzione dei visitatori.

La stagione è stata inaugurata con *Arianna a Nasso*, nell'esecuzione dell'Opera di Berlino ovest. Quest'opera così caratteristica del barocco moderno di Richard Strauss, è una delle più ardite per concezione e forma, e si presta meravigliosamente alle intenzioni del regista. In questo, Günther Rennert ha superato se stesso: e non abbiamo parole per lodare la raffinatezza, la morbidezza, la grazia e la naturalezza della sua messinscena. I quattordici personaggi del prologo e i dieci protagonisti dell'opera sono costantemente in movimento senza che lo spettatore riceva l'impressio-

ne di un'agitazione gratuita o forzata: e ciò perché il movimento di questa regia si lega perfettamente a quello della musica, traducendolo in termini visivi.

Assai bene interpretata da Lisa Della Casa e da Koth, questa esecuzione ci ha altresì dato modo di ammirare un contratto di spiccata personalità, Helga Pilarczik, che ha interpretato la parte del Poeta.

L'interpretazione che l'Opera di Berlino est ha dato dei *Contes d'Hoffmann* ha destato i commenti più appassionati. Il direttore del teatro, Felsenstein, dopo lunghe ricerche dotte e minuziose ha inteso riprendere lo spirito del lavoro teatrale di Barbier e Carré (1851) di cui si servi Offenbach, allontanandosi il più possibile dalla versione eseguita a Parigi nel 1881 con la collaborazione di Guiraud. Il risultato è che l'atto con Antonia precede quello di Venezia, certe arie sono spostate e altre sopresse, mentre sono stati introdotti pezzi tratti da altre opere di Offenbach e sono stati considerevolmente rimpolpati i dialoghi, che prevalgono sul canto. Non è più un'opera comica dunque, ma un dramma con parti orchestrate e cantate: di qui lo stupore, la delusione e lo scandalo di certi ascoltatori, che non hanno ritrovato il loro Offenbach: e in realtà, Felsenstein ha sacrificato Offenbach a Hoffmann.

Chi conosce la biografia e le opere di questo scrittore ne ha ritrovato lo spirito, l'humour, la natura fantastica e le idee; certe scene, buffonesche e soprannaturali insieme come il ballo in casa Spallanzani o la consultazione del Dottor Miracolo, sono dello Hoffmann del più genuino.

L'interpretazione vocale è stata buona senza essere eccezionale, ma le scene sono state assai indovinate, in uno stile barocco e morboso alla Christian Bérard. La regia è stata realistica, un vero capolavoro di intelligenza, di abilità e di gusto, con un'illuminazione sapiente e una parte meccanica di grande scorre-

volezza. Lo spettacolo ha ottenuto in ogni caso un vero successo.

Lo stesso teatro berlinese ci ha fatto ascoltare per la prima volta l'*Albert Herring*, opera buffa di Benjamin Britten. Il libretto di questo lavoro è tratto dal *Rosier de Madame Husson* di Maupassant: il virtuoso del villaggio, premiato per le sue doti, perde l'innocenza la sera stessa in cui ha ricevuto la sua mercede. Su questo soggetto grivois, tipicamente satirico e comico, Britten ha scritto una musica semplice e avvincente, estremamente varia negli effetti nonostante il numero limitato degli esecutori: il che conferma le possibilità inventive di questo compositore e il suo infallibile senso degli effetti teatrali.

La compagnia che ha interpretato *Albert Herring* è stata eccellente sia dal punto di vista vocale che da quello scenico, cosa che val la pena di notare essendo assai rara. In particolare Wohlfahrt nella parte del virtuoso scaltrito ha rivelato un talento consumato.

L'altra novità è stata *Katia Kabanova* eseguita dall'Opera di Belgrado. È un'opera della maturità di Janacek (1921), tratta dal celebre *Uragano* di Ostrovski. Janacek, che non ha avuto difficoltà a creare bei temi melodici e ritmici, si è trovato meno a suo agio per quanto riguarda la strumentazione, e quest'opera assai avvincente, è orchestrata piuttosto male. Tuttavia, le qualità fanno dimenticare questo difetto, e i numerosi recitativi, che stanno tra l'aria vera e propria e il declamato, l'uso di temi conduttori, una gran libertà armonica e ritmica e un acuto senso drammatico, danno vita a un dramma lirico pieno di forza e di efficacia, in cui si sente la grandezza dell'autore della *Casa dei morti* e della *Missa glagolitica*.

Ma il suo maggior successo, l'Opera di Belgrado l'ha ottenuto con il *Faust*. Il *Faust*! Chi l'avrebbe mai pensato! In realtà questa esecuzione in stile astratto ha indignato una

buona metà del pubblico; per quanto mi riguarda essa mi ha letteralmente incantato, perché ha saputo bene esprimere la violenza delle passioni e il sognante sentimentalismo che sono caratteristici di tutto il romanticismo.

Oscar Danon, direttore dell'Opera di Belgrado e della sua orchestra, ha eliminato il balletto: il che significa restituire all'opera tutta la sua purezza, poiché Gounod l'aveva aggiunto in un secondo tempo per compiacere gli abbonati dell'Opéra che al balletto non volevano assolutamente rinunciare. Danon ha praticato inoltre alcuni tagli, in verità assai pochi, ha affidato la parte di Siebel a un tenore sostituendolo con un soprano per l'aria dei fiori, e infine ha spostato l'ouverture per ragioni di regia. Ma tutto questo non è grave, perché Danon ha diretto Gounod valorizzandolo al massimo, con tanto ardore e amore come se si trattasse di una partitura di Mozart; e aggiungiamo ancora che il 1959 è il centenario di quest'opera celebre.

Le scene, non realistiche, constavano di sei superfici collegate da scale, il che ha permesso di far svolgere l'azione nello spazio oltre che in profondità. Questo ritrovato dà modo di presentare con originalità la scena della Kermesse, dove i danzatori saltano durante il valzer da un piano all'altro, e ancora la scena della chiesa e soprattutto quella dei soldati con l'aria « *Gloire immortelle* », che rievocava nella regia del Danon un quadro di Dürer o di Cranach, con lance in resta e vessilli al vento.

L'altra trovata del regista, Friedrich Schramm, consisteva nell'utilizzare al massimo la partecipazione di un'artista di gran classe — il basso Cangalovic — che è quanto dire che il perno dell'interesse è stato spostato da Faust su Mefistofele. È lui che regge le fila dell'opera da cima a fondo, e la sua influenza demoniaca è sempre evidente — che

egli sia o no sulla scena — grazie alla presenza di due servitori che ne eseguono gli ordini e ne rendono visibili i pensieri: un'idea per la verità eccellente.

Dal momento che i tedeschi chiamano l'opera di Gounod *Margherita*, perché i serbi non dovrebbero chiamarla *Mefistofele*? Sarebbe il titolo migliore!

Non sono mancati comunque a Parigi nel corso di questa stagione gli ambasciatori dell'arte italiana, a cominciare dalla Tebaldi che ha interpretato l'*Aida*. Dato che essa compariva sulla scena dell'Opéra sei mesi dopo Maria Callas, non si è potuto evitare di fare dei paragoni, cosa peraltro assurda perché ogni artista ha una sua personale grandezza e può esser paragonato solo con se stesso. Maria Callas, prima donna della lirica, è un'intelligenza che canta, Renata Tebaldi, il più bel timbro d'Italia, è un'anima sensibile: come fare un paragone?

La Tebaldi è stata tanto modesta da affrontare i rischi di una rappresentazione normale (mentre la Callas aveva cantato in una serata di gala di beneficenza e da sola), per di più in una parte, com'è quella di *Aida*, che le conviene meno di quella di *Mimi* o di *Desdemona*. Essa non ha quell'acuto brillante e penetrante che tante opere di Verdi esigono, ma ha un timbro di squisita dolcezza, di un fascino che non teme rivali, un'eguaglianza, una trasparenza e una morbidezza d'emissione che l'accompagnano in tutti i registri. Essa non cerca l'effetto, ma sa che la riservatezza, la misura e il pudore fanno parte della grande arte, che supera la tecnica per parlare al cuore.

La stagione italiana di Enghien è stata affidata alla Compagnia del Teatro di villa Olmo di Como, un complesso omogeneo e preparato, notevole sia per il giuoco scenico sia per la parte vocale. Questa compagnia è diretta da Gianfranco Rivoli, un maestro che sa conservare alle opere il loro slancio drammatico e

sostiene i cantanti senza intralciarli. Sono state eseguite *Lo Frate 'nnamurato* di Pergolesi in dialetto napoletano, *Il Maestro di cappella* di Cimarosa, *Rita* di Donizetti e *Una lettera d'amore* di Lord Byron, di Raffaello di Banfield, un musicista che sa scrivere veramente bene per le voci e che ama farle cantare. In quest'ultima opera abbiamo avuto la rivelazione di una giovane attrice, Rena Garazioti, stupefacente per estensione di voce, per intensità di azione scenica e per le qualità di cantante. Impossibile dimenticare il bel metallo scuro della sua voce, la sua forza, la sua calorosa evidenza, che ad Enghien le hanno procurato gli applausi più vivi. Quest'inverno questa artista canterà a Parigi: un grande avvenire sembra schiudersi a Rena Garazioti.

MARCEL SCHNEIDER

Cecoslovacchia

La Primavera musicale di Praga

In quattordici anni di vita il Festival Internazionale di Musica Primavera di Praga non soltanto è diventato la manifestazione principale della vita concertistica ceca, ma anche un convegno internazionale frequentatissimo da solisti e da complessi musicali di diverse nazioni. I giovani concertisti hanno qui la possibilità di distinguersi nei concorsi, i musicologi possono discutere nelle conferenze argomenti importanti, migliaia di ascoltatori possono perfezionare, in questa « alta scuola di interpretazione », la loro formazione musicale.

Ecco una statistica breve ma eloquente, della manifestazione di Praga: in 24 giorni hanno avuto luogo 45 concerti e 14 esecuzioni di opere e di balletti, a cui hanno preso parte 6 complessi orchestrali cecoslovacchi e 3 stranieri guidati da 22 direttori, 12 solisti cechi e 15 stranieri, 6 complessi di musica da camera, numerosi cori e 2 compagnie d'ope-

ra. Complessivamente erano rappresentate al Festival ben 16 nazioni.

Il concorso, che ha sempre la funzione di precedere solennemente il festival, era dedicato questa volta a cinque strumenti a fiato, ed ha richiamato una tale quantità di partecipanti (103 da 17 Stati) che va indubbiamente considerato come il più vasto nel suo genere tra quelli che si sono tenuti fino ad oggi.

Ecco i vincitori dei primi premi:

Flauto: Zdenek Bruderhans (Cecoslovacchia, con menzione particolare), Michel Debost (Francia) e Jan Hecl (Cecoslovacchia);

Oboe: Jacques Vandeville (Francia) e Lothar Koch (Germania occidentale);

Clarinetto: Peter Rieckhoff (Germania orientale) e Aurelian Octav Popa (Romania);

Corno: Anatoli Demin e Boris Afanasiev (Unione Sovietica);

Fagotto: primo premio non assegnato.

La parte del leone l'hanno fatta in questo festival le orchestre e le compagnie d'opera. Tra le prime va menzionata innanzi tutto la grande Orchestra Sinfonica Sovietica diretta da Alexandr Gauk, che nel corso di tre concerti ha eseguito tra l'altro la monumentale 11ª Sinfonia e l'ottimistica Sesta di Sciostakovic, la 1ª Sinfonia — tanto interessante ma così raramente eseguita — di Aram Kaciaturian e il suo bellissimo Concerto per violino nell'interpretazione di Leonid Kogan, ben nota anche all'estero in incisione discografica. Abbiamo ascoltato in due concerti l'Orchestra Filarmonica di Stato Romana intitolata a George Enescu e diretta da George Georgescu, che ha meritato un'accoglienza calorosa dal pubblico con l'esecuzione della 2ª Sinfonia di Kaciaturian.

L'Orchestra da Camera Olandese, fondata da Szymon Goldberg, si è segnalata soprattutto nel campo moderno al pari del Coro Ungherese diretto da Janos Ferencsik, che ha eseguito cantate di Bartók e Kodaly.

La Cecoslovacchia era rappresentata dall'Orchestra Filarmonica Ceca, diretta da diversi maestri; essa ha tenuto il concerto inaugurale del Festival con *La mia Patria* di Smetana, diretta da Karel Sejna. Ha costituito una gradita sorpresa la 4ª Sinfonia di Josef Bohuslav Foerster diretta da Karel Ancerl. L'esecuzione delle *Variazioni* di Britten e del *Sacre du printemps* di Stravinski, diretti da Igor Markevic, ha costituito uno dei massimi avvenimenti musicali, mentre a conclusione del Festival Georg Szell ha diretto la *Nona* di Beethoven in maniera indubbiamente interessante e convincente in singoli punti, lasciando però a desiderare — nonostante la partecipazione di ottimi cantanti — per quanto riguarda l'architettura della concezione musicale e ideale beethoveniana. Tra le altre orchestre ricordiamo ancora almeno l'Orchestra della Radio Ceca, che ci ha permesso di conoscere il direttore svizzero Jean Meylan oltre che di aggiungere alla serie dei giovani direttori cecoslovacchi Martin Turnovsky, vincitore del concorso di Besançon, e di applaudirne l'esecuzione in composizioni di Ravel e Prokofiev.

Anche per gli appassionati dell'opera ci sono stati giorni di festa. Lo Staatsoper di Berlino, che conta ben 470 membri, si è prodotto, oltre che in *Lohengrin* ed *Elettra*, in due esecuzioni veramente eccellenti. L'*Ariodante* di Händel è stata una dimostrazione palmare ed istruttiva che in Germania la « Händel-Renaissance » non è una parola vuota, ma che l'eredità classica può veramente tornare viva e risolvere con questa risurrezione tutti i relativi problemi di stile. La critica ha poi sottolineato come uno dei migliori successi del festival l'esecuzione dell'*Incoronazione di Poppea*. Questa geniale musica monteverdiana si è risentita a Praga dopo un buon quarto di secolo, e nella sala sovraffollata della Casa dell'Artista ha segnato un trionfo travolgente, a

cui hanno partecipato il direttore Horst Stein e tutti gli interpreti. Anche il Teatro Nazionale di Praga ha dato al festival un contributo notevole con le esecuzioni di *Wozzek* di Alban Berg, e di *Mirandolina* di Bohuslav Martinu. L'intenso dramma del compositore viennese, che alla prima esecuzione praghese del 1926 aveva suscitato un vero scandalo, ha trovato questa volta una atmosfera ben diversa; la rappresentazione della miseria umana, dei caratteri e dei destini di quest'opera, hanno prodotto un effetto possente e profondo, tanto più che l'eccellente esecuzione da parte dell'orchestra

diretta da Jaroslav Krombhoic ne ha saputo potenziare e sottolineare suggestivamente la grande drammaticità. *Mirandolina* invece non ha incontrato il favore della critica ad onta delle buone qualità musicali, che però non sempre si fondono con l'azione scenica in una necessaria unità organica. Infine, in occasione del centenario della morte del compositore cecoslovacco J. B. Foerster, 39 complessi corali con un totale di circa 3000 membri hanno tenuto un concerto solenne che con il Canto ceco di Smetana ha dato luogo a una grandiosa manifestazione.

ZDENEK VYBORNY

Notizie in breve

* All'Isola di San Giorgio in Venezia ha avuto luogo la premiazione dei vincitori del concorso internazionale Ottorino Respighi istituito dalla vedova del compianto musicista, signora Elsa, allo scopo di diffondere la conoscenza dell'arte respighiana tra i giovani concertisti di pianoforte e di violino. Sono risultati vincitori ex-aequo del primo premio pianistico la francese Marie Claire Laroche e l'italiano Giorgio Vianello.

La giuria non ha assegnato il premio violinistico ma ha attribuito un premio di studio con encomio all'italiana Milena Costisella e al giapponese Iso Kanakura Hideo.

* Presso il Ministero della Pubblica Istruzione è stato istituito un Ispettorato autonomo della pubblica istruzione artistica e musicale. A capo di esso è stato nominato il dr. Giovanni Penta, funzionario di alta esperienza e di vivace sensibilità che da anni presta opera fattiva per lo sviluppo della scuola musicale italiana.

* Il maestro Victor De Sabata è stato eletto all'unanimità dall'Assemblea Generale degli Accademici di S. Cecilia vice-presidente dell'Accademia stessa.

* È nato recentemente a Parma l'Istituto di Studi Verdiani, che si propone di approfondire e perfezionare la conoscenza dell'opera del massimo operista italiano dell'Ottocento. L'Istituto, presieduto da Mario Luroca, prevede anche la pubblicazione di un bollettino periodico in quattro lingue dedicato ai problemi dell'estetica verdiana e

della vita del Maestro. Quest'anno i bollettini verteranno sul 1859 e sul *Ballo in maschera*, sul quale verranno pubblicate ricerche di autorevoli studiosi di musicologia.

* Il Comitato del Congresso Internazionale di Musicologia intitolato a Chopin, che si terrà a Varsavia all'inizio del 1960 ha invitato il Maestro Pietro Montani del Conservatorio di Musica di Milano a leggere una propria comunicazione sul tema « Revisione dell'Opera omnia di Chopin ». Com'è noto la Casa Ricordi ha ripubblicato recentemente l'opera pianistica del compositore polacco in una nuova edizione curata da Pietro Montani.

* La Cathedral of the Holy Cross, di Boston, ha presentato il 25 settembre scorso un allestimento integrale dell'opera di Pizzetti *Assassino nella cattedrale* tratta dall'omonimo lavoro di T. S. Eliot. È la prima volta che negli Stati Uniti un'opera viene rappresentata in una cattedrale. Gli introiti della rappresentazione verranno devoluti alle opere di beneficenza dell'Arcivescovo di Boston Cardinale Richard Cushing.

* Al Festival di Lyon-Charbonnières ha partecipato l'Orchestra d'Archi di Milano diretta dal violinista Michelangelo Abbado, con un concerto dedicato interamente alla musica italiana. Fra l'altro, sono state eseguite per la prima volta a Lione le 2 Invenzioni per orchestra d'archi di Bruno Bettinelli, calorosamente accolte dal folto uditorio che gremiva la sala Molière della Scuola Nazionale di Musica.

* La commissione giudicatrice del Concorso di composizione Gregorio Fitelberg organizzato dalla Radio Polacca nel giugno 1959 a Katowice, ha deciso di non assegnare ad alcuno il primo premio. Il secondo premio di 8000 zł. è stato assegnato a Boguslao Schäffer per la *Monoso-*

nata per 24 strumenti d'arco, contrassegnata dal motto 2763. Inoltre la commissione ha segnalato con un premio di zł. 5000 la composizione *Quattro movimenti per pianoforte ed orchestra* contrassegnata dal motto Sintesi, anch'essa di Boguslao Schäffer, unico vincitore del Concorso.

Necrologi

* Ennio Porrino si è spento improvvisamente a Roma il 25 settembre 1959, non ancora cinquantenne, dopo una rapida, inesorabile malattia. Era nato a Cagliari il 20 gennaio 1910, e dopo aver iniziato lo studio del violino a nove anni, seguì privatamente i corsi di armonia, contrappunto e composizione di G. Mulè e C. Dobici dal 1926 al 1932, anno in cui si diplomò a pieni voti al Conservatorio di Roma. Nel triennio successivo fu allievo di Respighi al corso di perfezionamento di composizione. A diffondere il nome del giovanissimo maestro sardo contribuirono soprattutto due lavori di chiara condotta sinfonica, l'ouverture *Tartarin de Tarascon*, vincitrice del concorso indetto nel 1933 dall'Accademia di S. Cecilia e il poema sinfonico *Sardegna*, scelto a rappresentare la musica italiana al Festival Internazionale della Musica ad Amburgo nel 1935, che rimane una delle composizioni più conosciute e personali del musicista. Nel 1936, con l'assunzione della cattedra d'armonia e contrappunto al Conservatorio di Roma, Porrino iniziava un'altra attività, e non marginale, della sua operosa vita di artista: quella didattica, che lo vide in seguito professore di composizione nel Conservatorio di Napoli (dal '47) quindi nel Conservatorio di Roma, e infine direttore del Conservatorio della città natale. Le fatiche della composizio-

ne e le cure dell'insegnamento non gli impedirono di esercitare la direzione d'orchestra, di tenere conferenze. Come compositore seppe essere moderno senza rinnegare la somma di valori spirituali e tecnici tramandati dalla tradizione giovanile di volta in volta dei mezzi più confacenti ai suoi moti interiori o alle esigenze dell'opera in attuazione. Dotato di un particolare senso coloristico e timbrico e di facile ispirazione melodica, sembrò dare il meglio di se stesso soprattutto in quei lavori ove interpretò la poesia della terra natia (*Sardegna*, *Nuraghi*, *Canti sardi*, ecc.), dando vita a una musica di forte potere evocativo, densa di spiriti naturalistici e di una poesia rude e vigorosa. Per il teatro lascia le opere *Gli Orazi* (1941), *L'Organo di bambù* (1955), *Hutalabi* (1956), *I Shardana* (1959), *Esculapio al neon* (inedita) e i balletti: *Altair* (1941) *Mondo tondo* (1949) e *Il Ladro di diamanti* (1955).

* Il 2 ottobre 1959, poco più che cinquantenne, è deceduto nella sua abitazione milanese il maestro Ferdinando Ballo, uno dei più stimati critici e organizzatori musicali. Nato a Orvieto il 14 novembre 1906, era entrato giovanissimo nell'agone artistico e culturale tenendo a Milano, dove viveva dal 1924, concerti a carattere divulgativo quale pianista e direttore d'orchestra; scrivendo di critica musicale su giornali e riviste italiane e straniere;

prendendo attivamente parte a movimenti letterari e musicali. Diresse nel 1942 una collana di guide musicali e due anni più tardi fondò la casa editrice Rosa e Ballo che fino al 1946 pubblicò un centinaio di volumi di teatro e di critica. Nel 1945 assunse la critica musicale dell'Avanti, che tenne fino al 1948; creò nel contempo l'associazione concertistica *I Pomeriggi musicali* della quale fu direttore artistico per un quinquennio. Nel 1947 fu chiamato alla direzione artistica del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, da cui si dimise nel 1952. Dal 1950 occupò anche importanti cariche alla RAI: capo del Servizio Musica, capo del complesso artistico della TV a Milano, e, da ultimo, vice-direttore del centro di produzione milanese. Oltre ad articoli su riviste e periodici lascia diverse pubblicazioni, tra cui *A. Boito* (1939), *Il libro della musica* (in collaborazione con Casella, Rossi Doria e altri. 1940). « *I Capricci di Callot* » di G. F. Malipiero (1942), « *Volo di notte* » di

L. Dallapiccola, « *Coro di morti* » di G. Petrassi (1942), che testimoniano come la sua critica e i suoi interessi musicologici si orientassero di preferenza verso i musicisti d'oggi e verso i problemi dell'arte contemporanea.

* All'alba del 15 giugno scorso è deceduto per un repentino attacco di angina pectoris, il maestro Idino Donini di anni 68. Nato a Gardone Val Trompia (Brescia), trasferitasi la famiglia a Napoli, si dedicò agli studi musicali, (pianoforte e composizione), diplomandosi presso il Conservatorio di S. Pietro a Maiella nel 1914-20, in queste discipline e in canto corale. Dal 1925 al 1956 ha diretto senza interruzione l'Istituto Comunale di Musica di Terni. Pianista di eccellenti qualità ha tenuto numerosi concerti; compositore fecondo, lascia numerosi lavori per orchestra, coro e orchestra, quartetto, pianoforte e canto, pianoforte e strumenti, e pianoforte solo.

Arabesques

Alla schiatta dei barbieri, parrucchieri e barbitonsori, resa già illustre da quello di Bagdad, da Figaro immortale e, se vogliamo estendere un po' l'orizzonte, anche da quelle figlie di Dionisio, «Syracusarum tyrannus», che radevano le gote del padre loro con carboni ardenti allo scopo di non abbandonarle al pericolo di estranee lame, si aggiunge adesso, e in realtà formidabile, il Barbiere di Treviso. Costo insigne personaggio (per la pubblica anagrafe signor Onorio Peruzzi) è veramente un cannone e mi scrive con tal disinvoltura, con tal spirito, con tal finezza e tal sodezza di preparazione musicale, che io, lo confesso, mi sento alquanto umiliato nonché corretto nella mia sterminata presunzione. Il Barbiere di Treviso (e qui, pigro come sono, debbo anche ringraziarlo perchè, stavolta, le Arabesques finirà a scriverle lui) nella sua sto-

rica missiva del 3 settembre 1959 incomincia a porre un principio da me, altre volte, messo innanzi e difeso: «Sulle riviste scrivono sempre gran professori e dottori, ma mai l'uomo semplice, il così detto uomo della strada, che pur paga le tasse e, col suo denaro, tiene in piedi l'arte musicale». Niente da eccepire, signor Peruzzi. Tempo addietro una ragazza semplice, di quelle dette «ignoranti» perchè hanno fatto poca scuola, mi inchiodò al muro della vergogna domandandomi: «Come fa uno, un bel giorno, ad accorgersi che è un critico?». Ma il signor Peruzzi continua: «Sono barbiere; però ho studiato un po' di violino, di pianoforte (notate che scrive pianoforte e non piano, come, appunto, tanti professori e dottori), i principi dell'armonia e la storia musicale (dove io, magari, avrei posto pacchianamente una s ed una m maiuscole): ho comprato

un pianoforte, due violini, un armonium, molta musica e libri, radio, dischi. Vado ogni tanto per ascoltare concerti a Venezia e a Padova, sono abbonato ai concerti di Treviso; dunque ho dato e do un contributo materiale all'arte. Anzi le dico che, se tutti gli italiani fossero come me, non ci sarebbe crisi nella musica e i musicisti guazzerebbero nell'oro. Ho dunque diritto di essere ascoltato». Caro signor Peruzzi, anche qui non c'è il minimo dubbio. Nemmeno il tiranno più sopra nominato e nemmeno quei trenta di Atene che mandarono cicuta a Socrate potrebbero negarle più di parlare, di chiedere e di ottenere risposta. Io sono qui che pendo dal suo labbro e intendo far pendere anche i miei lettori. Categorico ed ordinato, il signor Peruzzi, dopo avermi quasi imposto (e ne ha tutti i motivi) di rispondergli in questa rubrica, distingue le sue inchieste in para-

grafi. Primo: Concorsi. « Come va, dice il Barbiere di Treviso, che, mentre i Concorsi per esecutori hanno sempre avuto buon esito, le composizioni premiate in Concorsi non hanno mai avuto successo? Se si eccettuano il Quintetto di Martucci, la Serenata di Casella e *Cavalleria rusticana*, tutte le altre creazioni, premiate da un secolo a questa parte, si sono perdute nel dimenticatoio? ». Arrivato a questo punto della lettura (non dopo esser saltato ad una nota in calce ove il signor Peruzzi aggiunge: « Ho avuto l'onore di far la barba al figlio di Sgambati vent'anni addietro e quello mi ha detto che se non c'era suo padre giunto in commissione con qualche ritardo, *Cavalleria* sarebbe stata bocciata »), arrivato dunque a tal punto della lettura, io credetti di aver pronta una risposta scientifica. Avrei voluto dire: « Caro signor Peruzzi, mentre l'esecuzione poggia, almeno in parte, su dati squisitamente empirici, come le note giuste o false, l'agilità pulita e granita, il suono piacevole o spiacevole, l'intona-

zione o la stonazione (se si tratti di cantanti, violinisti, cornisti, ecc.); la creazione involve tutto un insieme di problemi metafisici; l'originalità, che può sembrare esserci, mentre in realtà è solo fumisteria, o può sembrare non esserci mentre invece è nascosta sotto un'apparente normalità; la comprensibilità in rapporto allo stato fisiologico, emotivo, educativo e direi quasi politico dei giudicanti; la necessità di saper scernere fra valori transeunti della tecnica e valori duraturi dell'espressione in se stessa. Questo avrei voluto dire. Senonché, corsi gli occhi più avanti, ecco trovar spiegato dal Barbiere di Treviso: « Io credo che ciò dipenda da un po' di camorra, da troppi favoritismi e raccomandazioni, dalla fretta con cui i lavori vengono esaminati, e anche dal fatto che, mentre per gli esecutori i commissari odono al completo il valore dei concorrenti (persino li vedono, aggiungerei io), per le composizioni il giudizio è approssimativo, mancando la possibilità di udire le musiche nella loro integra-

le estrinsecazione, dovendo per forza basarsi tutto sulla lettura a tavolino o al pianoforte, senza alcuna sicurezza di eseguir bene e di azzeccare il tempo giusto. Non voglio esser maligno, ma credo fermamente che se mi fosse data la possibilità di « spulciare » fra i lavori non premiati in tanti Concorsi, troverei qualcosa di meglio dei lavori che furono vincitori ». Maligno Lei non è, signor Peruzzi: Lei è addirittura infernale. Perché, lasciando da parte « l'onorata Società », i favoritismi e le raccomandazioni (merci di consumo assai men grande di quanto l'italiano gusto allo scandalo non creda), l'affare della fretta, dell'incompletezza di lettura ecc., da oggi in avanti turberà i miei sonni di commissario quasi a vita. Passo per un discreto lettore di musiche; ma, di fronte alla Sua requisitoria, ogni mia presunta abilità incomincia a rabbrivire. Sicuro: perché, nel fondo della coscienza, quanto Lei dice m'era già balenato facendomi l'effetto di una coltellata e perché, proprio ora che mi aspettano a

Vercelli non so se cento o duecento composizioni mai conosciute, io mi porterò dietro, a ogni passo, il suo minacciosissimo fantasma (mi scusi di raffigurarlo morto, mentre è vivo, e come vivo) e mi sentirò puntato sul cuore il rasoio delle Sue accuse spietate. Non fui io che prima di ricever la Sua lettera, prima di supporre la Sua esistenza, proposi timidamente di chiedere ad ogni competitore, se fosse possibile, un nastro o un disco delle proprie composizioni? Ma i missili del signor Peruzzi non si limitano a colpire bersagli così fragili come i Concorsi di musica. Ecco che, nel seguente paragrafo, essi bombardano la munita cittadella dei critici, incominciando col domandare: « i critici sono stati utili o dannosi all'evoluzione della musica? » e finendo col concludere: « sono stati di danno ». Nonostante il grande rispetto dovuto al Barbiere di Treviso e nonostante il fatto che, nel mio interno, sono del suo parere, io sento, a tal punto, il dovere di dirgli che, secondo il mio modesto giudizio,

egli, nel capitolo secondo della sua invettiva, confonde forse un po' i critici con i teorici, con i didatti, con i professori. Critico, per me, è quel tale che va a teatro e al concerto senza pagare il biglietto, che riporta una determinata impressione da quanto ha ascoltato e che poi scrive, giudicando, come se a sentire fosse stato lui solo e, in conseguenza, la sua opinione, per mancanza del numero legale, fosse, forzatamente, la sola valedole. Che questo tipo di gente, cui pure io appartengo, sia dannosa alla musica è, probabilmente, affermazione un poco eccessiva. Vogliamo metterci d'accordo, signor Peruzzi, nel dire che essa non serve a gran cosa, se si eccettua, naturalmente, la propria persona? Quelli che nel Medioevo, secondo Lei, « tarpavano le ali ai compositori » erano, piuttosto, i trattatisti, i metodologisti et similia. Più somiglianti, in realtà, ai critici veri e propri sono coloro, da Lei segnalati, che « eccitano i compositori a sempre nuove assurdità e ad un clima incandescente, col risultato

di far passare per musicisti sorpassati e indegni di venire eseguiti quelli cui balza in testa un bel tema ». A conti fatti, è però bene sorvolare un po' su quel Suo secondo « punto ». Bene o male sono un critico anch'io, e Lei me ne ha già istillato del veleno, me ne ha accese delle perplessità, me ne ha gettati dei dubbi! Così, passando al terzo articolo, può darsi che il suo ragionamento: « Sgambati, Martucci, Bossi, Busoni non hanno avuto mai buona stampa: son stati accusati di asservimento al pensiero e alla cultura tedesca del secolo XIX. Ora si esaltano i dodecafonici: ma la famigerata « serie » non è frutto della Kultur tedesca »; può darsi, dicevo, che codesto ragionamento non corra proprio a dovere. Lo « spunto » iniziale di un'opera d'arte può benissimo esser stato preso altrove, senza che detta opera d'arte (se è tale) perda del suo valore. Di « visioni » nel Duecento ce n'erano parecchie senza che, per questo, la grandezza e originalità della *Divina Commedia* possa trovarsi menomata. Le deriva-

zioni, gli impulsi iniziali di marca italiana risultano frequentissimi nelle opere di Haendel, di Bach, di Mozart ecc., senza che la personalità dei nominati maestri ne soffra il più piccolo danno. Che «la serie», come Lei scrive, produca «monotonia e confusione e significati caos», è meglio lo vada a dire ai dodicafonici i quali, al contrario, pensano di aver raggiunto con il loro sistema un deciso svincolo dalla monotonia lirica dei romantici, dalla monotonia armonica degli impressionisti e di aver anzi costituito un ordine ferreo, una logica finalmente chiara e ferrata. Tot capita, tot sententiae. Caro signor Peruzzi, con sincero dolore vedo restringersi lo spazio concessomi per queste mie tirate mensili. Quindi non posso che comunicare, Le, rapidissimamente e in modo fin troppo superficiale, che i Suoi dubbi sulla sterminata grandezza delle sinfonie di Brahms li ho sempre condivisi e li ho esposti in parecchie occasioni, an-

che nella mia storia della musica (con s ed m minuscole). Le comunicherò ancora che il Suo disagio nell'ascoltare qualche volta, nelle chiese, organisti troppo disinvolti a improvvisare è pienamente giustificato; ma che, esistendo parroci con trentamila lire di reddito, stipendio, fondo spese ecc., tutto compreso, non si possono pretendere esecuzioni da Scala o da Sinfonica di Berlino. Le comunicherò infine che la Sua ultima frecciata contro i critici («invece di tanto virtuosismo letterario, non sarebbe meglio che i critici facessero meno storie e dicessero quello che non dicono mai, ossia se un pezzo è bello o brutto?», Le comunicherò dunque che la Sua ultima frecciata, scavalcando tutte le montagne dell'estetica e di altre tediose materie, è a parer mio ben diretta. Ma mi sa Lei dire come noi potremmo giustificare i nostri favolosi emolumenti, se si scrivesse unicamente: «Bello - brutto - sublime - orrendo - discreto»? Co-

me mangerebbero i nostri figliuoli? Come disporremmo del valente necessario a coprire le ingenti perdite incontrate nel giuoco della scopa? Oltre a questo, scrivere soltanto bello, brutto e via via impegnare molto. Ha l'aria d'essere un giudizio categorico. E qui, fra incertezze spirituali e materiali, fra dubbi estetici e pericoli d'altro genere, è meglio far grande attenzione. Da ultimo, caro mio, noi siamo scrittori, noi siamo letterati, noi siamo filosofi. Noi abbiamo le ali. Potrebbe Lei vietare a un'aquila di non usare le ali? Bene, abbiamo finito. Il suo invito di venire a trovarLa a Treviso, «dove mi farà la barba gratis», è invece molto gentile. Tanto gentile ch'io verrò un giorno nella Sua città così bella, per conoscerLa e chiacchierare con Lei. Anche senza barba. Può darsi infatti che, tanto bravo a parlare di musica, Lei, come barbiere, sia un grattone. Ed io ho le guancie delicate. Salute.

GIULIO CONFALONIERI

Edizioni musicali

Presentazioni

Flavio Testi. Crocifissione per coro d'uomini, archi, ottoni, timpani e 3 pianoforti. Milano, Ricordi, 1956.

Con questa composizione, scritta nel 1953 ed eseguita per la prima volta alla Scala nel novembre dell'anno successivo, Flavio Testi si impose perentoriamente all'attenzione del mondo musicale, rivelando una disposizione drammatica robusta, un temperamento musicale gagliardo e veemente: caratteri che il compositore confermò nel '56 con l'opera *Il Furor di Oreste*, rappresentata al Teatro delle Novità di Bergamo, e, per non uscire dal campo della musica vocale e teatrale, con un recente *Stabat mater* per soprano, coro e strumenti.

Per la *Crocifissione* l'autore si è valso di un testo in lingua latina ricavato contaminando vari passi dei quattro Evangelisti sul tema della agonia del Redentore sulla croce. Il carattere estremamente drammatico

del testo è compiutamente rispecchiato da una musica dagli accenti violenti eppure commossi, dalle sonorità scabre e incisive; musica di effetto immediato e di suggestione sicura che colpisce soprattutto per la temperie di ipertensione fonica e di incandescente drammaticità che determina. La scrittura, sia corale sia strumentale, è di indiscutibile efficacia e forza rappresentativa; il coro si esprime per lo più omofonicamente attraverso un sillabato secco, di singolare evidenza, ma non mancano episodi condotti secondo una ben congegnata tecnica polifonica. È opera, questa, rivelatrice di una natura musicale indipendente, ricca di personalità; una riuscita vigorosa che lascia bene sperare per i lavori futuri del giovane musicista.

STO

Dimitri Sciostakovic. Sinfonia n. 11 (L'anno 1905) op. 103. Partitura Milano, Ricordi, 1958.

L'11ª Sinfonia vuol essere la rievocazione in chiave epica dei moti rivoluzionari del 1905. Di quest'ultima fatica del discusso musicista russo si potrebbe ripetere quanto Alberto Basso, dalle stesse pagine di questa rivista, disse a proposito della 10ª Sinfonia «... meno aperta alle interferenze retoriche, ai luoghi comuni di quell'ecclitismo manieristi-

co che tanto danno aveva arrecato in precedenza a Sciostakovic». Lo stesso critico avanzava cautamente l'ipotesi che il compositore stesse tentando vie nuove: la partitura in questione sembra ora volerla avvalorare. L'arguzia, il pittoresco esteriore, la sensualistica gioia di vivere che costituivano i pregi ed il limite della prime Sinfonie,

sembrano, almeno per il momento, essere passati in secondo piano se non addirittura banditi, in favore di una più profonda concezione della vita. Certo Sciostakovic non dimentica neppure ora d'essere stato allievo di Glazunov e non abbandona del tutto certi atteggiamenti più genericamente brillanti che espressivi. Pur tuttavia si sente una volontà di partecipazione umana meno epidermica, anche se, in questo caso, necessariamente proiettata sopra il grande schermo dell'epica. Certe « costanti » poi, mantenute da Sciostakovic, vanno addebitate ai cartoni esteriori ufficiali dell'arte proletaria.

Tutte considerazioni, queste, dettate dall'analisi dell'imponente partitura (la *Sinfonia* dura esattamente 57 minuti). Il primo tempo reca il sottotitolo « Piazza del palazzo »; in un clima sonoro vagamente pizzettiano, le ottave del primo tema ci introducono in una atmosfera statica di attesa... squilli di trombe in sordina preparano l'entrata della seconda idea tematica: un dolce movimento discendente di terze. Il brano si svolge alternando questi elementi a modo di sequenza che i timpani a tratti angosciosamente sottolineano.

Il 9 gennaio 1905 rimane vivo nella memoria del popolo russo come uno dei giorni più tragici — e, si potrebbe dire atroci, per la stupida e crudele repressione della polizia zarista — nella storia della sua emancipazione dal giogo imperiale. Appunto agli avvenimenti di quel « Sabato di sangue » s'ispira il se-

Luigi Manenti. Toccata per pianoforte. Milano, Ricordi, 1959.

Basterebbero i pregi di spontaneità ritmica, semplicità di scrittura, sicuro rendimento tecnico, per sollevare questa composizione dal livello comune di tanti pezzi pianistici. Ma c'è di più. L'autore sfugge abilmente ai facili allettamenti

condo movimento della Sinfonia. E' forse, questo, il più saldamente costruito, nonostante l'evidente intento descrittivo; il materiale è scarsamente originale, ma Sciostakovic qui s'impegna di trarne tutto il partito possibile per mezzo di continue trasformazioni tematiche. In questo, come negli altri tempi, è difficile ravvisare l'impianto architettonico della forma sonata: ancora una volta Sciostakovic rivela la sua appartenenza al filone del sinfonismo mahleriano aperto alle suggestioni del poema sinfonico. Il movimento inizia e procede per un buon tratto con irruenza; solamente verso la fine si placa in una suggestiva rievocazione della tematica del primo movimento. L'Adagio (3° movimento) « Memoria eterna », è una specie di trenodia: una lenta melodia delle viole, sostenuta da un frammento ritmico, attraverso trasformazioni melodiche e ritmiche, porta all'esposizione, questa volta fatta dai violini, di una seconda idea, derivata dalla prima e assai sviluppata. Efficace la ripresa col tema presentato aggravato dal fagotto. E in questo tempo che troviamo le trasformazioni tematiche più sorprendenti: l'ultimo movimento « Allarme » è un ampio Allegro dove, dopo l'iniziale andamento dal carattere guerresco, il materiale tematico usato precedentemente trova, per così dire, la sua apoteosi sonora. È un finale grandioso e trascinate, basato sopra forti contrapposizioni ritmiche ed elementari ma efficaci scambi timbrici.

CARLO MOSSO

di un decorativismo virtuosistico vacuo e senza costruito, suggerito di solito dal carattere proprio di queste composizioni, obbedendo invece ad un bisogno istintivo di solida costruttività, che è elemento di propulsione sia nei rapidi passaggi

ascendenti e discendenti, sia nel martellante ribattere dei ritmi, sia infine nei brevi momenti di giocosa distensione.

Giampiero Tintori. Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Bibliothèque Municipale di Orléans. Edizione fototipica. Precede uno studio di Raffaello Monterosso. (Instituta et Monumenta pubblicati dalla Biblioteca Governativa e Civica di Cremona con il concorso scientifico della Scuola Universitaria di Paleografia Musicale, Serie 1°: Monumenta, n. 2). Cremona, Athenaeum Cremonese, 1958.

È questa l'edizione più recente dell'importante codice 201 della Biblioteca Municipale di Orléans, proveniente dall'Abbazia di S. Benedetto sulla Loira: essa fa seguito all'enciclopedia trascrizione del De Coussemaker, e — sorvolando sui saggi riguardanti il solo testo apparso nel presente secolo e in quello scorso — agli studi di O. E. Albrecht e di S. Corbin, rispettivamente del 1935 e del 1953. Si tratta di un nuovo e determinante apporto alla conoscenza di un notevole documento di notazione modale di transizione di cui va data ampia lode al giovane musicologo Giampiero Tintori che con sagacia e fervore indiscutibili ha affrontato il compito non agevole, attesi gli ostacoli non sempre facilmente superabili che si frappongono alla realizzazione di opere siffatte, dimostrando la serietà della sua preparazione nel campo della paleografia musicale e un alto impegno filologico. Prescindendo dall'importanza scientifica della presente trascrizione, ci sembra che il merito maggiore del Tintori risieda nell'aver ognora tenuto presenti quelle esigenze di natura prettamente musicale che sempre dovrebbero presiedere ad una non astratta interpretazione moderna di arcaici monumenti musicali.

Il codice è miscelaneo, e contiene nella prima parte sermoni sulla Quaresima e nella seconda, quella sulla quale si è orientata l'indagine dello studioso, dieci testi musicali

Una composizione, dunque, che ha molti meriti per inserirsi con dignità nella letteratura pianistica contemporanea.

S. P.

destinati alla rappresentazione teatrale, tutti di ispirazione religiosa e tali da potersi virtualmente qualificare come Sacre rappresentazioni. Dovrebbero risalire, secondo il Tintori e il Monterosso — autore di un ragguardevole studio sulla notazione modale di transizione preposto a questo lavoro — alla seconda metà, o più esattamente agli ultimi decenni del XIII secolo, date le peculiarità dei valori ritmici « non più modalici e non ancora franconiani », e ciò contrariamente alle conclusioni dell'Albrecht che propenderebbe per la retrodatazione del manoscritto al secolo XIII.

I testi si possono distinguere in due cicli differenti, l'uno, in poesia, consacrato ai miracoli di S. Nicola di Bari, l'altro, per lo più in prosa, fondato su argomenti tratti dalla Sacra Scrittura.

Dopo aver dedicato la parte iniziale del suo studio alla descrizione del codice, di cui lumeggia minuziosamente le particolarità, l'autore passa all'analisi dei testi letterari, guardati sotto il duplice aspetto linguistico e metrico; enuncia quindi l'argomento dei testi arricchendo la esposizione di fruttuosi rilievi sulla configurazione ritmica e sul carattere degli stessi. Il successivo capitolo è riservato alla produzione dei testi, trascritti in forma diplomatica, e perciò privi di correzione e punteggiatura supplementari. Utilissima si rivela qui la funzione chiarificatrice ed esplicitrice delle numero-

sissime postille a piè di pagina, anche intese ad offrire un rigoroso confronto con edizioni anteriori. Segue una significativa e precisa tavola di raffronto tra la trascrizione del Tintori e quella del Coussemaker, mentre le ultime parti del lavoro sono dedicate alla trascrizione

delle musiche e alla riproduzione dei facsimili. La tavola dei neumi del manoscritto — che appartiene alla famiglia paleografica metense, pur avvicinandosi nell'aspetto esterno alla notazione quadrata — è invece posta ad apertura dello studio.

F. B.

Libri di interesse musicale

Letture

Alfredo Casella. *Simposium* a cura di Fedele D'Amico e Guido M. Gatti, con saggi di Dante Alderighi, Fedele D'Amico, Guido M. Gatti, Gianandrea Gavazzeni, Mario Labroca, Massimo Mila, Gastone Rossi-Doria, Guido Turchi, Roman Vlad, Emilia Zanetti e con una appendice bio-bibliografica. Milano, Ricordi, 1958.

Con il *Simposium* dedicato ad Alfredo Casella si inaugura una nuova collana di studi musicali, diretta da Guido M. Gatti, che ha caratteristiche particolari ed insolite (almeno per l'Italia), valendosi per l'elaborazione del soggetto prescelto dei contributi di diversi critici, onde meglio illuminare, pur nell'unità della trattazione e nell'omogeneità dei giudizi, i molteplici aspetti che le singole personalità musicali offrono anche al più esigente dei lettori. Per questo primo volume, che rappresenta un opportuno rinverdimento della problematica caselliana oltre che un doveroso omaggio ad un Maestro cui tanto deve la nostra storia musicale contemporanea, i curatori hanno pensato di utilizzare alcuni saggi già apparsi nel noto numero della *Rassegna Musicale* (maggio/giugno 1943). E per la verità non si saprebbe dare torto a D'Amico e a Gatti i quali, con esatto senso storico, hanno saputo valutare la piena validità dei saggi di Mila, Gavazzeni, Rossi-Doria e Alderighi allora pubblicati ed ancor oggi perfettamente attuali. Specialmente il saggio di Mila (ora lievemente modificato) — saggio fondamentale per chiunque voglia approfondire la personalità musicale di Casella — non poteva mancare in questa raccolta che vuole « fare il punto » sulle conquiste, i significati, i valori, gli insegnamenti e l'umanità del compositore torinese.

A questi saggi, già ampiamente noti ed apprezzati, si aggiungono altri studi: uno di Emilia Zanetti sugli *Ultimi anni*, patetico quanto controllato ricordo di chi ben conobbe da vicino il travaglio dell'uomo e dell'artista; uno, limpido, di Guido Turchi sulle *Ultime opere*, che viene a completare in un certo senso *L'itinerario stilistico* già tracciato da Mila; uno, documentaristico, di Mario Labroca sull'*Organizzatore* ed infine quelli di Roman Vlad sul *Trascrittore* e di Fedele D'Amico sull'*Insegnante ed il maestro*. Questi due ultimi saggi, lungi dall'essere dei semplici contributi marginali che toccano aspetti storicamente meno importanti e vistosi di Casella, costituiscono l'illuminata glorificazione del lievito culturale caselliano, l'approfondimento delle ragioni stesse della vocazione musicale del compositore. Vlad parla giustamente della « simpatia intellettuale » che muoveva Casella a penetrare lo spirito delle musiche di ogni epoca, rilevando il carattere « anti-archeologico » della trascrizione caselliana (cfr. la *Sonata a tre* di Bach, i *Concerti vivaldiani*) o la sua insaziabile necessità di approfondimento di certi problemi (*Islamey* di Balakirev, la *Ciaccona* di Bach, il *Laetatus sum* di Monteverdi). Fedele D'Amico sottolinea il « metodo » di Casella, la sua concreta conoscenza della storia musicale in tutte le sue evoluzioni, il gusto poetico della sua didattica, il contributo storico del rinnovamento culturale da lui promosso con la sprovvincializzazione degli ambienti e della mentalità generale italiana nei confronti dei movimenti musicali internazionali.

Il panorama storico-critico è completato da un articolo introduttivo di Guido M. Gatti, *Primo incontro*, che noi abbiamo lasciato per ultimo proprio perché ci pare di doverne rimarcare a parte non solo il succoso valore autobiografico, ma anche la profonda carica emotiva che esso suggerisce. A chiusura di volume il lettore trova un accurato indice bio-bibliografico con l'elenco delle composizioni, delle trascrizioni, elaborazioni, revisioni e riduzioni, delle opere letterarie, elenco che finalmente viene a chiarire, per effetto di un rigoroso controllo sui manoscritti, alcune questioni sorte all'apparizione dei precedenti cataloghi. Le opere sono datate secondo l'anno di composizione; forse sarebbe stato opportuno segnalare, per talune di esse, anche l'anno di pubblicazione. La discografia caselliana, qui interamente catalogata, mostra sostanzialmente la povertà del repertorio inciso, tanto più che le incisioni reperibili sul mercato non sono più di due o tre, essendo le rimanenti materiale di « antiquariato ». E' questo un segno doloroso della ingiusta trascuratezza in cui è tenuta l'opera di Casella; il presente volume, perciò, anche polemicamente, pone rimedio in parte ad una situazione che deve mutare, per amor di cultura e di arte.

ALBERTO BASSO

Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines, V. *Musique et Poésie au XVI^e siècle*. Editions du Centre Nat. de la Recherche Scientifique, Paris 1954.

Il *Colloque International* tenuto a Parigi dal 30 giugno al 4 luglio 1953 a cura del Centre National de la Recherche Scientifique fu dedicato, nel ramo delle Sciences Humaines, all'argomento *Musique et poésie au XVI^e siècle*. Le numerose relazioni degli specialisti che parteciparono al colloquio di persona o attraverso i loro scritti, sono state saggiamente raccolte, come si usa, in un volume: di notevole interesse per l'intrinseco valore delle contribuzioni e come testimonianza degli indirizzi seguiti da parecchi studiosi sul terreno della storia musicale. Il tema del colloquio era stato fissato dietro suggestione d'un precedente congresso internazionale, di cui erano stati oggetto i rapporti fra la letteratura e le « belle arti »: accanto alle quali non aveva trovato posto la musica. Tale esclusione fu allora giustificata con l'inevitabile motivo che i mezzi della musica sono tutt'altri da quelli delle arti figurative; del resto, ha osservato Raymond Lebègue nel discorso inaugurale al *Colloque...* di riparazione, essendo i rapporti fra musica e poesia ben più intimi, era opportuno dedicarvi una manifestazione apposita. Ora, secondo gli ordinatori di tale *Colloque*, quale epoca meglio del Rinascimento offre materia per una simile indagine? E il Rinascimento fu scelto come periodo storico entro il quale i relatori avrebbero dovuto contenersi, contribuendo su tale via (l'osservazione appare nel discorso inaugurale di Jacques Chailley) ad accrescere i rapporti attuali fra il mondo delle lettere e quello della musica. Nelle sue sagge parole J. Chailley osserva poi come siano compiti della musicologia la conoscenza filologica e la valutazione critica della musica: massima aurea, da tenere presente contro le tentazioni dell'arida ricerca erudita.

Oltre ai saggi sono riportate nel volume le discussioni tenute dai congressisti su ciascuno di quelli; non è raro incontrare in esse brani fra i più vivi e illuminanti della raccolta. Non è possibile ch'io mi intrattenga criticamente sulle venti relazioni, ognuna delle quali è un capitolo a sé, ricco di materiale e di problemi; mi limito quindi a un cenno riassuntivo per ciascuna di esse, a scopo d'informazione.

D. P. WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin* (la musica venne considerata dal celebre umanista, esponente del platonismo quattrocentesco, quale efficacissima integratrice della poesia nel produrre effetti morali e soprattutto religiosi; l'uomo deve opportunamente impiegarla per mettersi in condizione di ricevere lo *spiritus emesso* dagli astri, e in specie quello solare, il più benefico e necessario. Alla teoria del Ficino sul potere della musica si ricollega il Ronsard). - I. POPE, *La musique espagnole à la Cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle* (l'intensa attività musicale alla corte di Alfonso IV d'Aragona è da tenere presente non solo per se stessa, ma anche per l'infusso che potrebbe aver avuto, accanto all'arte franco-flamminga, sugli sviluppi della musica italiana dal primo Cinquecento al fiorire del madrigale). - N. BRIDGMAN, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal* (argomento di primo piano per i « rinascimentalisti »; l'autrice apporta intelligenti osservazioni in appoggio a tesi note; utili in particolar modo le sottili distinzioni tra la frottola e lo strambotto, giudicato stilisticamente più vicino di quella al madrigale, e lo sviluppo dato all'idea del Brossard che nell'evoluzione della lingua lungo la prima metà del Cinquecento stia una fra le principali ragioni della precocità italiana in fatto di stile madrigalesco). - G. THIBAUT, *Musique et poésie en France au XVI^e siècle avant les « Amours » de Ronsard* (sul terreno della poesia si ha in Francia una « rivoluzione » durante il secondo quarto del XVI secolo; in musica un mutamento di tendenze sembra aver inizio intorno al 1570). - V. L. SAULNIER, *Maurice Scève et la musique* (la musica fa parte viva nell'opera del cinquecentesco letterato lionese e la sua poesia si offrì ai musicisti come fonte di ispirazione). - R. LEBEGUE, *Ronsard et la musique* (Ronsard vide nella musica, pur da lui molto apprezzata, un complemento alla poesia; fra i contemporanei egli spicca per aver conferito ai propri versi maggiori pregi d'armonia e di ritmo). - D. STEVENS, *La chanson anglaise avant l'école madrigaliste* (non abbondanza di musiche a noi giunte, ma considerazioni varie permettono di supporre che la canzone polifonica profana abbia avuto in Inghilterra uno sviluppo continuo ed unitario dal tempo di Enrico VIII a quello della regina Elisabetta; soprattutto, non può venire spiegata altrimenti la grande fortuna incontrata dai madrigalisti nel periodo elisabettiano). - J. A. WESTRUP, *L'influence de la musique italienne sur le madrigal anglais* (i madrigalisti inglesi s'appropriarono lo stile italiano, piegandolo ai caratteri della lingua inglese e preferendo sovente una polifonia assai elaborata). - J. JACQUOT, *Lyrisme et sentiment tragique dans les madrigaux d'Orlando Gibbons* (artista essenzialmente umano, O. Gibbons domina la forza degli effetti e costruisce forme ordinate e armoniose in cui si rinnova la grande tradizione polifonica cinquecentesca). - W. MELLERS, *La mélancolie au début du XVII^e siècle et le madrigal anglais* (Ward e Wilbye sono i più geniali rappresentanti del madrigale elegiaco inglese, dove tanto si riflette quel sentimento che fu detto « la melanconia del XVII secolo », conseguenza d'una cultura giunta a piena maturità). - F. LESURE, *Éléments populaires dans la chanson française au début du XVI^e siècle* (fini coreografici, narrativi e scenici contribuirono a taluni atteggiamenti popolareschi della *chanson* francese cinquecentesca, quali il sillabismo e la struttura ritmica ben articolata e variamente simmetrica). - K. J. LEVY, *Vaudeville, vers mesurés et airs de cour* (narra la fortuna dell'*air homophonique* in Francia dal 1540 circa alla fine del secolo). - T. DART, *Rôle de la danse dans l'« ayre » anglais* (il Dowland scrisse composizioni strumentali per danza, poi da lui adattate per voci, composizioni cui arrise molto successo in Europa; T. Dart sottolinea l'infusso della musica francese, oltre a quello dell'italiana, sulla formazione dell'artista inglese). - A. VERCHALY, *Poésie et air de cour en France jusqu'à*

1620 (il canto a una voce accompagnato dal liuto si sviluppò assai in Francia nel primo ventennio del Seicento, ora s'eseguivano in tal modo « arie » scritte originariamente a più voci, ora invece si trattava di composizioni nate monodiche su accompagnamento strumentale. Tale monodia in generale si rivela concepita sotto la suggestione dello stile polifonico; solo Pierre Guédrón mirò a creare uno stile « drammatico » senza imitare i « riformatori » italiani). - J. CHAILLEY, *Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance* (il termine « cromatismo » ha diverso significato a seconda dell'epoca alla quale viene riferito; l'autore lucidamente distingue, muovendo dal XIII secolo, il cromatismo di consonanza « causa necessitatis » da quello d'attrazione cadenzale « causa pulchritudinis », ai quali succedono nel Rinascimento il cromatismo di dimostrazione ispirato dall'Umanesimo e quello d'espressione, riflesso di nuove necessità liriche, il cromatismo ornamentale del secolo mozartiano, il cromatismo di tensione durante l'Ottocento e, con Schönberg, un nuovo cromatismo di dimostrazione. Con questa terminologia J. Chailley non intende proporre, ovviamente, rigide classificazioni di genere e di tempo, ma solo guidare a una chiara comprensione delle tendenze indicate complessivamente con quell'unico sostantivo). - F. A. YATES, *Poésie et musique dans les « Magnificences » au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581* (punto culminante di tali « magnificences » fu il Ballet comique de la Reine, spettacolo nel quale si volle tentare una musica dal potere « incantatorio », ossia capace, come l'antica melodia orfica, « di attirare verso di noi la vita celeste »; gli ideatori di simile spettacolo ritenevano di poter ritrovare le vie per cui l'antica musica otteneva effetti prodigiosi). - F. GHISI, *L'aria di maggio » et le trahissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie* (durante il '500, venuta meno la creazione di musiche originali per il canto delle laudi destinate al popolo, furono impiegate a tal fine melodie profane scelte anche fra le maggiolate; sotto questa veste ci sono così giunte « arie » che altrimenti sarebbero andate perdute. Il Ghisi accenna inoltre a un manoscritto, da lui ritrovato, di maggiolate, pagine da cui sono banditi gli artifici del contrappunto). - L. SCHRADE, *L'Edipo tiranno » d'Andrea Gabrieli et la renaissance de la tragédie grecque* (le musiche gabrieline per l'esecuzione della tragedia di Sofocle sono da annoverare fra le opere più significative del Cinquecento). - N. PIRROTTA, *Tragédie et comédie dans la Camerata fiorentina* (sulla via che, fra il '500 e il '600, condusse al melodramma, l'idea della tragedia fu evocata per amplificazione retorica, per ammantarsi di classiche vesti, per appoggiarsi all'autorità degli antichi. In verità la tragedia era allora cosa morta nella cultura italiana; ben viva era invece la commedia, alla quale partecipava largamente la musica. Questa affermazione conclude il saggio del Pirrotta, dove sono acutamente tratteggiati personaggi e tendenze che rientrano nel movimento verso il melodramma: la musica in stile di balletto composta dal Cavaliere per le pastorali degli anni 1590 e 1595, l'originalità del Caccini nel trattare la monodia, le pagine musicali popolaristiche di cui venivano arricchite le commedie, talune differenze nel concepire il « continuo », la « sprezzatura » nell'esecuzione). - M. QUEROL GAVALDA, *Importance historique et nationale du Romance* (studio del romance cinquecentesco dal punto di vista musicale. Questa forma, la più rappresentativa del genio spagnolo sul terreno della letteratura e della musica, ebbe grande importanza sociale e culturale tra la fine del XV e la metà del XVII secolo, epoca in cui polifonisti e « vihuelisti » crearono un ricco repertorio di romances dove generalmente rivivono, arricchite d'una trama armonica, antiche melodie. Con Juan del Encina, il cui valore spicca in special modo appunto nei romances, ha inizio la scuola musicale spagnola). - S. CLERCX, *L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monte-*

verdi (lo « stile concitato », gli accenti epici, taluni momenti aspri e duri che si ritrovano in Monteverdi, estranei alla soave musa italiana, costituirebbero una testimonianza d'un influsso esercitato dalla Spagna, attraverso Napoli, sulla musica nostra, a ciò essendo propizie le condizioni politiche e ambientali dell'Italia).

Alla fine del volume è riportata la discussione generale seguita a chiusura del Colloque: nella quale viene sottolineato come il rapporto musica-poesia venga risolto dai compositori di volta in volta, secondo le loro attitudini, le loro preferenze. Non esistono precetti al riguardo. Del resto, il tema del congresso non nascondeva alcuna segreta aspirazione a scoperte di magiche formule, ma intendeva unicamente proporre una direzione e un confine agli studiosi; su tale via ed entro i limiti prefissati il Colloque ha prodotto frutti sostanziosi. Si potrà osservare come alcuni di essi li dobbiamo al proposito di « ricercare le cause » più che a quello di giudicare gli artisti, ossia a un orientamento ozioso nella storia dell'arte se tenuto come fine a se stesso, ma perdonabilissimo quando conduca, magari involontariamente, alla giusta meta. E frutto non meno importante è stata la formazione d'un Groupe d'études musicales de la Renaissance, che nella primavera del 1954 ha ordinato alcune Journées internationales d'études sur la musique instrumentale de la Renaissance e ha curato in seguito la raccolta in un volume delle comunicazioni che vi sono state lette: ma di questa messe non meno ricca e preziosa si parlerà in un'altra occasione.

FEDERICO MOMPPELLIO

Presentazioni

Geraldine I. C. de Courcy, *Paganini the Genoese* 2 volumi. Oklahoma University Press, 1957.

Tra le biografie dei grandi maestri occupano un posto di particolare importanza quelle opere che per precisione, pubblicazione di materiale inedito e ampie prospettive di esposizione possono essere considerate fondamentali: ad esempio il Beethoven di Thayer, l'Haendel di Serauky, il Mozart di Aber, il Rossini di Radiciotti e così via. A questa nobile serie si è aggiunta di recente la biografia di Nicolò Paganini di G. de Courcy, in due volumi. La letteratura paganiniana, relativamente ampia, era rappresentata finora dalle opere di A. Codignola, F. Mompellio e P. Berri: con questa opera si è ora aggiunto un contributo eccezionale, che significa una vera svolta per le nostre conoscenze sul famoso virtuoso. L'autrice è riuscita a procurarsi, grazie all'interessamento di numerosi musicologi di diversi paesi, nuovi docu-

menti e nuove informazioni, che le hanno permesso di stendere una vita di Paganini con una completezza e una precisione finora ineguagliate. È ammirevole l'accuratezza con cui la de Courcy ha esaminato l'enorme quantità di particolari, collegandoli in una ricca e scorrevole sintesi biografica, ricca di interessanti disquisizioni ed ipotesi. Molti problemi insoliti trovano qui una soluzione definitiva o per lo meno verosimile e logicamente fondata; molti errori e molti tradizionali luoghi comuni vengono corretti, mentre si aggiungono nuovi dati e importanti particolari. Con quest'opera gli studi paganiniani hanno acquistato un fondamento sicuro, e se c'è da muovere un appunto, è che i nuovi documenti sono stati pubblicati solo nella traduzione inglese, senza il testo originale.

In una pubblicazione così ampia e

faticosa è comprensibile che ci si debba imbattere in una certa percentuale di piccoli errori e sviste che peraltro non intaccano assolutamente l'importanza fondamentale del libro. Si potrebbero proporre qua e là alcune correzioni, indicare interessanti integramenti o nuovi documenti: ma è chiaro che per un giudizio generale questi dettagli non sono decisivi. Tra tutte citeremo solo due lacune piuttosto gravi: l'elenco incompleto delle composizioni paganiniane, in cui mancano alcune opere stampate, e la bibliografia, in cui abbiamo notato la mancanza di

non pochi studi importanti, nonostante l'ampiezza dei dati.

Come abbiamo detto, l'opera della de Courcy merita nel complesso un alto riconoscimento e conquisterà certamente nella storia della letteratura paganiniana un posto d'avanguardia. Ci auguriamo quindi e con qualche ragione che il lavoro venga tradotto al più presto in italiano e che si dedichi un lavoro analogo non solo alla biografia ma anche al Paganini violinista e compositore: in questo senso di troppo siamo ancora debitori al grande Maestro genovese.

ZDENEK VYBORNÝ

Zoltán Kodály. Die Ungarische Volksmusik. Budapest, Corvina Verlag, 1956.

La prima edizione del libro di Kodály, nel 1935, fu sicuramente un avvenimento nella storia della musica ungherese. Costituiva infatti, a dieci anni di distanza dalla pubblicazione del libro di Bartók (*Das Ungarische Volkslied*, Berlin, De Gruyter, 1925), un eccezionale esempio metodologico nella raccolta di musiche e testi tramandati oralmente. E fino a quando non sarà pubblicato il Corpus completo della musica popolare ungherese a cura della Accademia Ungherese di Scienze, (che finora ha pubblicato tre volumi: I *Kinderlieder*, II *Jahresfeste*, III *Hochzeitslieder*), tanto il libro di Bartók quanto quello di Kodály devono considerarsi insostituibili per lo studio organico della musica folcloristica ungherese.

L'attuale edizione Corvina del libro di Kodály è una versione fedelissima per i lettori di lingua tedesca, a cura di Bence Szabolcsi. Scopo fondamentale del lavoro è di dimostrare la differente origine della *Volksmusik* (musica popolare) e della *Zigeunermusik* (musica zingana), generalmente considerate la stessa cosa.

La musica eseguita dagli zingani, e giornalmente trasmessa per radio,

sotto il titolo pittoresco di *Volksweisen* (arie popolari) o di *Zigeunerweise* (arie zingane), e da oltre cento anni considerata musica folcloristica ungherese, non ha nulla a che fare con la *Volksmusik*. Gli autori delle melodie eseguite dagli zingani sono conosciuti e fiorirono numerosi dal XIX secolo. L'autore delle melodie era anche il poeta e apparteneva sempre alla nobiltà ungherese. In queste melodie poi (l'armonia è quasi sempre di altri esecutori) si notano facilmente influenze dell'Ovest Europa e influenze arabe portate dagli zingari nomadi. La scala è quella zingaresca (*Zigeunerskala*: dato un suono seguono un tono, un semitono, una terza minore, un semitono). Le alterazioni introdotte dagli zingari non trovano radici nel popolo, che esegue le proprie melodie « deformandole » con caratteristiche proprie. Infine gli zingari scrivono essenzialmente musiche senza testo (*Czardas*), anche se esistono brevi *Lieder* cantati oggi dai soli nomadi nelle loro lingue. Attraverso una esauriente analisi, Kodály può quindi affermare l'impossibilità di una parentela tra la *Volksmusik* e la *Zigeunermusik*, essendo quest'ultima

da considerarsi come « musica cittadina ».

La *Volksmusik* ha invece radici storiche molto profonde nell'anima del popolo, le notizie si perdono nel passato, la sua sorgente inesauribile è il popolo, poeta, musicista, cantore di se stesso e della sua evoluzione civile. La confusione storica, secondo Kodály, è nata da analisi superficiali di falsi storici. Un esempio di falso storico sarebbe il libro di

Moellers *Il canto dei popoli* (*Das Lied der Völker*). Fondamentale invece il libro di Bartók, ad arricchire il quale andrebbe appaiato questo di Kodály con le sue 165 melodie ed esempi comparativi, 20 fotografie riproducenti danze, strumenti originali e costumi, una utilissima appendice con annotazioni tecniche e la versione in tedesco dei testi poetici citati.

ANGELO PACCAGNINI

Concorsi

* Il II Concorso Internazionale per direttori di Concerti Sinfonici, svoltosi a Roma lo scorso maggio nel quadro delle celebrazioni indette dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per ricordare il cinquantesimo anniversario dell'inaugurazione dell'Augusteo, si è concluso senza l'assegnazione del primo premio. Il secondo premio, di un milione di lire, è stato assegnato al tedesco Thomas Baldner, mentre il tedesco Hans Kast e l'americano Dean Ryan hanno ricevuto un attestato di riconoscimento particolare.

* Maria José di Savoia bandisce un concorso di composizione musicale riservato a composizioni per quartetto d'archi e voce. Il premio, indivisibile, ammonta a 7.000 franchi svizzeri, e verrà assegnato nel novembre del 1960. Le partiture dovranno pervenire entro il 30 giugno 1960 all'Amministrazione del Premio di Composizione Musicale Regina Maria José, Merlinge (Ginevra).

* Avrà luogo a Praga dal 2 al 16 maggio 1960 un Concorso Internazionale di Canto. Sono ammessi partecipanti che non abbiano superato i 32 anni di età; termine d'iscrizione il 31 dicembre 1959. Per informazioni scrivere al Festival Internazionale di Musica «Primavera», Casa degli Artisti (Maison des Artistes), Praga (Cecoslovacchia).

Guido Valcarengi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 221 del 22-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - agosto - settembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|-------------|--|------|--------------------------------|----------------|----------------------|---------------------|
| CATTOZZO | <i>Misteri gaudiosi</i> | 1 | Bologna | Castagnino | Della Ribalta | Ricordi |
| DE BANFIELD | <i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i> | 1 | Enghien | Rivoli | | Ricordi |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup</i> | | Strasbourg | Briançon | | Ricordi Paris |
| GHEDEINI | <i>La Pulce d'oro</i> | 1 | Lugano Radio Svizzera Italiana | | | Ricordi |
| KELKEL | <i>Le Coeur froid</i> | | Paris R.T.F. | Rosenthal | | Ricordi Paris |
| LUALDI | <i>La Figlia del re</i> | 3 | Milano | Lualdi | La Scala | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il Telefono</i> | 1 | Bologna | Serantoni | Antoniano | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>The Unicorn, the Gorgon and the Manticore</i> | 1 | RAI | Schippers | | Ricordi New York |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | London | Kubelik | Covent Garden | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Paris | Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | Opéra-Comique | Ricordi Paris |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | R.T.F. | Ricordi Paris |
| ROCCA | <i>Monte Ienor</i> | 3 | Milano RAI | La Rosa Parodi | | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>La Guerra</i> | 1 | Siena | Rigacci | Teatro dei Rinnovati | Ricordi |
| SALINES | <i>Paganetta</i> | 3 | La Spezia | Gavarini | Teatro Civico | Ricordi (in ammin.) |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - agosto - settembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|----------------------|--|------------------|----------------------|--------------|--------|---|
| AGUIRRE | <i>2 Danze argentine</i> | London BBC | Wurmser | | 6 | Ricordi Americana |
| AGUIRRE | <i>2 Danze argentine</i> | Buenos Aires | Denzlar | | 6 | Ricordi Americana |
| BRERO | <i>Cantata</i> | Buenos Aires | Herrera de la Fuente | Delia Garcés | | Ricordi |
| CAMMAROTA | <i>Sinfonia</i> | Firenze | Argento | | 28 | Ricordi |
| CASELLA | <i>Concerto p. Fl., V.no e Vc. solisti e orch.</i> | Radio Zurigo | | | 25 | Ricordi |
| CASTAGNONE | <i>Preludio giocoso</i> | Caracas | | | 5 | Ricordi |
| CASTELNUOVO TEDESCO | <i>La Bisbetica domata. Ouverture</i> | London BBC | Stanford Robinson | | 9 | Ricordi |
| DUBENSKY A. | <i>Anno 1600. Suite</i> | London BBC | Jenkins | | 14 | Ricordi |
| DUTILLEUX | <i>Le Loup. Balletto (esecuzione in concerto)</i> | Montecarlo Radio | Fremaux | | 20 | Ricordi Paris |
| FRESCOBALDI-GHEDEINI | <i>Quattro pezzi per orch.</i> | Venezia | Gracis | | 22 | Ricordi |
| FRESCOBALDI-GHEDEINI | <i>Quattro pezzi</i> | Baden-Baden | Previtali | | 22 | Ricordi |
| GABRIELI-GHEDEINI | <i>Aria della battaglia</i> | Venezia | Suitner | | 9 | Ricordi |
| GABRIELI-GHEDEINI | <i>Aria della battaglia</i> | Baden-Baden | Rosband | | 9 | Ricordi |
| GABRIELI-GHEDEINI | <i>Aria della battaglia</i> | Ludwigshafen | Suitner | | 9 | Ricordi |
| GABRIELI-GHEDEINI | <i>Sursum corda dalle Sacrae symphoniae</i> | Buenos Aires | Carmen Gomez | | 6 | Ricordi |
| GAGNEBIN | <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> | Radio Zurigo | Carrillo | | 22 | Ricordi |
| GHEDEINI | <i>Architetture</i> | Mendoza | Fauré | | 16 | Ricordi |
| GHEDEINI | <i>Architetture</i> | Montevideo | Martini | | 16 | Ricordi |
| GHEDEINI | <i>Marinaresca e baccanale</i> | Baden-Baden | Maazel | | 17 | Ricordi |
| GIORDANO | <i>Largo e fuga</i> | Berlin | Gaebel | | 8 | Ricordi |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>Encantamento</i> | S. Paolo | Camargo Guarnieri | | 7 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| CAMARGO GUARNIERI | <i>Rebelião em Villa Rica. Suite</i> | Curitiba | Camargo Guarnieri | | 16 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - agosto - settembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-------------------|---|----------------------------|-------------------|----------------------------|--------|---|
| CAMARGO GUARNIERI | Sèca | Curitiba | Camargo Guarnieri | | 13 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| CAMARGO GUARNIERI | Toada a moda paulista | S. Paolo | Belardi | | 4 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| GUERRINI | Sette variazioni sopra una Sarabanda di Corelli | Firenze | Strauss | | 20 | Ricordi |
| JARRE | Polyphonies concertantes (1° esecuzione assoluta) | Aix-en-Provence (Festival) | Auriacombe | Menardi, Monique Bérard | 18 | Ricordi Paris |
| LESUR | Symphonie de danses (1° esecuzione assoluta) | Aix-en-Provence | Rosenthal | | 26 | Ricordi Paris |
| LEVY | Samba dalla Suite brasileira | S. Paolo | Souza Lima | | 5 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| MALIPIERO | 4° Dialogo | Buenos Aires | | Quintetto Philharmonia | 20 | Ricordi |
| MALIPIERO | 5° Dialogo | Jerusalem | Wallfisch | | 15 | Ricordi |
| MALIPIERO | 4° Sinfonia | Baden-Baden | Bour | | 26 | Ricordi |
| MANNINO | Sinfonia americana | Rimini | Mannino | | 30 | Ricordi |
| MANNINO | Sinfonia americana | Bologna | Mannino | | 30 | Ricordi |
| MARGOLA | Kinderkonzert per pianoforte e orchestra | Napoli RAI | Le Conte | | 12 | Ricordi |
| MARTUCCI | Canzone dei ricordi | Bolzano | Nordio | | 29 | Ricordi |
| MENOTTI | Amelia al ballo. Ouverture | Frankfurt | Sanzogno | | 5 | Ricordi |
| MENOTTI | Sebastian. Suite | Köln | Stokowski | | 20 | Ricordi |
| MENOTTI | Sebastian. Suite | Baden-Baden | Bibo | | 20 | Ricordi |
| MIGNONE | Fantasia brasileira | Berlin | Eisbrenner | | 15 | Ricordi |
| MIGNONE | Fantasia brasileira | Hannover | Schüchter | | 15 | Ricordi |
| MIGNONE | Lenda Sertaneja n. 2 | S. Paolo | Ferraro | | 6 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| MIGNONE | Maracatu do Chico Rei | S. Paolo | Souza Lima | | 23 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| MIGNONE | Suite Brasileira: 2° e 3° tempo | S. Paolo | Belardi | | 10 | Ricordi Brasileira (in amministrazione) |
| MONTANI | Concertino in mi | Siena | Baglioni | | 12 | Ricordi |
| MONTANI | Concertino in mi | Bolzano | Nordio | | 12 | Ricordi |
| MORTARI | Arioso e toccata da La strage degli Innocenti | Venezia | Klecki | | 16 | Ricordi |
| NUSSIO | Stornelli | München | Kloss | Nicolai | 12 | Ricordi |
| PETRASSI | Concerto per orchestra | Caracas | | | 20 | Ricordi |
| PETRASSI | Concerto per orchestra | Buenos Aires | Fauré | | 20 | Ricordi |
| PEROSI | Risurrezione di Lazzaro | Piacenza | | | 70 | Ricordi |
| PIZZETTI | Tre Preludi per l'Edipo re | Roma | Toffolo | | 15 | Ricordi |
| REFICE | Cecilia - L'Annuncio | Firenze | Rossini | | 9 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 1° Suite | Tucuman | Calderon | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 1° Suite | Genève | Appia | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 2° Suite | Genève | Appia | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 2° Suite | London BBC | Whyte | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 3° Suite | Heidelberg | Caston | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 3° Suite | London BBC | Boult | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 3° Suite | Hamburg | Caracciolo | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 3° Suite | Nice R.T.F. | Geispieler | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Antiche danze ed arie. 3° Suite | Novara | Fassina | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Sydney | Paul | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Feste romane | Berlin | De Sabata | | 23 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Bologna | | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Hamburg | Schüchter | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Roma | Benzi | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | Fontane di Roma | Stuttgart | Erede | | 18 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - agosto - settembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|--------------|---|-------------------|----------------|------------------------------------|--------|------------------|
| RESPIGHI | Impressioni brasiliane | Venezia | Zedda | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Impressioni brasiliane | Roma | Weissmann | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Impressioni brasiliane | München | Albert | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Caracas | | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Berlin | André | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Saarbrücken | Michl | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | BBC London | Stokowski | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Pini di Roma | Buenos Aires | Singer | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | Köln | Gebert | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Trittico botticelliano | S. Paolo | Belardi | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Nice R.T.F. | Geispieler | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Limoges R.T.F. | Guillot | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Baden-Baden | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | BBC London | Jenkins | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | Gli Uccelli | Brisbane | Pekarek | | 20 | Ricordi |
| ROCCA | Interludio epico | Torino | Otvös | | 12 | Ricordi |
| ROCCA | Salmodia per br., coretto misto e 11 strumenti | Torino RAI | | Mazzini | 10 | Ricordi |
| ROSSELLINI | Canzone del ritorno | Napoli RAI | Freccia | | 5 | Ricordi |
| ROSSELLINI | Frammenti sinfonici da Le Campane | Milano RAI | Paoletti | | | Ricordi |
| ROSSELLINI | Ninna nanna da La Guerra | Lisbona | Freccia | | | Ricordi |
| ROSSELLINI | Vangelo minimo | RAI | La Rosa Parodi | | | Ricordi |
| TESTI | 2 Pezzi per orchestra | Milano | Sanzogno | | 11 | Ricordi |
| TESTI | 2 Pezzi per orchestra | Torino RAI | Sanzogno | | 11 | Ricordi |
| VENTICINQUE | Partita | Novara | Fassina | | 15 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | Bachianas Brasileiras N. 4 | BBC London | Raybould | | 20 | Ricordi New York |
| VILLA LOBOS | Bachianas Brasileiras N. 4 | BBC London | Villa Lobos | | 20 | Ricordi New York |
| VIOZZI | Concerto per quintetto e orchestra 1° esec. ass. | Siena | Rigacci | | 24 | Ricordi |
| VOGEL | Cantate | München | Karr-Bertoli | | 27 | Ricordi |
| WISSMER | 2° Symphonie | Strasbourg R.T.F. | Bruck | | 21 | Ricordi Paris |
| WOLF-FERRARI | Campiello, Ritornello, Intermezzo | Berlin | Gaebel | | 3 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | La Dama boba. Ouverture | Berlin | Walter | | 3 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Idillio-concertino | Hamburg | Schüchter | Nordbruch | 20 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | Suite-concertino | Stuttgart | Rischner | Anton Quintetto Philharmonia | 20 | Ricordi |
| ZAFRED | Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto | Buenos Aires | | | | Ricordi |
| ZAFRED | Sinfonia breve | Napoli RAI | Tamponi | | 20 | Ricordi |
| ZANDONAI | Conchita. Intermezzo | Firenze | Cattini | | 7 | Ricordi |
| ZANDONAI | Giulietta e Romeo: Danza del Torchio e Cavalcata | Roma | Galliera | | 14 | Ricordi |
| ZANDONAI | Giulietta e Romeo: Danza del Torchio e Cavalcata | Köln | Galliera | | 14 | Ricordi |
| ZANDONAI | Conchita; Notte a Siviglia | Firenze | Cattini | | 11 | 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 Musikliteratur. 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 unschätzbaren 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 31 Luglio 1959

| PIANOFORTE | | | Lire |
|---|----------------|---|-------|
| E.R. 2631 | BACH | Concerto italiano (Bülav-Montani) (nuova edizione) | 250 |
| 129739 | DIANEI | 15 Piccole composizioni per pianisti piccoli | 300 |
| CANTO e PIANOFORTE | | | |
| 6 Arie napoletane a cura di G. Tintori: | | | |
| 129917 | JOMMELLI | Credi oh Dio (dall'opera « Ifigenia in Aulide ») | 250 |
| 129915 | PAISIELLO | Voglio ognor che non Marj (dall'opera « Il Duello ») | 400 |
| 129916 | PERGOLESI | Chi disse cù la femmena (dall'opera « Lo Frate innamorato ») | 250 |
| 129914 | PICCINNI | Sperare non essa (dall'opera « Cesare in Egitto ») | 400 |
| 129913 | PORFIRA | Senza il suo bene la tostarella (dall'opera « Tolomeo Re d'Egitto ») | 250 |
| 129912 | PROVENZALE | Fantasma amorosi (dall'opera « La Stellidaura vendicata ») | 250 |
| 123469 | ROCCA | I Proverbi di Salomone. Sequenza, per tenore, coetto di 4 donne e piccolo insieme strumentale. Riduzione dell'Autore | 1000 |
| 121603 | ROCCA | Schizzi Francescani, per 1 voce (t. o s.) e piccolo complesso strumentale (dal « Ficcetti di S. Francesco »). Riduzione dell'Autore | 1000 |
| ORGANO (o Cembalo) | | | |
| 103034 | TOSCHI | L'Arte musicale in Italia (dal Secolo XIV al XVIII). Volume III: Composizione per organo e cembalo dei Secoli XVI, XVII, XVIII | 12000 |
| CLARINETTO | | | |
| E.R. 2562 | GARUCCI | 10 Fantasie | 700 |
| CLARINETTO e PIANOFORTE | | | |
| 129723 | CATTOLICA | Duo | 300 |
| FAGOTTO | | | |
| E.R. 2610 | KRAKAMP | Metodo. Revisione di E. Muccetti (nuova edizione) | 2500 |
| E.R. 2588 | OZI | 6 Grandi sonate in forma di duetto (dal Metodo originale). Revisione di E. Muccetti | 1000 |
| ORCHESTRA (Opere liriche complete) | | | |
| P.R. 157 | VERDI | La Traviata (nuova edizione riveduta e corretta) (rilegata in tela e oro) | 15000 |
| SPARTITI PER CANTO e PIANOFORTE | | | |
| | LUCINI | La Figlia del Re. Opera completa (in brochure) | 7000 |
| CHORDETTE | | | |
| 129998 | VERDI | Melodie Verdiane trascritte per chordette da Barimar, 8 Pezzi celebri. Vol. II. Serie Ricordi | 500 |
| 129999 | AUTORE DIVERSI | Pezzo musicali, 8 Pezzi celebri trascritti per chordette da Barimar. Vol. III. Serie Ricordi | 500 |
| 130000 | AUTORE DIVERSI | Napoli e le sue canzoni, 7 Pezzi celebri trascritti per chordette da Barimar. Vol. IV. Serie Ricordi | 500 |

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° Agosto al 30 Settembre 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129800 DIZIONARIO RICORDI DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI (legatura in liscia - sovracopertina a colori) 8000

TEORIA

E.R. 2529 CAMMERMEYER *L'armonizzazione del canto dato. 33 Melodie realizzate per pianoforte o per canto con accompagnamento* 2000
 E.R. 2634 DEBOS *Trattato di contrappunto e fuga. Traduzione di B. de' Guarisani (R.) (ex 110420)* 2200

PIANOFORTE

E.R. 2622 AUTORI DIVERSI *Le più belle pagine dei Clavicembalisti tedeschi. 13 Pezzi (Montani)* 600
 E.R. 2595 BEETHOVEN *Bagatelle, op. 33 (Frugatta) (ex 128320)* 250
 E.R. 1174 BRAHMS *3 Intermezzi, op. 117 (Montani) (nuova edizione)* 200
 129762 GALUPPI *Au Tombeau de Ravel* 600

2 PIANOFORTI

129856 CAMBINI *Concerto in sol, op. XV n. 3, per pf. e archi. Revisione, cadenze e riduzione per 2 pianoforti di G. Barbisan* 1200
 E.R. 2589 HAYDN *Concerto in sol, per pf. e orch. Riduzione, revisione e cadenze di R. Castagnone* 900

ARMONIO

129695 AUTORI DIVERSI *Antologia di pezzi moderni. 37 Composizioni originali e caratteristiche raccolte, ordinate e disegnate da L. Picchi* 1500

ORGANO

E.R. 2612 GARRIELI G. *Composizioni, Vol. III (Dalla Libera)* 1000
 129954 GARRIELI A. *3 Messe, a cura di S. Dalla Libera* 1500
 E.R. 2626 MARTELLO *Toccate, Libro I (Dalla Libera)* 1000
 E.R. 2629 — *Id., Libro III (Dalla Libera)* 600

CANTO e PIANOFORTE

129794 HUCERLA *2 Liriche (1954)* 600
 129897 VECCHI *Alla memoria di Giovanni Battista Pergolesi. Recitativo ed Epitaffio. Testo di G. L. Brezzo* 1800

VIOLINO e PIANOFORTE

129590 VIVALDI *Concerto in do, F. I n. 13, per la SS. Assunzione di Maria Vergine, per violino e archi, con cembalo. Revisione e trascrizione di F. Bellezza* 600
 129591 — *Concerto in re, F. I n. 45, per violino e archi con cembalo. Revisione e trascrizione di F. Bellezza* 500
 129660 — *Concerto in la, F. I n. 104, per violino e archi con cembalo. Revisione e trascrizione di F. Bellezza* 600
 129773 — *Concerto in re, F. I n. 116, per violino e archi con cembalo. Revisione e trascrizione di F. Bellezza* 600

PARTITURE IN 10°

P.R. 909 MALIFIERO *Preludio e morte di Macbeth, per baritono solo e orchestra* 1000

PARTITURE IN 8°

129602 GALUPPI *6° Concerto in do min., per archi. Revisione di V. Mortari (Collana Fasano)* 600
 129874 SCARLATTI A. *4° Sonata in la min., per flauto, violini, violoncelli, contrabbassi e clavicembalo. Elaborazione di A. Casella* 600

PARTI STACCAE (CONCERTI e COLLANA FASANO)

CONCERTI IN SI BASSO
 BONFORI *Concerto in si b., op. XI n. 4, per vno, archi e cemb. (Barbisan)* 200
 129686
 VIOLINO I 200
 VIOLINO II 200
 VIOLA 200
 VIOLONCELLO e CONTRABBASSO (uniti) 200
 CEMBALO 400
 SCARLATTI A. *6° Concerto in mi, per 2 violi, di concertino, archi e cemb. di ripieno (Fasano)*
 129689
 VIOLINO I 150
 VIOLINO II 150
 VIOLA 100
 VIOLONCELLO 150
 CONTRABBASSO 100
 CEMBALO 250

MANDOLINO

E.R. 2567 GAUTIERO *Metodo per mandolino napoletano. Vol. II (Bianchi)* 1000

ARMONICA A BOCCA e PIANOFORTE

129932 PIZZOLI *Valzer sentimentale* 400

CHITARRA

E.R. 2607 MENDES *Scuola della chitarra pratica d'accompagnamento, op. 137. Revisione di B. Di Ponso* 700

LIBRETTI

DE BANFIELD *Colloquio col Tango (ovvero La Farnica). Testo di C. Terron*
 BETTINELLI *La smorfia. Testo di R. Bacchelli*
 CHAILLY *Procedura Penale. Testo di D. Buzzati*
 HARNSEL *Il Pastore fido. Testo di G. Rossi* 200

G. RICORDI & CO., NEW YORK
announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

- CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA
Piano reduction in preparation
- CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
Piano reduction in preparation
- LYDIAN ODE
Miniature score \$ 2.00
- PRE-CLASSIC SUITE
Miniature score \$ 3.50
- WALT WHITMAN
Miniature score \$ 4.00
(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

- FANTASIA (for Organ) in preparation
- LYDIAN SONG (Harp Solo) in preparation
- SUITE (for Organ) in preparation

Choral Works

- LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano) \$.30
- PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) \$.20

Text Books

- PRINCIPLES OF RHYTHM in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York


Deutsche
Grammophon
Gesellschaft



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
LPM 18498

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do min., op. 67
La consecrazione della Casa, ouverture op. 124
Orchestra Filarmonica di Berlino
Direttore: Lorin Maazel
LPEM 19172

FERENC FRICSAY

LUDWIG VAN BEETHOVEN
IX Sinfonia in re min., op. 125
"Egmont": Ouverture op. 84
"Leonora III": Ouverture
Orchestra Filarmonica di Berlino
Direttore: Ferenc Fricsay
LPM 18512/513

FRANZ SCHUBERT

Sinfonia n. 8 in si min. op. post.
(Incompiuta)
Orchestra Sinfonica di Radio Berlino
Direttore: Ferenc Fricsay
LPE 17158



GEZA ANDA

FREDERIC CHOPIN
24 Preludi op. 18
Polonaise in la bem. magg. op. 53
Geza Anda, pianoforte
LPM 18604
SLPM 138084

BELA BARTOK

(in preparazione)
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3
Geza Anda, pianoforte
Orchestra Sinfonica di Radio Berlino
Direttore: Ferenc Fricsay

Distributrice: SIEMENS Società per Azioni - MILANO

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - Via del Corso N. 133

- APREA Tito**
L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I L. 1.500
- BANCHIERI Adriano**
La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)
- BACH J. S.**
Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Peccagnella L. 1.200
- LIUZZI F.**
La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)
Il Edizione con la lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (in noleggio)
- FAVARA A.**
Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)
- FISCHER E.**
Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900
- GHISLANZONI A.**
La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700

PHILIPS - FONTANA

LEONARD BERNSTEIN

dirige

- BARTÒK** **Concerto per violino e orchestra** (1938)
solista: Isaac Stern
Orchestra Filarmonica di New York
Fontana (33) 699 020 CL
edizione stereofonica 876 000 CY
- COPLAND** **El Salon Mexico**
Orchestra Sinfonica Columbia
Philips (33) N 02600 R
- MILHAUD** **La Création du monde** - balletto
Orchestra da Camera Columbia
Philips (33) N 02600 R
- PROKOFIEV** **Concerto n. 2 per violino e orchestra**
solista: Isaac Stern
Orchestra Filarmonica di New York
Fontana (33) 699 014 CL
- SHAPERO** **Sinfonia per orchestra classica**
Orchestra Sinfonica Columbia
Philips (33) N 02118 L



MELODICON S.p.A. - Via Turati, 8 - Milano

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.

Elena Rizzieri, s.

Mario Petri, bs.

Florindo Andreolli, t.

Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

KIRSTEN FLAGSTAD
RENATA TEBALDI
GIULIETTA SIMIONATO
CARLO BERGONZI
MARIO DEL MONACO
GIUSEPPE DI STEFANO
ETTORE BASTIANINI
CORNELL MC NEIL
CESARE SIEPI
GIANANDREA GAVAZZENI
F. MOLINARI PRADELLI
ERNEST ANSERMET
HANS KNAPPERTSBUSCH
GEORG SOLTI

DECCA Dischi Italia 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 II n. 9 - novembre 1959

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

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: via Berchet, 2

Ufficio vendite: via Salomone, 77

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
via Monicampoleone, 2
galleria Umberto I, 88
NAPOLI via Cavour, 52
PALERMO via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 120
ROMA Piazza Indipendenza, 24/28

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, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 2
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse,
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicelli 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.: 14 West 61st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Döblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Algusar, 292
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellerio: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferrud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. George Thomas Folster & Associates: 423 Nikkatsu International Building
(Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha-250 Nakazawa-cha
(Edizioni)
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de San Jerónimo, 26
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 13
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 1
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
(Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
(Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Díaz, 31 (Edizioni)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 9 - novembre 1959

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (12 numeri) L. 1600 - 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. 893.266

Sommario:

- 386 *Necessità dell'insegnamento musicale nelle scuole italiane* di Gino Roncaglia.
- 390 *Scuola - Educazione - Musica* di Adone Zecchi.
- 395 *Astronomia e musica* di Giorgio Abetti e Giovanni Godoli.
- 401 *L'autunno musicale in Italia: Milano, Venezia, Siena, Spoleto.*
- 414 *L'estate musicale all'estero: Salisburgo, Aix-en-Provence, Darmstadt, Llangollen.*
- 421 *Arabesques* di G. Confalonieri.
- 425 *Libri di interesse musicale:*
Lecture: Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti e Lettere di Schönberg.
- 429 *Dischi:*
Presentazione di Canti ambrosiani e di composizioni di Beethoven, Chopin, Ciaikoviski, Jo. Strauss, Liszt.

Necessità dell'insegnamento musicale nelle scuole italiane

Possibile che proprio in Italia la Musica debba essere perseguitata?

Adesso, a quanto sembra, ci si è messo d'impegno anche il Ministro della P.I. col bandirla da talune scuole secondarie nelle quali figurava quale materia d'insegnamento, sia pure come una pallida larva.

E noi, ingenui, pensavamo che, se mai, tale insegnamento sarebbe stato da ampliare, da integrare, da potenziare, e da estendere agli altri tipi di scuole! I musicisti chiedevano da tempo un po' di comprensione, un po' di giustizia, un po' di spazio anche nella Scuola per la loro Arte; e invece si sta preparando la beffa. Sta calando la scure sui pochi rametti scolastici minori della grande Arte che si gloria dei nomi di Palestrina, di Monteverdi e di Vivaldi, di Cimarosa di Bellini e di Verdi, per non nominare che alcuni dei più noti.

Quest'Arte ci aveva dato tesori di bellezza, ci aveva procurato l'ammirazione di tutto il mondo, aveva tenuto alto per secoli il nostro prestigio all'estero. La Musica, con la Poesia e le Arti figurative, rappresentava, viva e inestinguibile, l'Italia quando questa era serva e divisa. Non dovremmo dimenticarlo, ma purtroppo in Italia « la potenza d'oblio — scriveva il Mazzini — supera anche quella dell'intelletto »! Ed ora, eccola questa Arte, gettata via come uno straccio inutile, cacciata dalla Scuola italiana (non ne resta che un misero filo negli Istituti Magistrali), cacciata, da noi italiani, come un'intrusa molesta e di nessun conto. Par di sognare tanto la cosa è enorme! I musicisti in articoli di giornali e di riviste, e in ordini del giorno di Congressi, chiedevano due cose: l'insegnamento della Storia della Musica, e quello del Canto corale. Una cosa costosa? Certo, ma i denari si trovano per tante cose meno importanti... Le ragioni della prima richiesta sono così ovvie che quasi ci si vergogna a ripeterle.

E' assurdo e grottesco che nelle Scuole medie superiori e nelle Università (Facoltà di Lettere) gli studenti conoscano l'importanza artistica, civile, umana, della Letteratura e delle Arti figurative, e non trovino allineata con esse su lo stesso piano la Musica, come

Con gli articoli di Gino Roncaglia e Adone Zecchi pubblicati in questo fascicolo continuiamo il dibattito sull'insegnamento della Musica e del Canto Corale nella Scuola italiana iniziato nel numero di ottobre con gli scritti di Achille Schinelli e Riccardo Allorto.

se questa fosse da considerare un volgare passatempo alla cui conoscenza basti la diffusione del più sguaiato canzonettismo e del jazz. Non è ammissibile che i giovani escano dalle Scuole italiane sapendo chi erano Dante e Michelangelo, e ignorino Palestrina e Monteverdi, come se questi grandi musicisti (e gli altri che per brevità non si nominano) non avessero contribuito con la loro arte a scavare nell'anima umana, come se l'*Ars nova*, la polifonia, il monodismo, il melodramma, non fossero movimenti dello spirito e non racchiudessero valori pari a quelli del « dolce stil novo », del rinascimento, dell'umanesimo e simili! Forse che il genio di Tartini, degli Scarlatti o di Donizetti nella cultura e nella vita di noi Italiani valgono meno di quello del Bramante, dell'Ariosto o del Tintoretto?

L'assenza della Storia musicale dalle Scuole medie e universitarie non costituisce solo un insegnamento monco, ma una cultura falsa; non solo rappresenta un vuoto grave della cultura e della coscienza, ma è un pericoloso strappo col passato e con la storia del pensiero.

Quanto all'insegnamento del Canto corale, esso è un elemento essenziale nella formazione spirituale del fanciullo e poscia del giovane.

Il « cantare insieme agli altri » costringe a una maggiore attenzione, a una più stretta misura di quanto si fa, induce chi canta a utili confronti con gli altri componenti del complesso corale, impone un più diretto legame con essi nella emissione delle sonorità, dell'intonazione, e nella precisione del ritmo. L'insieme di questi elementi didattici ed estetici inducono il singolo a una più attiva socialità, e lo tolgono dall'isolamento egoistico dell'io costringendolo a riconoscere ch'egli fa parte di una più vasta unità di cui sente di essere elemento integrante e inalienabile. Nel riconoscimento del rapporto fra sé e il coro per l'attuazione di una comune forma e norma musicale, il singolo acquista coscienza del valore della disciplina che necessariamente regola nella società, come nel complesso corale, la vita dell'uomo per l'esistenza di un consorzio civile entro una comune legge fondamentale.

La Musica (e in particolare il Canto corale) è dunque arte altamente formatrice non solo del gusto estetico e della cultura umanistica, ma è forza propulsiva della civiltà e dell'elevazione morale, ed è, come la definì Beethoven, arte « liberatrice ».

Tale sensazione l'uomo deve avere avuto fin dai tempi più remoti, allorché nelle tribù selvagge primitive il canto in comune sorse spontaneo come una necessità d'espressione religiosa, guerresca, amorosa, contemplativa. Nacque per tal modo un'espressione musicale « collettiva », in cui il singolo sente il proprio cuore battere all'unisono col cuore dei suoi simili in concordia d'affetti e di volontà. Da ciò il sorgere di un sentimento di colleganza, di socialità, di fraternità che è fondamentale nella vita dei popoli e dell'umanità. Ciò non significa per l'individuo la perdita della personalità, ma questa anzi si amplifica e si universalizza.

Quando la prima volta l'uomo, sotto l'impeto di un'estasi religiosa, o esaltato dalla vittoria su un nemico, o commosso dalla grandiosità di un fenomeno naturale, alzò la voce nel canto, preghiera o inno, atto di umiltà o di esaltazione, e udì, come trascinate da una invincibile suggestione di consenso e di amore, le voci delle spose, dei figli, dei vecchi, unirsi gradatamente alla sua, in quel remotissimo istante della vita umana nacque il canto corale. Questo semplice avvenimento deve avere commosso quegli uomini primitivi facendo loro sentire nel canto corale la presenza di Dio, e l'unione indissolubile delle loro anime e delle loro esistenze. Se i canti religiosi innalzarono lo spirito di queste genti verso l'Onnipotente, o come più tardi presso i Greci, esaltarono la potenza del Fato, cui soggiacciono gli Dei medesimi, se i canti di guerra servirono a rendere più gagliardo il loro braccio e più eroica la loro volontà, i canti agresti donarono al lavoratore la resistenza paziente e sorridente che dalla bellezza della Natura si trasfigura in viva e gioiosa energia d'opere utili alla comunità. E' dunque una forza « sociale e morale » quella che si sprigiona, fino dalle più remote età dal canto corale.

Espressione essenzialmente di massa, il coro rispecchia e in esso palpita in modo più incisivo e caratteristico di quello che faccia il canto solista, l'indole di una razza, di un popolo. Se anche non sapessimo chi sono italiani, tedeschi, francesi, russi, una loro costruzione corale, come una loro costruzione architettonica, ce lo rivelerebbe.

Per quanto riguarda l'Italia penso in modo particolare non solo ai cori unisoni (o quasi) del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Ernani*, ma anche alle villotte e alle forme madrigalistiche e sacre del Quattro-Cinquecento e ai cori degli oratori di Carissimi, come ai canti folcloristici delle nostre regioni. Se in questi ultimi è vivo il popolo con la sua poesia e la sua arguzia, negli avvolgimenti, nell'intreccio, nella fusione delle voci di un coro polifonico è l'espressione dell'anima umana nei momenti di più elevato e dinamico lirismo. Le creazioni di un Palestrina, di un Marenzio, di un Gesualdo, di un Orazio Vecchi, per far solo qualche nome, arricchiscono lo spirito di chi le ascolta, e più di chi le canta, come altrettante esperienze psicologiche e poetiche, e ci riallacciano alle più profonde radici della nostra stirpe. Abolire l'insegnamento del Canto corale e non assegnargli un posto eminente fra le varie materie della formazione spirituale dei giovani vuol dire privarli di una delle più potenti forze di elevazione, vuol dire troncargli alla base una pianta che se coltivata opportunamente potrebbe divenire rigogliosa e dar fiori e frutti e vigore di vita.

Vi sono anche ragioni pratiche che esortano allo studio del Canto corale. Fra esse c'è, nota a tutti, la difficoltà di trovare elementi nuovi per rinsanguare e mantenere in vita le nostre Società corali e le Cappelle musicali ecclesiastiche. I mediocri risultati che si vanno da tempo raccogliendo dall'Italia nelle competizioni corali internazionali, quando cioè ci troviamo di fronte alle più numerose e agguerrite Società straniere (competizioni che dovrebbero impor-

tare « per lo meno » quanto quelle sportive, e oserei dire, « di più », se è vero che i valori dello spirito sono superiori a quelli fisici) sono sintomi gravemente allarmanti. Che rispondere ai giovani del gruppo corale universitario di Monaco che domandavano ai colleghi di una Università italiana: « Quando verrete col vostro coro a Monaco? », se non arrossendo di vergogna? Stiamo precipitando agli ultimi posti nella scala della civiltà!

La causa prima di questi malanni è proprio l'assenza di un coordinato e serio insegnamento musicale nelle nostre scuole, ed è la conseguente improvvisazione alla quale le nostre Società corali sono costrette per la mancanza appunto di quell'amore del canto, di quelle basi, di quell'esercizio prolungato che solo la Scuola può dare. Questi fatti non sembrano avere preoccupato menomamente le Autorità superiori, e sono invece di una gravità estrema e ben degni di essere attentamente presi in considerazione per una rapida ed efficace soluzione. Non solo occorre introdurre in ogni ordine di scuole l'insegnamento del Canto corale, ma bisogna istituire gare fra scuola e scuola che stimolino l'amor proprio dei giovani e il loro sentimento. La stessa cosa che oggi si fa purtroppo solo per le competizioni sportive, va fatta a maggior ragione per il Canto corale. Queste non sono più gare di resistenza fisica, di durata, di velocità, di calci precisi — gare delle quali, peraltro, qui non si vuol disconoscere l'interesse e l'utilità — ma di intelligenza e di sentimento, e sono perciò le più utili ad affinare il senso artistico e ad elevare lo spirito. Non si dica che la Musica si può imparare meglio fuori dalla Scuola, per insegnamento privato. La Scuola ha il dovere di seminare ogni germe di vita, e, d'altra parte, il Canto corale esige una Scuola. Né si dica che non si può perché gli orari scolastici sono già troppo densi; lo sappiamo! Ci sono tante cose inutili che si potrebbero vantaggiosamente sopprimere (senza toccare, s'intende, il latino, che crediamo invece utilissimo).

Ma, oltre all'aspetto pratico, c'è, dicevamo, quello morale e sociale che consiglia e impone l'insegnamento del Canto corale nelle Scuole come fatto indispensabile all'avviamento alla vita civile, di cui dianzi si è trattato. Bisogna ritornare a Mazzini, il quale invocava che la Musica fosse « santificata », e le prefiggeva « un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione », e affermava con intuizione profetica: « La Musica è strettamente connessa col moto della civiltà di cui può essere l'anima, l'alito, il profumo sacro ».

Non spero che le mie povere parole possano avere efficacia persuasiva su chi ci governa. Per questo, e non per vano sfoggio di erudizione a buon mercato, ho citato Mazzini. Almeno Lui dovrebbe essere ascoltato! Non perseguiamo, dunque, la Musica, la più divina creazione del genio umano, ma abbia essa degno e doveroso posto nella Scuola Italiana. Lo esigono il nostro glorioso passato e la nostra tradizione di civiltà culturale. Onoriamo la Musica: « cosa santa, e vincolo tra gli uomini e il cielo! ».

GINO RONCAGLIA

Scuola - Educazione - Musica

« L'epoca della musica comincerà nel tempo in cui non i soli professionisti rappresenteranno l'arte eletta... Ciò sarà possibile solo con il diffondersi del canto corale... ove ogni individuo esercita la sua personalità tanto mediante l'espressione del sentimento quanto mediante l'espressione della parola; dove egli diventa conscio, nel più intuitivo e molteplice dei modi, della sua umana indipendenza e coesistenza con gli altri ».

Queste parole si trovano nel *Choralgesangschule* scritto nel 1821 da Hans Georg Nägeli, fervido sostenitore delle idee pedagogiche dello svizzero Pestalozzi, assertore dell'insostituibile funzione del canto corale come mezzo d'educazione popolare.

I concetti esposti nel *Choralgesangschule* 138 anni fa sono stati applicati in Svizzera e in Germania (ove Fichte, Nietzsche, Schopenhauer, Hegel e i maggiori filosofi considerarono la musica come indispensabile elemento di cultura e conoscenza): col risultato di raggiungere un livello di civiltà musicale quale noi neppure possiamo immaginare in Italia.

In Svizzera e nei paesi tedeschi e anglosassoni la musica è amata attivamente e il popolo, nei vari ceti, la pratica su un piano di alto dilettantismo, partecipando a complessi corali, strumentali e persino ad orchestre di amatori, e la maggior parte degli ascoltatori di concerti sinfonici segue le musiche eseguite con le partiture così come da noi si segue l'opera con il libretto.

Noi, quando li abbiamo, esprimiamo gli entusiasmi passivi. Ci riteniamo, ad esempio, sportivi per il semplice fatto di leggere avidamente le cronache ed i giornali sportivi o di seguire gare e partite negli stadi, così come ci riteniamo melomani perchè ascoltiamo per l'ennesima volta una musica ben nota nell'esecuzione di un celebrato divo o complesso.

Comunque sarebbe già gran fatto se l'amore passivo per la musica avesse la maggioranza di consensi, agitatesse gli interessi di vaste masse e avesse le forme di competenza che in Italia ha attualmente lo sport.

E per musica non intendo quella dei festival di canzoni o quella inscatolata negli *juke-box*, ma quella di contenuto etico ed educativo e che vive al di là dell'*espace d'une saison*. L'interesse per tale musica in Italia segna invece un diagramma di penosa decadenza nonostante (o a cagione, anche?) il moltiplicarsi dei mezzi meccanici di diffusione. Perchè questo? A mio sommesso e confutabilissimo parere, per mancanza d'interesse, di considerazione e di rispetto verso di essa.

Interesse e rispetto che vanno seminati, come qualunque cosa che debba crescere e prosperare, a luogo e tempo debito: il primo nei banchi delle pubbliche scuole e il secondo nell'età in cui l'apprendere equivale a custodire il seme che deve poi fruttificare.

In Italia ci compiacciamo di vivere sotto il segno della contraddizione: ci consideriamo un paese musicale (chissà perchè? Ma il bello è che molti all'estero lo credono ancora!) e non vogliamo che la musica entri nella nostra cultura; ci stimiamo depositari del bel canto e stoniamo come aquile quando cantiamo collettivamente o individualmente (in Cina 250 generali hanno salutato Krusciov alla partenza cantando in coro; può essere che abbiano stonato, ma cantando, oltre che l'ospite e se stessi, onoravano la musica. Magari riuscissimo a sentir cantare, in coro, sia pure stonando, l'Inno di Mameli dagli alti funzionari del nostro Ministero della Pubblica Istruzione!). Così pure abbiamo una storia della musica che è difficilmente superata da quella delle altre nazioni civili e noi la ignoriamo, e facciamo studiare con rispetto il Pestalozzi ai nostri futuri educatori per metterli poi, nella pratica, di fronte ad una realtà pedagogica che è tutto l'opposto di quella da lui propugnata.

Veramente i concetti di Pestalozzi, Fichte e Nägeli sul potere educativo della musica fanno uno strano effetto, se pensiamo che oggi da noi, in Italia, l'insegnamento della musica è minacciato di ostracismo dai competenti organi ministeriali cui è affidata la traduzione in norme delle direttive di riforma prospettate dal piano di studi per la scuola secondaria. Da noi si pensa di abolire l'obbligatorietà dell'insegnamento della musica — attuale Cenerentola delle materie in quelle poche scuole ove è sopportata anzichè onorata — ove essa sussiste.

E questo nella terra che si reputa la sovrana del bel canto, della musica, dell'umanesimo!

Attualmente la musica viene insegnata per un'ora alla settimana (!) negli Istituti Magistrali (da cui escono quei maestri che dovrebbero fare cantare i nostri bambini) e con lo stesso orario nelle scuole di Avviamento, inquadrato nell'ordine dell'Istruzione Tecnica. Nessuna traccia di essa, della sua natura sensibile e della sua storia, nelle scuole di indirizzo classico e scientifico.

Nelle prime c'è storia dell'arte e non si capisce veramente perchè si reputi giusto, come è giusto, fare conoscere l'apporto umanistico di un Mantegna o di un Benvenuto Cellini e non quello, altrettanto grande e storicamente valido e universalmente riconosciuto, di un Palestrina, di Monteverdi, di Beethoven, di Verdi e tanti altri di statura non minore.

Si obietta da parti autorevoli che la musica è un'attività divagante (tale definizione apparve circa un decennio addietro quando ci fu un'altra offensiva anti-musica nella scuola italiana) e come tale da mettersi fra le materie facoltative e pomeridiane o magari nelle sole Scuole d'Arte che, per essere a carattere artigiano, sono pochis-

sime. Si afferma pure che le esigenze e gli indirizzi pedagogici impongono un alleggerimento del piano di studi che, così come è attualmente, nuocerebbe alla salute fisica e spirituale dei ragazzi.

Pare di trasecolare! Ma perchè allora continuiamo a insegnare il rispetto per la sapienza degli antichi se questi, fra le sette arti liberali, con la Grammatica, Retorica, Dialettica, Aritmetica, Geometria e Astronomia, posero anche la Musica? Quanto al peso che essa comporterebbe in più, se immessa obbligatoriamente nell'educazione e nella formazione morale e sociale dei giovani, non si pensi che esso possa essere anche lontanamente simile a quello delle altre materie. No; la musica nella scuola deve essere data ai giovani come elemento di formazione sociale e del carattere; per questo aspetto, soprattutto per quello sociale che rende l'uomo conscio, nel più intuitivo e molteplice dei modi, della sua umana indipendenza e coesistenza con gli altri, deve essere praticata nella sua forma corale per la quale non occorrono ore di studio o compiti a casa e dalla quale è possibile ricavare una distensione mentale e nervosa compensatrice della compressione derivata da materie di altra natura. Che la pratica corale abbia enorme influenza nella formazione del senso sociale è cosa pacifica in tutte le parti del mondo civile, come dovrebbe essere pacifico che di tale senso ci sia tanto bisogno in Italia più che altrove.

Ma perchè il ragazzo possa cantare agevolmente e senza sforzo, senza falsi pudori che lo spingono ad una negatività al canto completamente estranea alla sua natura, non si deve attendere che egli arrivi alle scuole secondarie. Il seme deve essere gettato negli anni delle scuole primarie, ove il giocare cantando, il muoversi danzando ritmicamente sono richiesti dalla natura stessa del bambino. E' attraverso il gioco cantato e ritmato che egli apprenderà con gioia il senso della disciplina e dell'ordine necessari al futuro cittadino. E questo seme fruttificherà successivamente e la pratica attiva del canto in coro sarà richiesta — così come avviene per l'educazione fisica attraverso la ginnastica — in ogni fase successiva dello sviluppo del ragazzo.

La pratica attiva del cantare in coro non deve essere considerata attività divagante, né praticata facoltativamente. A meno che non si commetta alla scuola italiana la strana facoltà di discriminare in nuce i futuri cittadini in disciplinati e indisciplinati, ordinati e disordinati, sociali e asociali!

Qualcuno obietta che non tutti i ragazzi hanno orecchio e voce per cantare. Errore: per cantare in coro il contributo di qualsiasi voce è utile, qualunque estensione e volume sufficienti e nessun bambino sano è stonato e antimusicale in modo totale e inguaribile. Del resto si chiede forse al nostro bambino di essere dotato di senso figurativo e lineare per fargli apprendere le obbligatorie nozioni di disegno? I nostri giovani stonano terribilmente in confronto dei compagni delle scuole svizzere, tedesche, scandinave, slave, anglosassoni perchè

vengono iniziati troppo tardi alla pratica del canto collettivo, quando i rapporti fisiologici fra organi di fonazione e udito accusano la ruggine dell'inerzia e del disuso. E non si pretenda che ogni bambino ai suoi primi canti debba avere la voce di un prodigio o che riproduca subito e alla perfezione il motivetto che piace tanto ai genitori ed ai maestri. — «Non ha orecchio, è negato alla musica»: — quante volte sentiamo dire questo di teneri bambini; e non sappiamo che con tali diagnosi spiccie e gratuite gli creiamo dei complessi di inferiorità e gli togliamo, forse per tutta la vita, il piacere, il conforto, lo sfogo del canto per i quali madre natura aveva dato loro tutte le possibilità.

Purchè il bambino canti, lo si lasci liberamente stonare. Un po' da solo, un po' con i benevoli suggerimenti degli adulti e dei maestri, troverà i giusti rapporti fra orecchio e gola e arriverà a intonare.

E quando avrà preso amore al canto collettivo, sarà curioso della vera musica e della sua storia e per soddisfare le nuove curiosità varranno gli ascolti collettivi e ben selezionati di nastri e dischi e le nozioni di storia della musica.

Sommamente pericoloso è dare una facoltà di scelta a chi non ha ancora formato il gusto e lasciare che questo si formi senza controllo e come un'erbaccia in un campo. Specie di questi tempi in cui «per moltissimi la musica è ridotta alle canzonette con le parole tronche di cuor e amor, ai rauchi motivi di un falso jazz che colpisce lo stomaco come la sola musica che possa adeguarsi alla ferocia della boxe e della lotta libera, alla epilessia e alla schizofrenia: per moltissimi la musica è ridotta ai ritmi oratorii e galeotti di bruttissime danze, ove la creatura umana si degrada e si deturpa».

Non sono parole mie, ma di chi, ben più di me autorevole, ha con la pratica umanistica una confidenza non certo minore di chi regge le direzioni generali dell'insegnamento primario e secondario al Ministero della P.I.; sono di Francesco Flora che le ha pronunciate a prolusione di un ciclo di concerti sinfonici per gli studenti, tenutosi nell'Aula Magna dello Ateneo di Bologna. Nella stessa occasione furono dette dall'autorevole oratore altre cose meritevoli di essere ricordate: «La sorte della musica nelle scuole fu decisa da gran tempo: l'arte che per essenza è la più pura, e meno sembra materialmente utile, fu nel fatto esclusa come elemento di generale educazione e fu ammessa soltanto nelle particolari aule dei Conservatori ove coloro che la musica scelgono per loro specifica professione, giungono senza almeno averne un'elementare esperienza che dovrebbe essere comune a tutte le scuole...».

E concludeva auspicando «... la musica sia sempre più avvicinata alla cultura e sia riconosciuta nella sostanza del suo umanesimo tra quelle arti che furono chiamate liberali contrapposte un tempo alle manuali; ma intese in fine, proprio nel Rinascimento, come liberali perchè rendono libero l'uomo».

Infine, ammettendo che l'insegnamento della musica nella scuola italiana non dia oggi i risultati che si vorrebbe e consentendo che ci sia un problema da risolvere anche con una severa selezione e un aggiornamento culturale di parte del personale insegnante, con una maggiore dignità data ad esso ed un consono trattamento, con un realistico adeguamento dei programmi, è veramente stupefacente come si pensi di risolverlo abolendolo o diminuendone ancor più l'importanza. Risolvere un problema abolendolo è cosa che non onora nessuno e nessuno sottrae alle proprie responsabilità.

Le quali non sono lievi poichè negando ogni legame fra cultura e musica, togliendo ogni interesse per essa nelle generazioni che avanzano, minacciano di cancellare dalla conoscenza un'arte che ha fatto grande e onorata l'Italia nel mondo e di rendere possibile in un domani non troppo lontano un riferimento manzoniano con «...Verdi, chi è costui?» che la media cultura italiana potrebbe chiedersi.

Prima di concludere vorrei riportare da Platone alcune idee sull'educazione del cittadino che al Ministero della P.I. non possono non essere conosciute ed onorate. Riporto dalla *Repubblica* III libro, capitolo 12: «Nulla è più efficace dell'educazione musicale perchè il ritmo e l'armonia penetrano nell'intimo dell'anima e la improntano profondamente di sé portandovi il senso della musica e rendendola armoniosa, qualora l'educazione sia corretta: altrimenti si ha il contrario. E chi è convenientemente educato alla musica è prontissimo a cogliere i difetti delle cose, gli errori di esecuzione di un lavoro, i vizi di costruzione o di natura; e come ha in disgusto il brutto, così loda il bello, lo accoglie nell'anima prendendosene vitale nutrimento, cresce buono e onesto e biasima e odia il brutto fin da fanciullo, prima ancora di possedere l'uso della ragione; cosicchè quando questa si matura, l'accoglie con amore come qualcosa di familiare». Al che l'interlocutore Glaucone risponde: «Ammetto che per tutti questi motivi l'educazione debba avere come base la musica».

Vorrei che così consentissero tutti i riformatori della tormentata scuola italiana; dal Ministro ai Direttori Generali ed ai funzionari di ogni ordine e grado cui tocca decidere se l'Italia possa domani ancora annoverarsi fra le nazioni di alta civiltà musicale o scendere al livello musicale del Togo. Dove, forse, la musica ha una considerazione che noi non sospettiamo.

ADONE ZECCHI

Astronomia e musica

Non è strano che queste due grandi manifestazioni dell'ingegno umano, astronomia e musica, abbiano alcuni punti di contatto. Numerosi sono stati i cultori dell'astronomia che hanno amato Euterpe e i cultori della musica che hanno amato Urania. Fra tutti basti citare i nomi di Galileo Galilei e Frederik William Herschel. Galilei, nato dall'insigne teorico musicale Vincenzo, fu abile e appassionato suonatore di liuto; Herschel, figlio di un capomusica dell'esercito hannoverese e già a 14 anni suonatore nella banda militare diretta dal padre, emigrato in Inghilterra, si diede completamente all'astronomia. Frequente è, inoltre, l'ispirazione astronomica nei componimenti musicali. Per molti secoli astronomia e musica fecero parte delle materie che la tradizione romana aveva raggruppate nel trivio e nel quadrivio. Il trivio comprendeva infatti la grammatica, la retorica, la dialettica: discipline formali o letterarie; il quadrivio l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e la musica: discipline reali (cioè relative alle *res* conoscibili). Ma oltre questi legami che si possono definire culturali-sentimentali, esiste una più profonda connessione fra quella parte dell'astronomia che studia i moti planetari e la musica. Infatti quelle entità fisiche che formano il substrato della sensazione fonica e cioè «frequenza», «ampiezza», «forma» del moto vibratorio della sorgente, le ritroviamo anche nel moto dei pianeti sulle rispettive orbite. Ogni pianeta ruota infatti con una certa frequenza su orbita ellittica di determinato asse (ampiezza) e determinata eccentricità (forma). Molti secoli prima che questi concetti fisici si facessero strada e si potesse pensare all'analogia a cui abbiamo accennato, un ancor più saldo legame ha tenuto avvinte la musica e l'astronomia. Alludiamo alla teoria dell'armonia delle sfere, che, se anche oggi è stata superata dall'evoluzione della scienza, vogliamo considerare per il suo interesse storico e poetico.

Dobbiamo per questo dare qualche cenno sulle concezioni cosmografiche del mondo ellenico dall'epoca di Pitagora (VI sec. a. C.) a quella di Claudio Tolomeo (II sec. d. C.). Si assiste a uno sforzo sempre maggiore per giungere a ipotesi geometriche capaci di rappresentare il più fedelmente possibile i fenomeni del moto apparente degli astri: fenomeni rilevati da una sempre più accurata osservazione del cielo. La successione dei concetti sulla struttura dell'universo può essere sintetizzata in tre diversi stadi, in ognuno dei quali un tipo di teoria ha il sopravvento. Le teorie dei diversi stadi non si succedono a caso, nè secondo un mero ordine logico, ma ognuna di esse compare quando lo studio dei fenomeni ha dimostrato l'insufficienza della

forma precedente. Al 1° stadio appartengono i sistemi che cercano di descrivere soltanto il periodo e la giacitura delle orbite apparenti degli astri rispetto all'asse dell'universo e, in una fase più avanzata, anche le stazioni e retrogradazioni dei pianeti. In questi sistemi si assume che i movimenti dei corpi celesti debbano tutti consistere in rivoluzioni circolari e uniformi intorno a un centro unico che può essere occupato dalla Terra o da un altro corpo. Appartiene a questo stadio il sistema dei primi pitagorici secondo cui la Terra è al centro dell'universo e intorno ad essa ruotano, in ordine di distanza, la Luna, Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove, Saturno e la sfera delle stelle fisse. Anche i sistemi di Filolao (V sec. a. C.) e Platone (429-347 a. C.) rientrano in questa prima categoria. Secondo Filolao il centro del mondo non è la Terra, ma il principio animatore dell'universo, la sede dell'attività cosmica operante a distanza. Intorno ad esso Filolao supponeva circolassero 10 corpi divini e cioè, dal centro verso la periferia, la Terra, l'Antiterra, la Luna, il Sole, i 5 pianeti, la sfera delle stelle fisse. Secondo Platone, invece, il centro del mondo è ancora la Terra e intorno ad essa si aggirano, in orbite concentriche, la Luna, il Sole, Venere, Mercurio, Marte, Giove, Saturno e la sfera delle stelle fisse. Tutti questi sistemi non davano però ragione delle « stazioni » e « retrogradazioni » dei pianeti e del loro allontanarsi da una parte o dall'altra dello zodiaco. Il problema fu brillantemente risolto da Eudosso di Cnido (355 a. C.) col suo sistema delle « sfere omocentriche » in cui la Terra è al centro dell'universo e il movimento di ogni « pianeta » risulta composto dalla rotazione di più sfere: quella « deferente », che da sola produrrebbe una rotazione regolare e quelle « reagenti » che producono, girando intorno ad altro asse, con diversa direzione e velocità, alterazioni di tale rotazione. Questo sistema fu accettato e perfezionato da Calippo (IV sec. a. C.) e da Aristotele (384-322 a. C.). Nei sistemi del 2° e 3° stadio si ammettono anche movimenti circolari intorno a centri diversi dal centro del mondo; questi centri sono sempre occupati da qualche astro principale nei sistemi del 2° stadio, mentre possono anche essere privi di ogni entità fisica nei sistemi del 3°.

Appartengono al 2° stadio i sistemi di Eraclide Pontico (IV sec. a. C.), il quale ammette che Venere e Mercurio ruotino intorno al Sole che, a sua volta, si muoverebbe, con gli altri pianeti intorno alla Terra, e di Aristarco di Samo (III sec. a. C.), il precursore di Copernico nell'antichità, il quale pensa che il Sole sia al centro del sistema e intuisce il moto di rotazione e rivoluzione della Terra. Al 3° stadio appartengono i sistemi di Apollonio di Perga (fine III sec. a. C.), di Ipparco (fine II sec. a. C.) e di Claudio Tolomeo (II sec. d. C.) in cui si cerca di rendersi ragione dei fatti osservati sostituendo alla teoria delle sfere omocentriche le teorie degli « epicicli » e degli « eccentrici ».

La tradizione attribuisce alla scuola pitagorica o a Pitagora stesso l'istituzione della teorica relativa all'armonia delle sfere. Ove si pensi al valore metafisico e mistico dato da questi pensatori al numero

e soprattutto al significato che deve aver avuto, nel loro ordine di idee, la scoperta dell'esistenza di rapporti semplici fra le lunghezze di corde uguali emettenti suoni consonanti, non fa meraviglia che essi ritenessero armonico in senso musicale ciò che più si impone per l'armonia del suo ordine e cioè il moto degli astri. Si cominciò così a far corrispondere i diversi pianeti alle corde della lira ed alle note musicali. Sono a noi pervenute diverse formule di queste gamme celesti, formule che corrispondono alla lira di 7 e 9 corde ed alle diverse scale usate successivamente dai greci. Fu anche invertito l'ordine assegnando i suoni più gravi a volte ai pianeti più vicini ed a volte a quelli più lontani. È facile trovare la corrispondenza con la lira di Terpandro nel sistema dei primi pitagorici, e con la lira enneacorda o nel sistema di Filolao, escludendo la sfera delle stelle fisse, o negli altri sistemi aggiungendo il primo mobile. Le spiegazioni adottate allo scopo di chiarire il motivo per cui noi non percepiamo le note emesse dalle sfere celesti con una intensità ritenuta in generale molto elevata, non reggono ad una facile critica. Esse infatti oscillano fra una iposensibilità dell'udito determinata dalla troppo forte intensità del suono emesso dalle sfere celesti (non si comprende però, in tal caso, come il nostro senso ci permetta di udire suoni più deboli) ed una saturazione del nostro organo dell'udito in relazione all'armonia delle sfere (non si comprende allora perché continuiamo a percepire i suoni relativamente poco intensi della nostra vita quotidiana con un organo già saturato da un intensissimo suono contemporaneo). L'unica spiegazione sulla quale non si può razionalmente discutere è che i nostri orecchi mortali sono indegni della musica delle sfere. Anche Platone illustra a lungo l'armonia delle sfere e tramanda quegli stessi concetti ideali che vennero poi ripresi da Tolomeo nel suo trattato di armonia in 3 libri.

Aristotele confuta, invece, la teoria dell'armonia delle sfere e con questo dimostra ancora una volta il metodo della sua indagine.

Passando dal mondo greco a quello romano, dobbiamo anzitutto ricordare Cicerone (106-43 a. C.) che, alla fine del *De Republica*, ispirandosi a Platone, immagina che quello Scipione che ha soggiogato Cartagine si presenti in sogno a Scipione minore, figlio di Emilio Paolo, per predirgli il futuro. Di qui Cicerone trae spunto per parlare, fra l'altro, della struttura dei cieli. Il sistema astronomico seguito dalla fonte a cui attinse Cicerone è, in complesso, una continuazione del sistema pitagoreo ed eraclideo. Esso è composto da 9 sfere concentriche alla Terra e di raggio diverso. L'estrema esterna, è quella delle stelle fisse e gira da oriente ad occidente intorno alla Terra. Seguono le 5 sfere di Saturno, di Giove, di Marte, del Sole, della Luna, che hanno un movimento rotatorio opposto a quello della 1° sfera e quindi ruotano da occidente verso oriente. Attorno alla sfera del Sole ruotano, come satelliti, le sfere di Venere e di Mercurio. La 9° sfera è costituita dalla Terra che sta, solida ed immobile, in mezzo al sistema. Moti di tale entità non possono, pensa Cicerone, avvenire in silenzio. Il suono prodotto dalle sfere celesti è di diversa

frequenza: le sfere più esterne emettono suoni più acuti e quelle più interne suoni più gravi. Gli intervalli sono tali che il suono risultante è deliziosamente armonico. La Terra non emette suoni perchè sta immobile. Due sfere poi, che hanno la stessa velocità (evidentemente le sfere di Mercurio e di Venere), emettono lo stesso suono. Si ha così un accordo di 7 suoni e viene salvata l'analogia con l'eptacordo. Anche Boezio (480 c. - 524 o 525) nel suo *De Institutione Musica*, parla dell'armonia delle sfere e per di più ritiene la musica unitaria connessione sostanziale nella variabilità dei fenomeni transeunti. Fra i minori credono nell'armonia delle sfere: Calcidio, neoplatonico del IV sec. d. C., che tradusse in latino e commentò il *Timeo* di Platone; Macrobio che scrisse nei primi decenni del 400 un commento al *Somnium Scipionis*; Favonio Eulogio, retore di Cartagine, scolaro di S. Agostino che, in un commento al *Somnium Scipionis* ciceroniano, espone una trattazione sul valore simbolico dei numeri e sulla teoria pitagorica dell'armonia delle sfere.

Tutto il medioevo accettò, in generale, la fede nella musica celeste. Essa soddisfaceva il senso geocentrico e mistico dell'epoca e gli autori la accettavano, come le altre affermazioni dell'erudizione antica, con la consueta mancanza di critica, eventualmente aggiungendovi qualche sbaglio di ordine logico. A questo proposito vogliamo citare Regino da Prüm che visse intorno al IX-X sec. e che, nel *De Armonica Institutione* inferisce, dal fatto che ogni suono ha origine da un movimento, la dimostrazione che gli astri, i quali si muovono, devono emettere suoni. Fra gli autori che respinsero la teoria dell'armonia delle sfere dobbiamo ricordare l'aristotelico Alberto Magno (1206-1280), maestro di S. Tommaso.

Il concetto dell'armonia delle sfere non poteva non interessare anche la sensibilità dei poeti. Dante ne parla chiaramente in diversi punti del suo poema (*Purgatorio* XXX, 91-93; XXXI, 144-145; *Paradiso* I, 76-84; VI, 124-126; XXI, 58-60; XXIII, 109) anche se egli probabilmente non ha pensato ad attribuire a ciascuna sfera del suo universo una nota determinata. Shakespeare nel *Merchant of Venice*, dopo una esplosione di lirismo in cui gli amanti Lorenzo e Jessica, avvolti nella dolcezza di una notte lunare, sentono il loro palpito confondersi con quello di Troilo, Tisbe, Didone, Medea, fa esclamare a Lorenzo: « Non c'è il più piccolo, fra gli astri che tu vedi, che nel suo moto non canti come un angelo sempre intonandosi ai cherubini dai celesti occhi » (a. V, scena 1^a). Ma chi più stupisce, nella storia dello sviluppo delle idee sull'armonia celeste, è Johannes Kepler (1571-1630) che svolge lungamente la questione nel V libro del suo *Harmonice mundi* che si intitola *Astronomicus et Metaphysicus* e tratta: *De harmonia perfectissima motuum coelestium ortuque ex iisdem eccentricitatibus semidiametrorumque et temporum periodicorum*. Il « libero ingegno », come diceva Galileo di Kepler, il quale fu costretto per vivere a navigare fra l'astrologia e l'astronomia, trovò terreno propizio nelle sue tendenze mistiche e nel suo profondo spirito religioso, attraverso il quale egli vedeva la grandezza della divina creazione. Questa egli im-

maginava ideata e costruita secondo un'armonia, generale e grandiosa, per modo che le rivoluzioni dei pianeti attorno al Sole e le loro distanze dovevano avere definite relazioni con le forme geometriche conosciute e gli intervalli musicali. Crediamo si possa affermare come Kepler fosse ben conscio dei confini fra astronomia e astrologia. Così nell'*Astronomia nova*, che è certo la più memorabile delle sue numerose opere contenendo due dei principi fondamentali dell'astronomia moderna, non si trovano accenni astrologici. Ma quando si mise a scrivere sull'armonia del mondo, mentre da una parte sosteneva a viso aperto la teoria copernicana ed enunciava la sua famosa terza legge, dall'altra scivolava nei suoi concetti prediletti che gli davano quel mistico sentimento e quella soddisfazione che egli sempre cercava per avvicinarsi a Dio. Già nel 1607 scrivendo da Praga a J. Herwart von Hohenburg, cancelliere del duca Massimiliano I, accennava alle sue ricerche sperimentali sull'armonia che aveva eseguite servendosi di un monocordo con cassa di risonanza. Come spesso succede a Kepler, in fine alla lettera, egli divaga fino a mettere i corpi celesti in relazione con la Chiesa: le stelle fisse sarebbero i Vescovi, i pianeti i Sacramenti, Saturno l'Olio santo, Giove l'Eucarestia! Nello stesso anno scrivendo al principe Augusto di Anhalt ricorda quanto egli avesse cercato di dimostrare nel suo primo lavoro intitolato *Mysterium Cosmographicum* e cioè che i corpi e la loro composizione provengono dalla natura secondo gli intervalli musicali. Kepler fa però osservare come la dissonanza nella musica non si possa paragonare con la malvagità di certi « aspetti » astrologici. Nel 1618 Kepler comunica a Wackher von Wackhenfels, consigliere alla corte dell'imperatore Mattia I, di avere tradotto il III libro dell'*Armonia* di Tolomeo in latino annotandolo, aggiungendovi le sue scoperte sulle armonie celesti e paragonandolo con le sue vedute sull'argomento.

« La natura sublunare, cioè a dire l'anima della Terra e l'anima di coloro che vivono alla sua superficie, comprende ed apprezza con recondito istinto le configurazioni armoniche dei raggi provenienti da quei pianeti le cui configurazioni accadono in tempi determinati come necessarie conseguenze dei loro movimenti ». Nei primi mesi del 1619 la nuova opera di Kepler *Harmonices mundi libri V* con una dedica a Giacomo I, re di Gran Bretagna, vedeva la luce ad Augsburg. In questo lavoro Kepler spiega come le sue vedute si ricolleghino con quelle di Pitagora e di Platone. Prima ancora che gli fossero noti i particolari dei movimenti dei pianeti, un istinto naturale gli aveva suggerito che in tutto il sistema solare dovesse esistere l'armonia. Le osservazioni dell'astronomo danese Tycho Brahe gli avevano dato la possibilità di scoprire le leggi del moto di Marte attorno al Sole e poi anche quello degli altri pianeti, così che Kepler era portato alla conoscenza del sistema solare nelle sue proporzioni, senza che però gli fosse possibile determinare la distanza del Sole dalla Terra e quindi le distanze dei singoli pianeti.

Tuttavia con la scoperta delle tre leggi gli pareva proprio di aver trovato, nella distribuzione e moto dei pianeti attorno al Sole,

quell'armonia che si poteva mettere in relazione con le armonie musicali. Nel fatto, la conoscenza delle distanze relative dei pianeti dal Sole ci informa che queste crescono per i diversi pianeti approssimativamente in ragione geometrica, quindi esiste una certa regola che si può mettere in relazione con gli intervalli musicali. Kepler, nel suo libro, cerca poi di provare che i rapporti fra le velocità massime (perieliche) e quelle minime (afeliche) dei pianeti nelle loro orbite sono intervalli armonici. Egli ricava così che i rapporti fra le velocità perieliche ed afeliche di Saturno e Giove sono rispettivamente una terza maggiore (5/4) ed una terza minore (6/5). Per Marte il rapporto supera lievemente la quarta risultando essere 25/18 anziché 4/3.

Ai pianeti viene attribuito anche un canto ed essi formerebbero, secondo Kepler, un quartetto vocale in cui Saturno e Giove hanno la parte di basso, Marte di tenore, Venere e la Terra di contralto, Mercurio di soprano! Nel 1622, da Linz, scrivendo a Ph. Müller, professore di matematica, botanica e medicina in Lipsia, polemizza con un certo Abraham Bartolus autore di un libro intitolato *Musica mathematica*. « Per quanto so io » scriveva Kepler « egli è il primo il quale tratta del significato dei rapporti armonici nelle posizioni dei pianeti e della loro eventuale azione sulle condizioni meteorologiche ». Non gli è chiaro come Bartolus divida lo Zodiaco e ritorna sulle idee che egli stesso aveva già espresse nel suo *Mysterium* parlando degli aspetti planetari e dei loro rapporti con le frequenze armoniche del monocordo. Su queste discute riferendosi allo schema da lui sviluppato nel terzo libro dell'*Harmonice mundi*. Conclude affermando come la divisione del monocordo data da lui è quella derivata dalla pratica dei musicisti. In complesso in questa critica dell'opera di Bartolus si tratta quasi esclusivamente di musica col solo accenno astrologico delle relazioni fra Zodiaco e monocordo.

Kepler, come tutti i grandissimi si eleva fra due epoche. Fu l'ultimo grande che credette all'astrologia e alla teoria dell'armonia delle sfere. Lacerate dalla penetrazione acuta del pensiero moderno le rotanti sfere dell'indagine ellenistica, tutta la teoria dell'armonia delle sfere doveva crollare con esse. Rimase però quella esigenza spirituale che tale teorica aveva condotto a istituire; quell'esigenza per cui, quando l'intelligenza è incapace di comprendere, lo spirito umano tende a rifugiarsi nel mito.

GIORGIO ABETTI e GIOVANNI GODOLI

L'autunno musicale in Italia

Milano

La stagione d'avviamento al Teatro Nuovo

L'Associazione lirica e concertistica italiana (ASLICO) ha festeggiato i suoi primi dieci anni d'attività. Dieci anni spesi utilmente al servizio dell'opera, si può dire con sicurezza dando un'occhiata al bilancio riassuntivo.

Come è noto, questo organismo, presieduto dal conte Giovanni Treccani degli Alfieri e diretto da Mario Colombo, si propone di scoprire nuove voci per rinfrescare e arricchire i quadri della lirica: analogamente a quanto vien fatto al Teatro Sperimentale di Spoleto da Adriano Belli. Serietà dell'esame a parte, ciò che distingue tali concorsi annuali dalle frequenti iniziative di tinta dopolavoristica che si svolgono un po' dappertutto, è il passaggio degli elementi ritenuti idonei dalla prova in sala, col semplice pianoforte, al fuoco della ribalta e dell'orchestra. I vecchi impresari dicevano che « i pesci si vedono in padella », volendo intendere che la miglior voce di questo mondo, se non è sostenuta da una sicura musicalità e da un vero temperamento teatrale, serve a poco. Soltanto il palcoscenico può dirci la parola definitiva. Di qui l'importanza assunta dalle stagioni autunnali di avviamento. Un tempo non ce n'era bisogno: provvedevano i teatri di provincia e i minori delle grandi città a saggiare, selezionare, sveltire le giovani forze; ma adesso? Adesso la provincia ha abdicato. Se è ricca, vuole pari pari un complesso da Scala o da Metropolitan; se è povera (o disamorata)

si accontenta delle cosiddette « spedizioni punitive »: poche recite raffazzonate, con esecutori ormai esausti o sempre rimasti a mezza strada. Morale, se non esistessero questi cicli sperimentali, dei giovani non ci sarebbe modo d'aver notizia. Il che spiega, tra l'altro, l'interessamento alla cosa di insigni musicisti e critici. Se un Pizzetti inaugura con un discorso la stagione di Spoleto, come è accaduto nel '58; se un Confalonieri da anni si addossa l'estenuante guida dell'organismo milanese, e per di più ogni primavera attraversa l'Oceano per presiedere, seguendo fecondi criteri di scambio, un'analoga istituzione statunitense (il concorso dell'American Opera Auditions di Cincinnati); se critici dell'autorità di Pannain, Rinaldi, Celli, Lunghi, Belli eccetera seguono periodicamente, con acuto interesse, tali manifestazioni, si può concluderne che la loro vitalità è ormai indiscutibile. I nomi dei laureati di Spoleto e di Milano, del resto, parlano chiaro: senza le Cerquetti, le Scotto, le Pobbe, le Moffo, le Stella, i Corelli, Bergonzi, Colzani, Panerai, Valletti, Alva, Limarilli, per tacere di tanti altri, i problemi dei buoni teatri lirici (e non soltanto di quelli italiani) sarebbero più ardui di quel che sono.

Per venire a noi, e cioè alla recente stagione d'avviamento del Nuovo, ci limiteremo di proposito a poche segnalazioni. Dal momento che i termini del rapporto tra domanda e offerta, per i motivi sopra accennati, si sono molto ristretti, le indulgenze plenarie, anziché giovare, finiscono per nuocere agli

stessi esordienti. Di spostati, di illusi ce n'è già anche troppi nel mondo della musica. Cerchiamo di non arrivare all'inflazione.

Un elemento, per esempio, sul quale si dovrebbe poter puntare con sicurezza è il giovane baritono Rinaldo Rols, che abbiamo ascoltato come Alfio in *Cavalleria* e come Marcello in *Bohème*. La sua voce è bella, possente, estesa; la fonazione è giusta; gagliardo e nitido il fraseggio; prestigioso il fisico. Speriamo che dopo un debutto così brillante non si sciupi con sforzi prematuri. (Tutti questi nostri « lasciapassare » sono condizionati naturalmente dalla prognosi riservata). Anche Barbara Leichsenring — la stellina di Cincinnati, diciamo — ci è parsa, in Santuzza, qualcosa di più d'una semplice promessa: non sono certo i mezzi né il temperamento che fanno difetto a questa ragazza. Così, in *Haensel e Gretel* si è messo particolarmente in vista il gentile mezzosoprano Casadei-Bertozzi, nell'*Amico Fritz* l'esuberante soprano Maria Luisa Pesarini; e poi la patetica Edy Amedeo in *Bohème*, nonostante qualche limite nel registro acuto, e la virtuosa Victoria Harrison nell'*Osteria portoghese* di Cherubini, accanto al tenore italo-americano Di Giuseppe; come pure i tenori Luciano Saldari — che non è però alle primissime armi — e Bruno Prevedi, e la Fiorentini, la Rafanelli e qualche altro che certamente ci è sfuggito. (Nelle stagioni d'avviamento gli interpreti cambiano quasi tutte le sere, sicché basta qualche assenza dell'osservatore musicale perché l'amministrazione della giustizia risulti imperfetta).

Ma una lode, infine, si deve assolutamente rivolgere a chi ha istruito e guidato questi esecutori ovviamente inesperti: al ferrato regista Marchioro, cioè, e ai quattro sensibili direttori d'orchestra Emilio Suvini, Giuseppe Patané Caravaglios

Gianfranco Spinelli e Alberto Zedda. Chi potrà contare le energie spese da costoro per la buona causa?

EUGENIO GARA

Tre opere in un atto al Nuovo

Rappresentate in prima assoluta in Como, al Teatro di Villa Olmo, il 30 settembre 1959, le tre operine in un atto *La Smorfia*, *Colloquio col tango* e *Procedura penale* sono state riprese nei primi giorni d'ottobre, al Teatro Nuovo di Milano, offrendo un novello punto di vista all'ascoltatore — quello del teatro grande — e una miglior occasione al pubblico il quale, nella sala milanese, si è trovato certamente meglio che nella deliziosa, ma esigua saletta comasca. *La Smorfia* è un atto buffo in due quadri, *Colloquio col tango* è un « ritratto a due voci », *Procedura penale* è un'opera buffa in un atto. Gli autori dei testi e delle musiche sono, rispettivamente, Riccardo Bacchelli e Bruno Bettinelli, Carlo Terron e Raffaello De Banfield, Dino Buzzati e Luciano Chailly. Queste nozze tra la musica da una parte, la letteratura, il teatro di prosa e il giornalismo dall'altra sono, oggi, abbastanza frequenti perché il primo dopoguerra con tutti i suoi portati, espressionismo compreso, ha abituato la gente allo spettacolo intellettuale per definizione e i musicisti d'oggi pescano in tutte le salse, temendo, più di ogni altra cosa, ciò che fu, in fondo, la gloria dei musicisti d'una volta: il non saper altro che di musica e l'ignorare superbamente le altre arti: Bach, Mozart, Beethoven, Verdi non furono intellettuali, e lo furono molto a modo loro Gluck e Wagner.

Anche l'operina in un atto è una trovata che calza a pennello, in un secolo come questo: l'impegno è tutto all'arabesco breve, che consente le atmosfere forzatamente rinfatte dei nostri tempi esigenti e difficili. Ora va detto che il segreto

30 settembre 1959 TEATRINO DI VILLA OLMO - COMO

1^a rappr. assoluta

LA SMORFIA. Atto buffo in 2 quadri di Riccardo Bacchelli. Musica di Bruno Bettinelli. Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

| | |
|-------------------|------------------|
| Antonio Tridapali | Otello Borgonovo |
| Adone Vigorelli | Ezio De Giorgi |
| Lucio Baiesi | Teodoro Rovetta |
| Franco Bizzi | Ismildo Tedeschi |
| Luigi del Fante | Walter Artioli |
| Wanda Tridapali | M. Luisa Gavioli |

Maestro concertatore e direttore
Gianfranco Rivoli

Regia di Filippo Crivelli

Bozzetti e figurini di Mario Vellani Marchi

dell'operina moderna è nel testo: se, come tutti sanno, il libretto d'un'opera in musica è sempre stato la chiave di volta d'uno spartito (Puccini insegna, per tacere d'altri), nel caso del « racconto breve » musicale la proprietà del testo è un

imperativo categorico: bisogna che la gente, per capire la musica, o soltanto per accettarla, possa avere le idee chiare sullo spettacolo, seguendo una vicenda comprensibile, espressa in parole non ermetiche e sostenuta da una coerenza dramma-

30 settembre 1959 TEATRINO DI VILLA OLMO - COMO

1^a rappr. assoluta

COLLOQUIO CON IL TANGO. Ritratto a due voci di Carlo Terron
Musica di Raffaello De Banfield
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

| | |
|---------------------------------|--------------------|
| Carmen Gloria | Augusta Oltrabella |
| La voce di Raimondo (nel disco) | Alfredo Bianchini |
| Un fotografo | |

Maestro concertatore e direttore
Gianfranco Rivoli

Regia di Filippo Crivelli

Bozzetto e figurini di Brunetta

tica o comica. Soprattutto il testo deve rappresentare gli sviluppi scintillanti e concisi d'un'idea nettamente configurata. La moda oggi è all'ironia, a una finta svagatezza: capricci di gente mortalmente seria e preoccupata.

In questo senso i tre musicisti sopra citati hanno trovato testi fatti per loro: due tra le operine (*La Smorfia* e *Procedura penale*) sono dichiaratamente buffe e il ritratto (*Colloquio col tango*), nonché buffo nel senso che s'usava dare a questa parola duecent'anni fa, è peggio che buffo, perchè invita a ridere di cose che, in altri tempi, avrebbero fatto piangere (il vecchio cliché della maliarda in ritiro, con un vecchio amore mal trangugiato in gola); per scendere ai dettagli, l'ironia del Bacchelli è letteraria, aulica, rotonda, forse un po' impettita, ma espressa in ottima lingua curiale, mentre quella del Terzon e del Buzzati sa parecchio del

giornalismo al quale entrambi appartengono, tanto nel linguaggio quotidiano quanto nella disinvoltura salottiera dell'argomento. Testi, tutti e tre, peraltro, assai abili e spiritosi; soprattutto nervosi, chiari, conseguenti.

Testi che sono, ci si consenta il bisticcio, pretesti a librarsi nell'atmosfera ambigua e spettrale che è quella della musica d'oggi. Ora il Bettinelli e lo Chailly, entrambi musicisti impegnati e preparati, hanno affrontato il problema con propositi ben definiti: la *Smorfia* e *Procedura* sono costruite a regola d'arte, attraverso i personali procedimenti e secondo il personale « credo » artistico dei due autori, mentre il *Colloquio* è la brillante ragazzata di chi non si sente legato a nulla e a nessuno, e che, a dispetto del suo secolo, finisce per essere devoto soltanto a Puccini o, per lo meno, sente « alla Puccini », il che lo rende subito simpatico a un pub-

blico mezzo morto dalla paura di non capire e oppresso da trent'anni di cacofonie, geniali e no. Nella fattispecie il lavoro del Bettinelli appare assai ben fatto, estremamente coerente, articolato, sia vocalmente che strumentalmente, con encomiabile sicurezza; quello dello Chailly rivela, assai meglio della recente *Riva delle Sirti*, l'impegno di questo compositore a rendere un mondo poetico alquanto chiuso, ma, appunto per questo, intenso, mondo che va, mano a mano, configurandosi con gli indubbi caratteri del talento. Piacciono nello Chailly quel suo rifuggire da ogni effetto facile — e la musica moderna offre troppe tentazioni in questo senso — e quella sua onesta volontà di « scarnirsi », di andare in fondo alle cose, di evitare le trappole. La sua buona fede è innegabile.

La realizzazione dello spettacolo è stata ottima per merito del regista Filippo Crivelli che ha dato prova di misura e di gusto, dei bozzetti di Mario Vellani Marchi, di Brunetta e dello stesso Buzzati, (quest'ultimo particolarmente spiritoso) e per l'impegno degli artisti di canto: il Borghonovo, ottimo Triadapali nella *Smorfia* e spassoso Giandomenico in *Procedura*, la brava Oltrabella, eccellente attrice oltreché cantante, nella parte della tramontata maliarda (*Colloquio col tango*), la Vincenzi, egregia protagonista di *Procedura*, il De Giorgi, il Rovetta, la Gavioli, la Barcis, la Zannini e gli altri, Bacchetta ormai specializzata in questo genere di spettacoli, Gianfranco Rivoli è stato l'estensore esatto, musicale, intelligente dei tre spartiti.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Venezia

Il XXII Festival di musica contemporanea

Il Festival musicale di Venezia si è avviato quest'anno a riconquista-

re quella posizione di preminenza e di attenta informazione nel campo della musica contemporanea che gli era propria fino a qualche anno fa e che aveva di recente ceduto a una stanchezza e ad un'assenza di cui sarebbe ora troppo lungo ricercare le ragioni. Al folto numero delle manifestazioni si è così unita quest'anno una scelta oculata delle musiche, e anche l'intenzione di dare al Festival una svolta nuova e originale. Nel corso di cinque concerti sinfonici abbiamo pertanto ascoltato nove pezzi in prima esecuzione assoluta e dodici in prima esecuzione per l'Italia, a cui vanno aggiunte una serie di « Giochi e favole per bambini » appositamente commissionate per l'occasione dalla direzione del Festival, due brevi opere in prima esecuzione, un concerto di musica elettronica e uno con musica da camera e con un mimo, pure in prima esecuzione. Un concerto da camera è stato dedicato ad Alban Berg, due altri a musica vocale e a musica per duo pianistico, uno a danze e musiche indiane e una serata è stata riservata a un originale programma di « Feste veneziane sull'acqua », con musiche del Sei-Settecento veneziano: ed è stata questa, di tutto il Festival, l'unica indulgenza per la musica del passato.

Diciamo subito delle manifestazioni che hanno particolarmente polarizzato l'interesse di questo Festival, e che sono state indubbiamente quelle dedicate alla musica per il teatro. Innanzi tutto dobbiamo registrare uno spettacolo inedito, e che rientra senz'altro tra le idee più positive degli organizzatori: quello di favole per i bambini, in cui si sono cimentati nove compositori, con risultati in parte assai incoraggianti. Chi ha affrontato con vero impegno il problema di una « musica per i bambini » è stato più di ogni altro Hans Werner Henze, che ci ha da-

30 settembre 1959 TEATRINO DI VILLA OLMO - COMO

1^a rappr. assoluta PROCEDURA PENALE. Opera buffa in 1 atto di Dino Buzzati

Musica di Luciano Chailly

Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

| | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| Contessa Mauritia Delormes | Edda Vincenzi |
| Donna Titti Stefanetti | Elena Barcis |
| Giandomenico, marito di donna Titti | Otello Borghonovo |
| Paola Isoscele | Laura Zanini |
| Dottor Polecevera | Ezio De Giorgi |
| Le due gemelle | Lily Sauter M. Rosa Carminati |

Maestro concertatore e direttore Gianfranco Rivoli

Regia di Filippo Crivelli

Bozzetti di Dino Buzzati

to nel balletto-pantomima *L'Usignolo dell'imperatore* è un piccolo gioiello, in cui l'istanza di un linguaggio modernissimo si fonde con una invidiabile forza di penetrazione psicologica. Assai incoraggiante poi il fatto che proprio questo pezzo, musicalmente il più difficile e il più raffinato, abbia incontrato l'incondizionata ammirazione del pubblico infantile presente in sala, che è stato invece molto più tiepido nei confronti di altri lavori, come *La Bambola malata* di Ennio Porrino, *Lo Sciattolo in gamba* di Nino Rota o il *Balletto* di Nikolas Nabokov. Vanno ancora citati di questo spettacolo Nardiello del giovane Giulio Di Majo, allievo dello Henze, e *Gli Abiti nuovi del re*, una pantomima fine e gustosa del francese Alexandre Tansman.

Il mimo, o meglio « racconto mimico », presentato nel corso del Festival è stato *Allez-hop* di Italo Calvino per la musica di Luciano Berio. Ci si attendeva molto da questa composizione di uno dei più responsabili rappresentanti della nuova musica in Italia, e forse per questo la delusione è stata forte. La trama di Calvino, che non presenta tratti particolari di originalità ma è comunque divertente anche se discutibile nelle conclusioni, è stata sottolineata da Berio con una musica che non arriva a illuminare e a riscattare l'azione, anche se rivela un mestiere agguerrito e una musicalità istintiva. Anche le due opere in programma sono state deludenti, in particolare il *Diagramma circolare* di Bruni Tedeschi, che dissolve la problematica nebulosa e inconcludente delineata dal libretto di Giampiero Bona in una musica da colonna sonora, limitandosi a creare una certa atmosfera sotto i dialoghi parlati che si svolgono sulla scena (le poche parti vocali sono quelle affidate a un terzetto solistico e al coro che ha funzione

di commento lirico degli avvenimenti). Di Gino Negri è stato presentato infine *Il Circo Max*, « profanazione musicale » dei classici (da Bach a Beethoven e così via) messa al servizio di una parodia del bel mondo pettugolo e frivolo che ha in Max (leggi Elsa Maxwell) il suo domatore e signore. Musicalmente questa sorta di farsa resta al di sotto di quelle che probabilmente erano le intenzioni del compositore, anche se è uno spettacolo agevole a seguirsi e non privo di una verva che lascia sperare in affermazioni migliori del Negri. Ma è tempo di occuparci delle novità sinfoniche. La prima costatazione di rilievo che si impone è che la nuova generazione italiana ha avuto un'affermazione assai notevole: intendiamo parlare soprattutto di Luigi Nono, presente al Festival con *Composizione per orchestra n. 2* (*Diario polacco* 1958) e che si va ormai decisamente affermando come il maggiore esponente della nuova musica in Italia, di Aldo Clementi, di cui abbiamo apprezzato in *Episodi* per orchestra la rara coerenza stilistica e di Niccolò Castiglioni che ci ha dato con *Impromptus* una delle sue migliori pagine sinfoniche. Buone affermazioni hanno avuto anche Flavio Testi con il *Doppio concerto* per violino, pianoforte e orchestra, e Mario Peragallo con *Forme sovrapposte* per orchestra, mentre tra gli altri italiani presenti citiamo ancora Roman Vlad (*Musica per archi*), Boris Porena (*Vor einer Kerze* per voce e orchestra), Antonio Veretti (*Fantasia* per clarinetto e orchestra) e Roberto Lupi (*Studi per un « Homunculus »*). Notevole naturalmente è stato anche il contributo che al Festival veneziano hanno dato i musicisti stranieri. Di Wladimir Vogel abbiamo ascoltato un nobile *Recitativo ed epitaffio alla memoria di G.B. Pergolesi* per voce e orchestra, in cui l'autore ha musicato una

23 settembre 1959 TEATRO LA FENICE - VENEZIA

1^a rappr. assoluta **DIAGRAMMA CIRCOLARE.** Azione drammatica in 1 tempo di Alberto Bruni Tedeschi e Giampiero Bona

Musica di Alberto Bruni Tedeschi

| | | |
|-------------------------|------------------------|--------------------|
| Personaggi e interpreti | Il Conferenziere | Ottavio Fanfani |
| | Un operaio | Vittorio Sannipoli |
| | Sua moglie | Elsa Albani |
| | Suo figlio | Gastone Moschin |
| | Sua figlia | Giulia Lazzarini |
| | Il Presidente | Enzo Tarascio |
| | Il Capo officina N. 12 | Andrea Matteuzzi |

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Regia di Virginio Puecher

Scene di Luciano Damiani

23 settembre 1959 TEATRO LA FENICE - VENEZIA

1^a rappr. assoluta **IL CIRCO MAX.** Profanazione musicale in 1 atto di Gino Negri

| | | |
|-------------------------|-----------------|---------------------|
| Personaggi e interpreti | Elsa, domatrice | Paola Borboni |
| | Hella o Miki | Renato Capecchi |
| | Perry | Florindo Andreolli |
| | Tony | } Giancarlo Cobelli |
| | Barbara | |
| | I Due Levas Due | |
| | Birgit | |
| | Minerva | |
| | Zizi e Bibi | |
| | Krissly | |
| Casarosa | | |

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Regia di Franco Enriquez

Scene e costumi di Franco Rognoni

« voce » biografica sul musicista jesino. Del polacco Witold Lutoslawski è stata eseguita la *Musica funebre* per archi, una composizione in cui l'esperienza bartokiana è assunta in senso abbastanza personale, di Rolf Liebermann un convenzionale *Capriccio* per soprano, violino e orchestra, mentre tra le composizioni meno felici vanno annoverate la suite dal balletto *Pro-méthée* di Maurice Ohama, l'*Egloga* per arpa e orchestra di Alexei Haieff e il nuovo *Concerto* per pianoforte e orchestra di Hans Erich Apostel. I concerti di musica da camera avevano tra l'altro in programma il *Livre pour quatuor* di Pierre Boulez, composizione pregevole per quanto a tratti prolissa, i 4 *Gesänge* su testi di Hölderlin, di Wolfgang Fortner e le Cinque canzoni napoletane di Hans Werner Henze, mentre anche la musica elettronica è stata rappresentata da sette nastri, di cui alcuni di recentissima registrazione. Una menzione particolare va fatta infine delle instancabili orchestre della Fenice e della Radio di Roma, oltre che dei solisti e dei direttori che si sono prodigati infaticabilmente, da Nino Sanzognò a Bruno Maderna, da Ferruccio Scaglia ed Ettore Gracis a Luciano Rosada.

GIACOMO MANZONI

Le Vacanze Musicali

Il programma delle Vacanze Musicali 1959 del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ha inteso esaltare anche quest'anno le tradizioni della musica italiana nei vari secoli con particolare riguardo alla scuola veneziana: a tale compito le Vacanze Musicali si tengono fedeli fin dal lontano 1953, anno in cui il M.^o Renato Fasano, Direttore del Conservatorio veneziano, creò i Corsi Internazionali Estivi sulla Musica Italiana, frequentati da allora ad oggi da più di 870 giovani di 38 Paesi, diplomati presso Conserva-

tori e Accademie. Nell'anno corrente il numero degli iscritti — sensibilmente aumentato rispetto agli anni scorsi — ha raggiunto le 165 unità, di cui 93 stranieri, provenienti da 32 stati. Le Vacanze Musicali 1959 hanno dunque riconfermato e consolidato i risultati dell'iniziativa intrapresa sei anni or sono, attraverso una organizzazione che ha consentito a iscritti e pubblico di presenziare alle interessanti manifestazioni svoltesi nel periodo 18 agosto-18 settembre. Il programma delle Vacanze Musicali si articolava quest'anno in tre grandi sezioni: la prima dedicata a un Festival intitolato a Claudio Monteverdi; la seconda ai Corsi di Studio ed Interpretazione, alle Lezioni-concerto e agli Incontri musicali; la terza alle manifestazioni teatrali e concertistiche e alle Manifestazioni notturne di gala.

Cominciamo a parlare del Festival Monteverdi che ha riproposto all'attenzione dello spettatore numerose ed importanti pagine di madrigali, l'*Orfeo*, allestito nel salone dei Concerti di Ca' Pisani, e il *Vespro della Beata Vergine*, interpretato nella sontuosa sede della Scuola Grande dell'Arciconfraternita di San Rocco. Ma il Festival Monteverdi, cui hanno partecipato iscritti alle Vacanze Musicali, interpreti, docenti, compositori e musicologi, non esauriva il suo interesse nella sola esecuzione delle opere anzidette. Ché, a latere, esse sono state accompagnate da un corso di musicologia tenuto da Guglielmo Barblan, Andrea Della Corte, Fabio Fano, Federico Mompellio e da conversazioni critiche dovute a Adelmo Damerini, Giorgio Federico Ghedini e Massimo Mila. Inoltre sono stati organizzati, nella sede del Conservatorio, una Mostra di stampe antiche, manoscritti, autografi, documenti ed edizioni moderne di interesse monteverdiano, e un Convegno di studi cui hanno aderito le maggiori personalità del

mondo musicale e che si è proposto di stabilire una fertile discussione su alcuni aspetti storico-filologici e culturali dell'arte monteverdiana, attraverso le relazioni di Arnold, Bacchelli, Fano, Garbellotto, Ghisi, Rinaldi e Valabrega. L'ordine del giorno conclusivo, che reca le firme del Presidente del Convegno, M.^o Renato Fasano, e di Riccardo Bacchelli, Guglielmo Barblan, Fabio Fano, Giorgio Federico Ghedini, Guido Pannain, ha fatto voti per una nuova edizione critica dell'opera omnia (musicale e librettistica) di Monteverdi, per un ulteriore incremento alla discografia monteverdiana e per l'istituzione di un Centro di studi, con sede a Venezia, che indirizzi specialmente all'interpretazione delle opere monteverdiane.

Nell'ambito più strettamente didattico, le Vacanze musicali annoveravano docenti quali il Quartetto Italiano, Remy Principe, Gino Gorini, Maria Carbone, Giulia Tess, Paolo Mirko Bononi, Sante Zanon per i Corsi di interpretazione e di studio, e i Virtuosi di Roma, Guglielmo Barblan, Fabio Fano, Federico Mompellio, Fernando Germani, Sandro Dalla Libera, Ferdinando Tagliavini, Gino Gorini, Sergio Lorenzi, Remo Giazotto, Gabriele Bianchi, Francesco Mantica e altri per le Lezioni-concerto.

Nel quadro delle Manifestazioni notturne di gala (« Le Celebrità ») segnaliamo l'esecuzione integrale dell'opera pianistica di Chopin da parte di Nikita Magaloff, *L'Estro armonico* di Vivaldi nell'interpretazione dei Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano e un concerto del Quartetto Italiano.

Va infine detto che quest'anno si è avuto pure — per iniziativa di Elsa Respighi — un concorso internazionale pianistico e violinistico intitolato a Ottorino Respighi il cui primo premio per il pianoforte è stato assegnato ex aequo a Marie Claire Laroche e a Giorgio Via-

nello; non è stato invece dato il primo premio per il violino.

MARIO MESSINIS

Siena

La XVI Settimana musicale senese

La XVI Settimana Musicale Senese si è aperta con un discorso di Federico Mompellio nella grande Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico, sotto la Madonna in trono con santi di Simone Martini, che è l'ambiente ove ogni Settimana senese comincia, solenne, austero, pieno di arte e di storia. Mompellio tracciò brevemente, con molta competenza, il quadro dei Musicisti piemontesi e liguri a cui questa volta la manifestazione era dedicata. Si pone ormai il problema di quante settimane ancora potranno essere dedicate a scuole italiane, dato che, tolte le isole, ormai l'Italia è stata passata quasi tutta in rassegna. Rassegna però forzatamente sempre breve, tanto che, al termine di queste manifestazioni annuali viene fatto di domandarsi che cosa si sia finito veramente per apprendere intorno ad un ciclo o periodo. Non sarebbe forse meglio, d'ora innanzi, ricercare liberamente, secondo le esperienze dei musicologi, quanto di bello, oltre i limiti delle scuole, ci sia ancora da scoprire e soprattutto da eseguire?

Comunque Mompellio fu sereno. Spezzò naturalmente, con molta prudenza, una lancia per il suo pupillo della Settimana: nientemeno e niente più che Nicolò Paganini, di cui per la prima volta nel mondo non esclusa l'epoca sua, si eseguiva la sera stessa un *Concerto* in la minore per violino e orchestra: il quinto della serie, di cui tre sono ben conosciuti.

Mompellio ha ritrovato, di questo *Concerto*, mai eseguito neanche dallo stesso autore, soltanto la parte del violino solista, con accenni al

Tutti. Il resto è ricostruzione; e bisogna riconoscere onestamente che il lavoro di aggiunta è stato buono, consapevole delle forze dell'orchestra e del modo di impiegarle proprio del celebrato maestro. Senza dubbio è stata la più bella sorpresa sinfonica della Settimana. Un canto spiegato, a tutta gola, da grande interprete dello strumento; una di quelle musiche che serve a volte a strappare gli applausi con la forza trascinante del ritmo, dell'impeto, della fluidità. Senza dubbio una musica ispirata, specie nel secondo tempo, un Lento mirabile, e nell'ultimo, indiatolato rondò, in cui ritornava l'eco della Campanella, mentre nel primo tempo, naturalmente più elaborato, c'era il ricordo intenso delle *Streghe*. Una cosa viva, e destinata senza dubbio a vivere; né le si può chiedere se non quello che voleva dare. Cioè il pretesto per una fiammante interpretazione, ma fascinosa, ardente già sin dalle note scritte secondo l'abbandono del bel canto italiano. Così come, in tutt'altri sensi, faceva Liszt quando componeva per il pianoforte.

Nel concerto si ascoltarono anche musiche di Sinigaglia (una *Piccola suite* per flauto e orchestra d'archi, pittoresca e non priva di gusto) e di Perosi (una *Suite* per orchestra dedicata a Venezia, molto ben fatta, sostanzialmente una copia conforme, dotata di altrettanta perizia orchestrale, di Brahms e della scuola viennese), oltre ad una Sinfonia di opera di Pugnani. Buon direttore Luciano Rosada, ottimo e sapiente violinista Franco Gulli.

Anche il concerto seguente era dedicato ai musicisti piemontesi, con due Viotti — una *Sinfonia concertante* per due violini e orchestra, e il famoso *Concerto* in la minore n. 22 per violino e orchestra, eseguito con forte tempra da Pina Carmirelli. Seguiva la altrettanto famosa *Paganiniana* di Alfredo Casella, quasi a echeggiare i ritmi

indiatolati del concerto del lunedì precedente. Direttore attento e solido Umberto Cattini.

Altri concerti della Settimana non mancavano di un certo interesse retrospettivo, e di spunti abbastanza ghiotti. Per esempio chi aveva mai sentito qualcosa di Suor Isabella Leonarda, che scriveva nel Seicento, chiusa nel convento di S. Orsola a Novara, i suoi mottetti in lode di Dio e della Vergine, scrivendoci addirittura sopra che era stata l'ispirazione divina a dettarglieli? Anche qui si sentiva un suo Mottetto, abbastanza interessante, se non dettato certamente da così alta fonte. E chi sa più oggi qualche cosa dell'esistenza, ai primi dell'Ottocento, della profluvie popolare di *Notturmi* a due voci, uscita dalla penna di Felice Blangini, compositore salottiero alla moda, accetto alle corti napoleoniche, editore di una rivista musicale, i cui canti si diffusero allora per tutte le sale, i salotti e persino le strade di Europa? Sostanzialmente un Tosti della sua epoca; ma con il merito di avere inventato il genere, quando ancora di notturni sembra che neanche si parlasse. Cose graziose, ben cesellate, ben fatte; naturalmente *larmoyantes* come si doveva: ben cantate, dovevano fare il loro effetto; e non mancavano neanche di felice spontaneità. Altre cose dello stesso ceppo: un Duetto di Pagliardi e un *Tantum ergo* del Mei, per soprano e piccola orchestra, che avrebbe potuto gareggiare con i *Notturmi*. Poi ancora Bitti e un Quartetto di Paganini. Cantavano allieve del corso di Favaretto della Accademia Musicale Chigiana, e Favaretto accompagnava con l'usato intuito; dirigeva Paolo Peloso.

Un altro concerto strumentale seguiva il giorno dopo: interessante un Giardini con un Quartetto già modernamente elaborato, un Somis, due Pugnani, un Traversa, un Viotti: eseguiva il complesso famoso del Quintetto Chigiano, ma Lorenzi

era sostituito da Giuliana Brengola Bordoni.

Prima di lasciare il settore concertistico, occorre accennare a due celebrazioni veramente importanti: quella del ventennale del Quintetto Chigiano, offerta dalla Accademia al Teatro dei Rinnovati, con il Quintetto ormai famoso di Sciostakovic, su cui è inutile spendere ulteriori parole, e un Concerto scritto appositamente per quintetto e orchestra da Giulio Viozzi, diretto da Bruno Rigacci. Originale l'idea del quintetto fuso con l'orchestra, quantunque fonicamente manchi il distacco, ciò che costringe il complesso concertante a sforzi notevoli per non venire coloristicamente sommerso. Una composizione in sé solida, fornita di un valido primo tempo, e di un notevole finale. Fulvio Palmieri disse alcune parole di circostanza. La celebrazione vivaldiana di sabato 19 settembre, eseguita dal Collegium Musicum Italicum diretto da Renato Fasano fu una cosa bellissima: stupendi Concerti di Vivaldi, esecuzione perfetta. Tutti i Concerti eseguiti erano tratti dall'*Estro armonico*, dalla *Stravaganza*, e dal *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, secondo il testo originale di Amsterdam.

E così si è giunti alle serate operistiche di domenica e di lunedì 21 settembre, con cui la Settimana si chiudeva. Sono stati spettacoli molto ben curati, ricchi di interesse registico, scenico, coreografico. La collaborazione dei Sakharoff animava fortemente, con fantasia romantica com'è nel loro stile, il complesso scenico. La *Favola di Orfeo* di Alfredo Casella, in una interpretazione registica e scenica, che si discostava dall'usato (cercava di riportare la vicenda mitica del Poliziano nell'ambiente di un cortile rinascimentale ove si immaginava eseguita con l'aggiunta di effetti simbolici) ebbe tutto il suo rilievo dalla direzione di Bruno Rigacci. Cantavano Licia Rossini Corsi, Giu-

liana Matteini, Mario Bianchi, Ferrando Ferrari, Giovanni Foiani, e gli allievi della Scuola di canto della Chigiana Jerold Sien e Linda Newman: collaboravano, come danzatori, gli allievi del corso dei Sakharoff.

Una gustosa farsa si è rivelata, l'operina *Il Giovedì grasso* di Gaetano Donizetti. Inutile attendersi il Donizetti maggiore, come era ancora nella Settimana dell'anno passato *Il Furioso all'Isola di San Domingo*. E' tuttavia un Donizetti fluidissimo, che non smentisce mai la sua vena, ambientato in un gustosissimo spazio scenico fiorito dei colori del carnevale, durante il quale si svolgeva la trama degli inganni, tessuta in una vicenda simile al *Pourcegnac* di Molière. Lungo sarebbe raccontarla, anche soltanto per cenni; basterà dire che siamo appunto nella farsa, una specie di preludio all'operetta della seconda metà dello stesso secolo. Musica sempre viva, armoniosamente ottima di architettura, che entra facilmente negli orecchi e difficilmente ne esce. Anche qui, oltre i già citati cantanti, ottima l'interpretazione di Alfredo Nobile, Paolo Pedani, Claudia Carbi, Juan Oncina, Teodoro Rovetta. Non c'è dubbio che la regia di Franco Zeffirelli, antico allievo egli pure della Chigiana, fosse dotata di genialità e freschezza.

GIULIO COGNI

Spoletto

La stagione del Teatro Sperimentale.

Lo scorso anno il maestro Ildebrando Pizzetti, invitato dal presidente del Teatro Sperimentale di Spoleto, avv. Adriano Belli, a parlare della istituzione, all'inizio della nuova stagione, disse testualmente: «Se nel primo anno della sua attività lo Sperimentale dovette limitare la raccolta di alunni a elementi pro-

venienti dalle Scuole di avviamento allora esistenti presso alcuni dei nostri Enti Autonomi Teatrali, già nel secondo anno, essendo intervenuto l'interessamento e il plauso e l'aiuto del Governo, e perciò della Direzione generale dello Spettacolo, fu aperto un concorso nazionale per l'ammissione di aspiranti provenienti dai Conservatori italiani e da scuole private di considerevole rinomanza. Provvedimento che due anni dopo fece salire il numero delle domande per l'ammissione al concorso a oltre duecento, a tutto vantaggio, è ovvio, di una sempre più severa scelta da parte delle Commissioni esaminatrici; della quale scelta può essere documentata la severità col fatto che su centocinquanta o duecento concorrenti, non mai più di una trentina sono stati ammessi ad un secondo esame, e poco più di una diecina, dei trenta, sono stati ammessi ai corsi di studio, e implicitamente ai conclusivi saggi teatrali. Abbiamo voluto riportare queste parole del Pizzetti perché esse racchiudono il preciso punto di vista non soltanto della Presidenza, ma anche della commissione esaminatrice che, fortunatamente non presenta troppi mutamenti da un anno all'altro (e diciamo fortunatamente in quanto è tutt'altro che facile fare, nel caso specifico, la parte di esaminatori, dovendo vagliare numerosi requisiti tecnici ed estetici e dovendo tenere presenti particolari necessità). La commissione — vedendosi sfilare dinanzi duecento e più giovani privi di qualsiasi esperienza teatrale — deve « prevedere », in un certo qual modo, quello che potrà « cavarsi » da questo o da quel candidato. La voce? Sì, ma è necessario anche tenere presente il temperamento e le reazioni che il giovane artista palesa di fronte ai dieci esaminatori, visto e considerato che dopo alcuni mesi di intenso studio quei giovani dovranno

affrontare un esaminatore ancor più esigente: il pubblico.

Ma non si creda che il lavoro della commissione termini con l'ascoltazione dei candidati. Essa deve anche pensare a scegliere le opere che dovranno figurare nel cartellone del Teatro Nuovo. E qui non si raccomanderà mai abbastanza di tenere presenti non tanto le esigenze della popolazione spoletina, ormai « smalzata » dal Festival dei Due Mondi, quanto le possibilità dei singoli cantanti. Sono queste possibilità che riescono a differenziare, nettamente, il clima delle normali rappresentazioni con quello delle esecuzioni di un teatro a cui prendono parte nuove reclute. Tutto questo si è verificato, quest'anno, nelle esecuzioni di *Madama Butterfly* (Sighele, Vozza, Tei, Mariotti), del *Trovatore* (Nerozzi, Perugia, Dotti, Alberti, Pagliuca), del *Faust* (Gianotti, Poloni, Bertolini, Ghitti, Sisti, Bardi) e dell'*Haensel e Gretel* (Condò, Cremaschi, Bertolini, Poloni, Tassin). Naturalmente a questa armonia dello spettacolo ha giovato moltissimo che i direttori, in gran parte, siano stati gli stessi istruttori dei giovani cantanti. Così i maestri Alberto Paoletti, Luigi Ricci e Carlo Franci si sono molto distinti. Va anche notato l'apporto dei sostituti Fernando Cavaniglia e Lina Cuscina che non hanno mancato di mettere in evidenza le loro qualità, così come le hanno messe in evidenza i registi Kazuko Yamaguchi, Riccardo Picozzi e Carlo Piccinato, il maestro del coro Gino Zanoni, il coreografo Filippo Morucci e gli scenografi Enzo Dahò e Carlo Piccinato.

Il maestro Guido Guerrini, direttore del Conservatorio Santa Cecilia di Roma, ha opportunamente notato, in un « numero unico » pubblicato dallo Sperimentale che le rappresentazioni di quest'ultimo posseggono una grazia e una freschezza tutta particolare, difficil-

mente notata nelle rappresentazioni dei grandi teatri. Da che cosa dipende tutto ciò? Il maestro Guerrini spiega: « Dal fatto che durante queste stagioni sperimentali si preparano esecuzioni di opere del grande repertorio, servendosi esclusivamente di giovani cantanti, rigorosamente selezionati, accuratamente preparati, sapientemente allenati, i quali raggiungono un affiatamento, una omogeneità, una vivacità e un'armonia che soltanto la gioventù può creare ». Dunque teatro di giovani. Di queste « iniezioni » la lirica di oggi ha assoluto bisogno, e noi pensiamo che spettacoli così precisi e così fusi come abbiamo ammirato a Spoleto dovrebbero estendersi in tutti i centri minori. Se si potesse raggiungere un accordo con una consimile istituzione milanese, presieduta dal Treccani, le difficoltà del teatro

lirico di provincia verrebbero in gran parte superate. Invece, così, le rappresentazioni muoiono alla terza o quarta replica, dopo che la preparazione è stata intensissima per oltre quattro mesi. Noi insistiamo nel credere che lo spettacolo operistico di oggi non ha assoluta necessità del divo (se c'è, ma intelligente e non mattatore, tanto meglio); ha invece assoluta necessità di armonia, di fusione e di compattezza. E poi, lasciatecelo dire, gli spettacoli come si godono in un teatro di piccole proporzioni come il Nuovo di Spoleto, non si godono davvero nei teatri di tremila persone (senza contare quelli di diecimila e passa all'aperto). Frequentando lo Sperimentale, noi ci siamo riconciliati con la lirica, dopo tante esecuzioni estive sotto la luna (umidità compresa).

MARIO RINALDI

L'estate musicale all'estero

Salisburgo

Il Festival musicale 1959

Questa volta la stagione del Festival di Salisburgo ha avuto meno successo del solito: delle sei opere in programma si può dire che solo una, la *Schweigsame Frau* di Richard Strauss, abbia avuto un'esecuzione esemplare conservando intatta tutta la sua efficacia.

Già l'inizio con *Il Mondo della luna* di Joseph Haydn non ha dato i risultati sperati. Quella di affidare l'opera a una compagnia di giovani, indubbiamente animati da grande ambizione e da tutta la buona volontà ma rimasti ad un livello esecutivo medio, non è stata un'idea brillante. Certo, è oggi impresa quasi disperata quella di richiamar in vita le opere teatrali di Haydn; tuttavia esse contengono pur sempre una tal ricchezza di musica affascinante, ingenua e gentile, che almeno una di esse doveva legittimamente trovar posto in un'annata consacrata a Haydn (il 1959 è il 150° anniversario della morte del grande compositore). Ma proprio perchè queste opere in se stesse e come singole unità non hanno più forza musicale e scenica sufficiente, proprio per questo bisognerebbe dedicar loro una cura maggiore, e solo una compagnia di gran classe poteva essere sufficiente alla bisogna.

Una compagnia di questo tipo, con Giulietta Simionato e Sena Jurinac, è stata invece perfettamente al suo posto per *Orfeo ed Euridice*, la cui esecuzione ha avuto luogo come undici anni or sono nella Felsenreitschule sotto la direzione di Herbert von Karajan. E' stata sen-

za dubbio una serata solenne e riuscitissima, anche se realizzata nello spirito di una vecchia concezione dell'opera e se mancava la freschezza di idee nuove; se l'esecuzione fu assai bella e raffinata, l'aspetto puramente visivo è risultato invece insoddisfacente.

Alcuni anni or sono la Felsenreitschule era stata teatro di un'esecuzione insolita e nel suo genere geniale della *Zauberflöte*, su bozzetti appositamente creati da Oskar Kokoschka nei quali si manifestava l'affascinante concezione pittorica che un grande artista aveva della musica mozartiana e della sua azione scenica ingenua e maliziosa. Quest'anno purtroppo quest'opera è stata eseguita nella sala del Festspielhaus che non ha proprio nulla di particolare e di misterioso, e invece delle scene di un grande pittore sono stati impiegati i prodotti nostrani di un onesto artigianato. In sostanza il pubblico ha avuto un'esecuzione impeccabile, molto corretta, degna a vedersi e ad ascoltarsi, un'esecuzione normale che potrebbe reggersi onorevolmente in qualsiasi teatro ma che non ci ha fatto scorgere assolutamente i caratteri peculiari di una manifestazione tipicamente salisburghese.

L'esecuzione di *Così fan tutte* invece che ormai da anni si svolge nel cortile della Residenza se fa bel tempo, e nella Sala dei Carabinieri, se fa brutto tempo, va considerata un modello di perfezione musicale e artistica. Capita che cambino i cantanti, ma le sfumature dovute a questo cambiamento sono praticamente inapprezzabili nei riguardi dello spettacolo nel

suo insieme, perchè tutto si svolge in forma severa e compatta quasi come in un teatrino di marionette, in maniera tale che il sistema dei fili da cui è manovrato il tutto venga percepito anche in un senso spirituale. Mozart ha scritto una musica estremamente vivace e percorsa da pulsazioni profondamente umane di un libretto astratto, calcolato quasi come una formula matematica svolta scenicamente; ma allora non sarebbe più giusto — ed è questo l'unico appunto — attenersi nelle scene ai colori, alla vivacità e all'umanità di Mozart invece di seguire i freddi calcoli del Da Ponte?

Julietta di Heimo Erbse, la novità operistica di quest'anno, è stata un esempio di grossolano cattivo gusto. Il compositore, che è anche autore del libretto, ha tratto l'argomento da una novella di Heinrich Kleist, *Die Marquise von O.*, basandosi sulla falsa e frivola supposizione che questo racconto debba essere inteso solo come una gran parodia. Ma le esaltazioni delle figure femminili di Kleist non hanno con la parodia assolutamente nulla a che vedere, perchè lo scrittore le sente come realtà psicologiche. E anche l'ardita ipotesi che sta alla base della novella viene presupposta come una possibilità reale, una possibilità d'altronde che poteva essere concepita solo in un tempo di romantica esaltazione, quando poteva sembrare plausibile che lo choc di una tragica esperienza di guerra potesse porre una giovane donna in uno stato di così profonda incoscienza da non accorgersi neppure della violenza che le veniva recata. Di fatto l'ipotetico caso di una donna che si sente diventare madre in maniera per lei inspiegabile costituisce l'oggetto e la problematica di questa novella. Heimo Erbse in questa materia, trova solo i fatti più goffi, gli elementi dubbi, non convenzionali e in un certo senso sensazionali; in tal

modo nelle sue mani questa delicata opera di poesia diventa un pesante divertimento, una farsa grossolana. Ed è assai indicativo che l'ultima parola o meglio l'ultimo couplet sia posto in bocca alla levatrice...

La musica mette in parodia la forma dell'opera proprio come il testo fa con la poesia. Le vecchie forme operistiche come l'aria, il duetto e i concertati vengono imitate parodisticamente, sfruttando disinvoltamente a proprio vantaggio l'effetto popolare insito nelle vecchie forme e convenzioni. La banalità presa in giro ritorna dalla finestra come uno spirito servizievole, estremo esempio di mancanza di una vera concezione artistica che viene alla luce con tanta maggior grossolanità in quanto anche tutta la musica pseudo-moderna è di una povertà estrema. Ma veniamo ora, dopo aver toccato il punto di depressione più profondo di questa stagione salisburghese, al suo massimo culmine, costituito dalla *Schweigsame Frau* di Richard Strauss. Anche in quest'opera compositore e librettista fanno uso di forme e di motivi antichi, non per schernirli ma per armonizzarli con la prassi artistica e con la posizione spirituale del tempo presente. Il soggetto è una variazione del motivo del Don Pasquale, corrente oggi in tutto il mondo dell'opera; ma l'ingenua crudeltà con cui l'opera buffa aveva trattato la figura di un vecchio voglioso di prender moglie, cede il passo qui a un procedimento psicologico più raffinato e rispettoso, e il buffo vecchio, contro cui tanto inferisce la commedia, conquista infine la ragione grazie a un atto di rinuncia, e si adatta armonicamente al tipo di vita contemplativa che più gli conviene.

Richard Strauss ha scritto quest'opera di getto, con la mano facile e nella piena coscienza di una forza creativa che l'avvicinarsi del 70°

compleanno non minacciava né intimoriva in alcun modo. Non è questa di certo una musica profonda e ricca di simboli come quella dell'*Ariadne* o della *Frau ohne Schatten*, ma il compositore è riuscito a darci una partitura brillante, gustosa, piena di spirito e di melodia. Una novità stilistica per Strauss sono i numerosi concertati polifonici, e il primo atto termina addirittura con un finale rossiniano che è un pezzo di musica veramente trascendente.

Ma anche l'esecuzione con Hans Hotter, Hilde Güden, Herrman Prey e Fritz Wunderlich, sotto la direzione di Karl Böhm è stata trascendente. È noto che nel Terzo Reich la *Schweigsame Frau* era stata bandita per motivi politici, anche se si affermava che la si lasciava cadere non perché l'autore del libretto era Stefan Zweig — persona non grata al regime — ma perché era debole musicalmente. Qualcosa di questo anatema era rimasto nell'aria anche dopo la caduta del nazismo: ma la sua esecuzione in questo Festival ha finalmente fatto giustizia anche degli ultimi resti di una simile accusa.

HEINRICH KRALIK

Aix-en-Provence

Il Mondo della luna di Haydn

Lo sputnik e l'esplorazione della luna sono all'ordine del giorno. Già parecchio tempo prima di Jules Verne e dei romanzieri della science-fiction, Cyrano de Bergerac aveva condotto i suoi lettori nei reami della luna e del sole, e il suo esempio era stato seguito sia nel XVII sia nel XVIII secolo, tanto che abbondano i lavori teatrali su questo argomento. Il giovane Goldoni ne fece un pezzo nel gusto della commedia dell'arte, *Arlecchino imperatore del sole*, e di qui provengono i libretti degli operisti (Galuppi e Haydn in testa) che ne trassero delle opere

buffe. Questa di Haydn, eseguita il 3 agosto 1777 nel teatro del Principe Nicola a Esterhazy, continua dunque tutta una tradizione, e si può addirittura dire che essa è il ritorno di un successo debitamente sperimentato.

Il *Mondo della luna* ha ad un tempo dell'incantesimo e della satira, diverte e moralizza insieme. Un grullo sempliciotto, Buonafede (che assomiglia a Monsieur Jourdain, il Borghese Gentiluomo) vuol maritare le figlie Flaminia e Clarice a due principi, ma queste preferiscono uomini della loro stessa levatura, Ernesto ed Ecclitico. Per raggiungere lo scopo, esse ricorrono agli stragemmi del valletto di Ernesto, Cecco, una figura che sta tra Arlecchino e Scapino, e a quelli dello stesso Ecclitico, che si fa passare per un astrologo. Buonafede va per l'appunto pazzo per l'astronomia, e allora gli promettono di portarlo a passeggio nei giardini della luna. Egli accetta, beve un narcotico e si crede trasportato nei regni siderali; si trova così nel giardino dell'astrologo, dove è a riceverlo un imperatore che è poi Cecco travestito. Facile indovinare che, dopo una serie di scene turche che ricordano Molière e dopo un'operazione sulla casaforte del vecchio credulone, tutto finirà con qualche matrimonio: le due figlie sposano i loro spasimanti, la loro ancella sposa Cecco. E che avviene del povero Buonafede, quando si avvede di essere stato giocato? Dopo una collera violenta si calma, e tutto finisce tra canzoni.

Il « padre della sinfonia » — detto anche « padre del quartetto » — era portato verso il teatro lirico? Non ci resta che giudicarlo in base al *Mondo della luna*, che esce ora da un oblio di due secoli per merito del Festival d'Aix-en-Provence che lo ha realizzato in collaborazione con il Festival olandese. Inutile tentar paragoni con Mozart, che aveva un innato genio drammatico e la cui precoce conoscenza del mondo e del-

le corti ne aveva vieppiù rinforzato le capacità d'espressione. Haydn componeva opere per il teatro di Esterhazy, per la compagnia italiana di quel teatro e secondo il gusto del principe Nicola il Magnifico; queste necessità servili e queste circostanze non gli permettevano dunque certo di produrre opere che non fossero convenzionali, ed è lui stesso il primo a riconoscerlo con lucida modestia.

Si conosceva in Germania una versione scorretta e tagliata del *Mondo della luna*. H. C. Robbins-Landon ha avuto la fortuna di trovare l'epilogo, che contiene il capolavoro di questa partitura, un meraviglioso duetto d'amore tra Ecclitico e la sua amata Clarice. Inoltre Robbins-Landon ha ripristinato i modi e le tonalità originali, che sono tonalità maggiori quando si parla della terra, tonalità minori ogni volta che si fa allusione alla luna e questa è la versione eseguita in Olanda e al Festival di Aix con numerosi tagli sia nella partitura sia nei dialoghi. Non si può dire che Haydn riveli un senso teatrale molto acuto; nella prima parte ad esempio si succedono le arie dei quattro personaggi maschili, poi quelle dei tre personaggi femminili ma non ci sono duetti, né terzetti né quartetti tranne che nella scena finale. Ne deriva inevitabilmente una certa monotonia, perché queste arie sono sì degli incantevoli pezzi da concerto, ma la musica non ha sempre un rapporto evidente con l'azione scenica.

La seconda parte, fantastica e buffonesca, si svolge nei giardini della luna ed è assai più riuscita. La partitura contiene passaggi squisiti, l'invenzione vi è sempre viva, anche nelle danze e nei brevi interludi sinfonici, dove si ritrova lo Haydn migliore.

L'epilogo contiene, come si è detto, la perla della partitura, il duetto d'amore che ci conduce non più nei giardini lunari ma nelle regioni più alte della musica. Carlo Maria Giulini ha fraseggiato l'introduzione or-

chestrale di questo duetto in un modo che meriterebbe un assai lungo discorso, e ha saputo insieme trattenere e farla desiderare, mentre l'Orchestra da Camera Olandese ha saputo esprimere anche le più riposte intenzioni del direttore.

Conscio che *Il Mondo della luna* è un'opera buffa, composta da Haydn per cantanti italiani nel gusto italiano del sec. XVIII, Giulini l'ha risolutamente trattata con leggerezza, humour e sensualità, come avrebbe fatto con un'opera veneziana dell'epoca: nulla di austriaco o di viennese nella sua interpretazione, e credo che così facendo abbia avuto perfettamente ragione.

Animatore della parte vocale è stato l'eccellente Marcello Cortis, senza il quale la fragile struttura dell'azione sarebbe crollata. Egli sostiene e chiarisce tutto con la sua presenza, ed è insomma perfetto nella parte del buonuomo gabbato. In Luigi Alva — giovane tenore peruviano che ha interpretato la parte di Ecclitico — egli ha trovato un partner efficace, sia per la parte vocale che per le qualità sceniche mentre Pedani e Hamel non meritano elogi così calorosi. Quanto alle parti femminili, sostenute dalle signore Rizzoli, Adani e Casoni, va particolarmente elogiata quest'ultima, anche se nel duetto finale la Adani è stata veramente squisita.

È facile capire che in un'opera di questo genere una gran parte del successo è dovuta alla regia e alle scene. Maurice Sarrazin ha fatto meraviglie d'inventiva e d'ingegnosità, soprattutto nella prima parte che sembrava un caso disperato e che avrebbe fatto indietreggiare qualsiasi regista meno sperimentato. Quanto a Jean-Denis Malclès, egli ha disegnato scene e costumi deliziosi, senza dimenticare che doveva rendere visiva una partitura di Haydn, e che Goldoni non ci trasporta nella luna ma nel giardino « del finto astrologo », insomma che si tratta di una satira e di una buffoneria fantastica, non di un sogno

né di una visione e ancor meno di un vero viaggio nella luna. E così egli non doveva tanto disorientarci quanto divertirci: cosa che ha fatto, e lodevolmente.

Haydn non prevede certamente che il suo *Mondo della luna* sarebbe stato riesumato nell'epoca dello sputnik, anche se egli non ci invita a un viaggio ma a un divertimento umoristico: felice secolo XVIII, quando ancora si poteva celiare!

MARCEL SCHNEIDER

Darmstadt

I Ferienkurse

Nel vasto panorama della musica contemporanea la posizione degli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt è abbondantemente codificata dalle molte polemiche che le sono fiorite intorno e dalle numerose partiture che sono scaturite da codesta esperienza.

Limitandoci qui alla scarna eloquenza della cronaca sulla XIV edizione di tale iniziativa, dobbiamo innanzi tutto rilevare che il pericolo di un larvato accademismo darmstadtiano si può considerare superato. Tra i molti autori presentati all'ascolto non solo si sono delineate graduatorie di valore più o meno prevedibili, ma anche un giuoco di tendenze estremamente vario, tra l'appassionato pitagorismo di Karlheinz Stockhausen e l'esistenzialità drammaticamente tesa di Luigi Nono.

Accanto a questi due autori che bene riassumono tutta la problematica del moderno linguaggio musicale, emergono Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luciano Berio, Henri Pousseur.

K. Stockhausen, ormai avviato ad un'esplorazione microscopica delle strutture musicali, cerca per esse una razionale risistemazione che per ora è più analitica che d'assieme. Egli convinse con il *Kreuzspiel* (1951) per oboe, clarinetto basso e percussioni e con il *Klavierstück VI*

(1954) più che con la recentissima composizione *Zyklus* (1959): per sola percussione ma per altro esteticissima.

Per converso in Luigi Nono, l'urgenza della spinta espressiva ha finito per condizionare l'intero trattamento della materia sonora della *Composizione per orchestra n. 2* (*Diario polacco 1958*), spesso con risultati di violenza e di asimmetria del tutto simili a quelli riscontrabili nelle tele di un Pollock.

In Pierre Boulez invece il senso della forma e dell'organizzazione seriale considerata nella sua totalità fanno da singolare « controsoggetto » alle posizioni del compositore tedesco e di quello italiano. E nella conferenza-concerto che il musicista francese ha imperniato sulla sua 3ª *Sonata per pianoforte*, le « formanti » *Antiphonie*, *Trope*, *Constellation-mirois*, *Strophe*, *Séquence* hanno ben reso evidente che l'alternativa di predisposizione e di libertà nel linguaggio sono state concepite da Boulez con un'oculatazza che è ad un tempo, calcolo e spontaneità, riflessione e improvvisazione. Invece, il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Bruno Maderna, si è imposto più che altro per i brillanti sfavilli delle molte originalità strumentali, tutte pertinenti, che l'autore ha sciorinato con una vivacità piuttosto éclatante e con una solidità di scrittura veramente esemplare. Più asciutto e introverso, Luciano Berio con il *Quartetto per archi* (1956) ha dimostrato come la esperienza elettronica possa essere proficua ad un linguaggio strumentale tanto stilisticamente scaltrito, quanto poeticamente penetrante.

A questo punto è doveroso ricordare l'interessante connubio fra tradizione orientale e tecnica strumentale moderna arditamente tentato dal giapponese Matsudaira e dal sudcoreano Yung, nonché le significative *Rimes per orchestra e suoni elettronici* (1958-59) del belga Henri Pousseur. Questo giovanissimo musicista ha conquistato di botto

l'intero auditorio, e analogamente è accaduto in un altro concerto quando Niccolò Castiglioni ha interpretato le sue *Cangianti per pianoforte*: composizione strutturalmente calcolata sulla libera permutazione di più serie.

Ci rimane da dire che le manifestazioni dei Ferienkurse ebbero a contorno un gruppo di cortometraggi polacchi e cecoslovacchi (naturalmente impostati nel rapporto immagine-suono) e che essi scaddero un poco nella rappresentazione di due opere teatrali: *Re cervo* di H. von Cramer e di Hans Werner Henze e *Ascesa e caduta di Mahagonny* di Brecht-Weill.

Gli interpreti principali del Festival annessi ai corsi furono l'ottimo pianista David Tudor, il batterista Caschel, la cantante Katy Berberian, il flautista Severino Gazzelloni. I direttori d'orchestra erano Maderna, Franz, Markowski. Le orchestre quelle della Radio di Francoforte e quella del teatro locale.

ALBERTO CESARE AMBESI

Llangollen

Affermazioni italiane al Festival corale

Giunto quest'anno alla sua tredicesima edizione, l'International Musical Eisteddfod viene ormai considerato a buon diritto la più importante manifestazione corale europea.

Un'iniziativa molto coraggiosa, ove si pensi che Llangollen — un'antica cittadina del Galles del Nord adagiata sulle verdi sponde del fiume Dee — conta tremila abitanti appena ed è situata in una posizione alquanto eccentrica. Offrire ospitalità ad un'enorme massa di partecipanti e sistemare varie decine di migliaia di visitatori avrebbe costituito un arduo problema per dei centri ben maggiori; ma ad affiancare l'opera degli organizzatori è intervenuta la stessa popolazione di Llangollen, di Johnstown, di Wrexham, unita in

uno slancio di volontà realizzatrice. Gente semplice e cordiale, amantissima della musica e dotata d'una squisita sensibilità; gente per cui l'ospite — da qualsiasi parte del mondo provenga — è un amico da accogliere a braccia aperte. Un estesissimo prato ellittico ha accolto 28 padiglioni smontabili; le competizioni si sono svolte sotto un gigantesco tendone capace di 12.000 spettatori ed un ingegnoso sistema di diffusione ha assicurato un ascolto quasi perfetto.

Dalle nove del mattino fino a sera inoltrata, salvo qualche breve pausa, i complessi si sono avvicendati — nel corso di un'intera settimana — su di un ampio proscenio fiorito. Dalla categoria Folklore (canti e danze) si è passati a quella dedicata ai cori giovanili, ai gruppi strumentali, ai complessi femminili, a quelli a voci miste, per finire con i cori virili e con quelli a voci bianche. Le serate sono state dedicate ai concerti. Le prove di concorso per solisti si sono svolte tra l'una e l'altra competizione di categoria.

Malgrado l'accuratezza e la regolarità tipicamente britanniche, un ritmo serrato ha determinato, a lungo andare, una vera saturazione e vien da chiedersi come abbiano fatto le commissioni a resistere ad un simile surmenage. Eppure ci son riuscite egregiamente, tant'è vero che pochi minuti dopo la conclusione d'ogni competizione di categoria sono stati comunicati i giudizi sintetici su tutti i complessi in gara nonché le osservazioni sulla natura e sull'interpretazione d'ogni singolo brano, per passare subito dopo ai punteggi parziali e cumulativi. Giudizi sereni, confortati dalla profonda competenza dei Commissari, tra i quali — accanto a W. S. Gwyn Williams, ad Antoine Cherbulez, a Felix de Nobel e ad altri musicisti di chiara fama — figurava l'italiano Nino Antonellini.

Fra i complessi folcloristici il primo premio è stato giustamente assegna-

to al magnifico coro marinaresco KFUM di Stoccolma; gli altri due premi sono toccati alla Corale S. Cecilia, la forte compagine sarda diretta da Gino Porcheddu, ed alla Corale G. Tartini di Trieste guidata da Giorgio Kirschner, già brillante vincitrice ad Arezzo e due volte premiata ai Concorsi corali della Sede triestina della RAI. Affermazioni notevolissime, ove si consideri che le nazioni in gara erano quindici e che la sola Gran Bretagna aveva una rappresentanza di ben nove agguerriti complessi!

Quest'ultima nazione si è poi aggiudicata tutti i premi nelle cate-

rie riservate alla polifonia: vittorie assolutamente ineccepibili.

Non vogliamo scordare le affermazioni del Gruppo Corale Città di Melzo il quale sotto la guida sapiente del M^o Arnaldo Invernizzi è terminato per due volte a ridosso dei vincitori.

Tutti i cori italiani presenti a Llangollen, (incluso il caratteristico gruppo Valle dei Templi di Agrigento) hanno inciso per la B.B.C. Sul potere di richiamo della musica quale linguaggio universale ha parlato, applauditissimo, l'Ambasciatore italiano conte Vittorio Zoppi.

CLAUDIO NOLIANI

Arabesques

Siamo in cinque, seduti davanti a un tavolo e reclusi in una specie di cubo, formato da tendaggi neri ben stesi. Oltre il cubo c'è un pianoforte e al pianoforte, invisibili, si alternano gli esaminandi, i giovani scesi in gara a disputare i premi del concorso. Siamo cinque Beckmesser senza lavagna e senza una « tabulatura » precisa su cui misurare gli errori degli aspiranti. Anche quello che ci ospita, però, è un edificio antichissimo: non meno antico della chiesa di Santa Caterina a Norimberga: non meno mescolato di elementi romanici e di elementi gotici. Opere di Wagner per il pianoforte non ne esistono, all'infuori di quella *Sonata*, di quella *Fantasia*, di quella *Polonaise* composte nel 1831, che nessuno ha mai visto e nessuno si sognerebbe di presentare a un concorso. Ciò nonostante, fra un Bach e l'altro, fra

un Beethoven, uno Chopin, un Ravel e un Bela Bartók, la mente, chissà come, trasvola di qui al tempio luterano dei Maestri Cantori e di là, per un viaggio non poi tanto lungo, alla Thomaskirche di Lipsia. E' bizzarro che Riccardo sia stato battezzato nella stessa chiesa ove Giovanni Sebastiano ricevette i funebri onori, come ricompensa di aver lavorato per tanti anni sulla cella organaria e come assoluzione di aver litigato per non minore numero d'anni con i capi della Congregazione, scaccini, suonatori d'orchestra e ragazzi cantori.

Al momento in cui Wagner, non proprio desiderato dalla madre già carica di otto precedenti parti, né dal patrigno, pieno di preoccupazioni finanziarie e di malanni fisici; nel momento in cui Wagner venne condotto al battistero, in San Tommaso e dintorni restavano ben scarse memorie

del grande Cantore. Mendelssohn, l'apostolo futuro, era ancora un bamboccio. Tuttavia, il bonario Teodoro Weinling, colui che pochi anni dopo, tenendo proprio nella Thomaskirche il posto già occupato da Bach, ebbe l'incarico non certo facile di impartire al giovane Riccardo i rudimenti dell'armonia e del contrappunto, contava fra i pochissimi devoti alla musica del Predecessore, dei pochissimi conoscitori, almeno, del *Clavicembalo ben temperato* e dei Corali per organo. Sappiamo per certo che Weinling propose allo studio del suo straordinario allievo quant'egli stesso conosceva di Bach, di Haendel, di Pachelbel e Buxtehude. A ventun'anni, tutto imbevuto di *attualismo* rivoluzionario e romantico, l'infedele alunno di Weinling scrisse sul *Giornale del mondo elegante* il famoso attacco contro tutta la musica che non

fosse la musica di là da venire: «Non scriviamo né all'italiana, né alla francese, né alla tedesca... Basta con l'aridità germanica, basta con la scienza, basta con le fughe bugiarde. Ciò che in Bach e in Haendel appare come nobile verità, necessariamente dev'essere per noi ridicolo». Ma dopo questo spiegabile sfogo di intolleranza giovanile, quanto emersero, in tutti i melodrammi e nei *Maestri*, segnatamente, le lezioni di Bach e di Haendel. Non importa se certo *bachismo* ed *haendelismo* dei *Maestri* partono, sul principio, da stimoli un pochino parodistici e caricaturali. Il giuoco avviene subito un atto di rispetto e di amore filiale; un trasfigurarsi gioioso nella sicurezza di una tradizione che si sa esistente, una tradizione che si sa sussistere a difesa dello spirito nazionale. Questo riallacciarsi di Wagner ai numi antichi dell'arte musicale germanica (una crisi o una terapeutica sperimentate, a lor tempo, anche da Haydn, da Mozart, da Beethoven) mi fa

sempre pensare al corso così diverso della musica nel nostro paese. Dove possiamo rintracciare noi una ombra di Palestrina, di Monteverdi, di Scarlatti, di Vivaldi, di Boccherini, quando consideriamo il fenomeno dell'opera italiana nel secolo XIX? Forse quella gran differenza è da ascrivere al fatto che in Italia, la bufera romantica, là dove rappresentava sovversioni e ribellioni non incontrò barriere né forti linee di resistenza; mentre, dove rappresentava riabilitazioni e restituzioni, subì immediatamente l'influsso negativo di grandi diffidenze e sospetti. Per meglio spiegarci: fatti grandiosi come la Riforma, come il calvario della Guerra dei Trent'anni, come i miracoli militari e illuministici di Federico II, come l'inflessibile fiamma d'indipendenza delle città anseatiche, potevano esser incorporati dal Romanticismo assai più facilmente che il dotto scetticismo e personalismo dell'Umanesimo, che gli ozi dell'Arcadia, e l'inerzia delle varie Corti italiane. Da noi, per

un fenomeno comune di astensionismo e di generalizzazione, il passato, secondo i metri romantici, era stato tutto inutile, tutto inservibile; presso i tedeschi esso possedeva elementi ancor valevoli e ancor attuabili. Di qui il collegamento, io credo, tra musica tedesca del Sei, del Sette e dell'Ottocento; di qui la frattura tra musica di Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi e la musica del melodramma belliniano, donizettiano, verdiano.

A proposito di Bach e di fughe (sono sempre pensieri fra le tende stese, nella reclusione del giudizio supremo) non si esagera un tantino a sottolineare ogni entrata del *soggetto* (o tema che dir si voglia) con una prepotenza ed un'accentuazione veramente eccessive? Gli autori di fughe avevano per solo scopo di far saltabeccare i *soggetti* e relative *risposte* o non volevano, piuttosto, comporre un pezzo, esprimere uno stato d'animo, disegnare un'immagine, usando di quella forma e della sua struttura; nascondendosi, se così pos-

siam dire, dietro la Sicurezza di uno schema ben saldo? A furia di marcare ogni ricomparsa del *soggetto* e delle *risposte*, colpendo con terribili *swings*, *crochets* destri e sinistri, la disgraziatissima prima nota, si finisce col dar l'impressione che tutte le fughe siano a una sola «voce» o che siano combinate come un'orchestra ove suonino quattro trombe, quattro tromboni all'unisono e, infelici pargoletti, un violino e un violoncello. Questo sistema di fare rimbombare *soggetti* e *risposte*, a parte il già accennato inconveniente di provocare uno squilibrio di sonorità non raramente molesto e di disperdere il filo del discorso musicale, si risolve in sovrano disprezzo verso i *controsoggetti*, i quali, assai spesso, sono l'elemento più propriamente inventivo dell'intera fuga. Senza contare che tutti quei pestaggi diventano pretenziosi e, insieme, infantili, perchè tendono a far sapere che lui, l'esecutore, sa benissimo quando il *soggetto* o la *risposta* compare, mentre noi, forse, non

lo sappiamo. Provate a suonare una Fuga di Bach senza troppo preoccuparvi di marcare le entrate. Può darsi che ne abbiate una specie di rivelazione. State però attenti, perchè i professori diranno che non capite niente, che non avete idea dello stile *fugato*, che siete un insensibile e un sordo. Io, per me, sto tranquillo. Sì, perchè son sicuro che quando ci si intesta, per esempio, a marcare tutti gli «stretti», tutti i «canoni» fra tema allo stato naturale e tema «rovesciato» o «aggravato» nella Fuga in *mi bemolle minore a tre voci* (I Volume) l'astratta poesia di quel brano, il suo camminare in mezzo a meraviglie aeree, va a carte quarantotto e avanza, soltanto, la fredda bravura di un contrappuntista.

L'affare del concorso di pettinature «alla Puccini» o di pettinature dedicate alle eroine di Puccini non l'ho ben seguito. Pertanto, se ci scrivo intorno dirò senz'altro sciocchezze; cadrò in imprecisioni o addirittura in errori. Tant'è: bisogna pur an-

dare avanti a vivere. Dunque, se quei bravi allievi di Figaro vollero applicare a teste femminili l'acconciatura del grande maestro, non credo che sian stati obbligati ad eccessivi sforzi mentali. In fin dei fatti, oggi la più gran parte delle donne porta i capelli come una volta li portavano gli uomini. Aggiustar la testa di una ragazza «alla Puccini» non dev'esser più difficile di quanto fu a Vienna, nel 1828, aggiustarla «alla Paganini». Il problema rimase sempre lo stesso: vedere se sotto i capelli, in tutto simili, c'è anche somiglianza di cervello. Se, invece, molto più spaziosi e più storici, i parrucchieri anzidetti vollero dedicare i frutti della loro immaginazione «alle eroine di Puccini», allora la cosa dovette presentarsi più complessa, ma, a parer nostro, di scarso rendimento. Perchè quella di Manon Lescaut non si può dire fosse una pettinatura: fu una semplice parrucca lungo il corso di tre atti: un segreto rinchiuso in una cuffia al quart'atto. Maggiore ini-

ziativa si potrebbe spiegare con Mimi: ma, alla resa dei conti, quei boccoli ricadenti sul petto, sacri ed indispensabili, chi oggi li porterebbe all'infuori di qualche Lolita di provincia? Con Cio-cio-san c'è poco da sbizzarrirsi: l'acconciatura delle donne giapponesi è un berretto d'ordinanza più che un'acconciatura; è un modulo fisso, è un passo obbligato. Minnie, fra *revolverate* e sacchi d'oro, aveva troppo da fare per curarsi le chiome. Meno si pettinava, più Minnie era vera; fieramente vera. Di Suor Angelica non è il caso di parlare, giacché, con ogni probabilità, essa aveva il capo rapato. Turandot, a causa dei diademi, delle tiare, dei cappuccioni, poteva benissimo esimersi dal visitare i *coiffeurs* di Pechino. Resterebbe qualcosa da provare con Floria Tosca e Giorgetta.

L'hanno provato i nobili artisti del Palazzo dello Sport di Milano? Temiamo, comunque, che darsi tanto daffare per due donne d'altri tempi, entrambe morte di violenta morte, non valesse forse la spesa. Ahimè, proprio arrivati a questo punto, ci giunge notizia che i distinti artieri del Palazzo dello Sport non intesero affatto riprodurre le supposte acconciature delle eroine pucciniane, bensì interpretare, con singole acconciature, i caratteri, le disposizioni sentimentali, il destino di Manon, di Mimi, di Tosca, di Madama Butterfly, di Minnie, di Lauletta etc. Quand'è così, sia come non detto. Mi è già tanto difficile interpretare i caratteri della gente con la semplice osservazione, attraverso ogni sorta di rappresentazione. Immaginiamoci un po' attraverso la pettinatura.

Delle *Variazioni* di Brahms su un tema di Haendel, Charles Gounod diceva: «E' una zuppa dentro cui il cucchiaino resta diritto». Florent Schmidt, invece, sorpreso da un amico a passeggiare su e giù nei corridoi della Pleyel mentre si eseguiva il *Bolero* di Ravel e invitato a spiegare cosa stesse facendo, rispose: «Aspetto la modulazione». Questi due moti, del resto non troppo salaci, li ho riferiti per ricordare ancora una volta quanto sia frequente, l'incomprensione fra artisti della stessa epoca. Domando scusa. Ci sono i parrucchieri che comprendono a fondo il carattere delle eroine pucciniane e lo fanno comprendere, a chi non l'abbia compreso, modellando in un modo piuttosto che in un altro, i capelli di qualche bella ragazza.

GIULIO CONFALONIERI

Libri di interesse musicale

Letture

Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti. Milano, Ricordi, 1959.

L'autunno è decisamente favorevole alle iniziative musicali. Quello di quest'anno, oltre alla consueta messe di festival e sagre, ci ha portato, impreveduto e insieme atteso, un frutto maturo del gusto e dell'ingegno, il *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*. L'opera ha già suscitato un'eco notevole nel mondo musicale. Critici, musicologi e amatori se ne sono occupati su periodici e quotidiani, manifestando consensi talvolta addirittura entusiastici. Ma anche passati i facili favori della prima ora, questo *Dizionario* rimarrà, saldo, prezioso consigliere di quanti, professionisti o meno, si interessino di musica. Lode anzitutto alla Casa Editrice, che ha così aggiunto un'altra benevolenza alle molte già acquisite nel campo specifico, che è di sua competenza. Lode poi a tutto il corpo nutrito e agguerrito dei redattori, Fausto Broussard, Fanny Colorni Zambrini, Alberto Ferrari, Giacomo Manzoni, Piero Santi, Giampiero Tintori; dei revisori, Enrica Fossati, Alfonso Gentile; e soprattutto al direttore, Claudio Sartori. È forse inutile parlare qui diffusamente di questo nostro insigne musicologo, bibliografo e critico musicale, che dal già notevole studio sulla *Notazione italiana del '300* fino al recentissimo *Puccini*, in cui l'intelligenza del dato musicale si allea alla penetrazione spregiudicata e controcorrente del fattore psicologico, attraverso la monumentale e ormai indispensabile *Bibliografia della musica strumentale italiana*, per non dire, del resto, ha così fattivamente contribuito (passi l'abusata espressione) a colmare delle lacune riuscendo a realizzazioni di portata superiore. Anche in questo *Dizionario*, che pure risulta ed è effettivamente opera di collaborazione, domina inequivocabile quell'ordine capillare, che è poi una forma di intelligenza vera e propria, e rifugge la lucida facoltà ordinatrice e coordinatrice di Claudio Sartori. L'impostazione generale è un modello di coerenza, e già l'avvertenza e la tavola delle « abbreviazioni » all'inizio del volume parlano chiaro ed evitano l'inceppo dei lunghi ripensamenti e delle frequenti perplessità, che di solito le opere di consultazione provocano anche nel lettore più provveduto con le loro noiose e scostanti crittografie. Il raggio degli interessi è assai vasto quantitativamente e ponderato qualitativamente, addirittura enciclopedico, se si pensa che nel *Dizionario* figurano voci relative a compositori, cantanti, strumentisti, direttori d'orchestra, scenografi, danzatori, musicologi, critici, teorici, né vi si trascurano gli editori e i tipografi, i « generi » e le forme, gli strumenti e la notazione, le principali città musicali italiane e straniere e i più celebri teatri. Soprattutto importante e oltremodo simpatica, oltre che assai vantaggiosa per il lettore, ci pare l'oculata presa di posizione sui valori e le qualità intrinseche di ogni opera, di ogni autore, di ogni esecutore, di cui si fa menzione, per lo meno dei più rappresentativi; presa di posizione, che, pur implicando necessariamente giudizio, critica, valutazione, non si scosta mai dalla costante di imparzialità

e di equilibrio, che è un portato dell'assimilazione e della padronanza delle materie, e si fa forte del « tono » dell'esposizione, sempre funzionale, oltre che brillante e « moderna », strumento duttile all'impronta del concetto. È consolante constatare, insomma, che si è rifuggito dagli apriorismi, dalle partigianerie, dai campanilismi, dai nazionalismi, fuori moda, ormai, e per di più rancidi e meschini, pur dando il giusto rilievo, com'è naturale, agli artisti e alla produzione di casa nostra. Ottima idea è stata quella di riportare i termini tecnici (*ritardo*, *modulazione*, e così via) nelle lingue straniere di uso più frequente, e di non trascurare certe voci pratiche (ad esempio, *diritto d'autore* e *S.I.A.E.*), che costituiscono interessante materia d'informazione per i più inesperti e conferiscono all'opera l'utilità del *vademecum*. L'aggiornamento è un altro dei punti a favore di questo *Dizionario*, che tanta perizia e accuratezza dispiega nella compilazione delle voci « antiche ». Si possono così istituire accostamenti insoliti di voci solo apparentemente contrastanti, quali, scegliendo a caso, *mensuralismo* ed *elettronica*, oppure *Grecia* (non *greca musica*, come ci si sarebbe aspettati) e *jazz*, o ancora *gregoriano canto* e *dodecafonia*. Inoltre la bibliografia, che accompagna ogni voce, è esauriente nei limiti dell'essenzialità, e nel caso degli autori di maggior peso si articola in due sezioni: elenco delle composizioni e letteratura sull'argomento. Ancora: data la massa enorme di materiale, si imponeva un rigoroso criterio di selezione e la necessità di mirare al sodo. Prendiamo, ad esempio la voce *motetto*: senza invischiarsi nella controversa questione della derivazione del termine o dar ragione al mutamento di grafia, si mira diritti allo scopo, che è quello di tracciare la storia del genere dagli inizi ai nostri giorni, senza indulgere agli orpelli dell'erudizione, badando invece a mettere in luce le caratteristiche del motetto nelle varie epoche, intese come punti di riferimento estetico ancor più che cronologico, e attenendosi all'*aurea mediocritas* di una sintesi semplice e piena. E infine i pregi esteriori: l'oculatezza della impaginazione, la felice scelta dei caratteri e degli indispensabili esempi musicali costituiscono altrettanti fattori, che contribuiscono alla « classe » della pubblicazione, che, per necessità di cose, non può non presentarsi ponderosa e imponente con le sue 1150 pagine e le 7000 voci elencate.

Certo, il giudizio definitivo e convalidante sulla bontà del *Dizionario Ricordi* potrà venire soltanto dalla viva consultazione di chi ne fa lo strumento di lavoro di ogni giorno. Un *Dizionario*, di solito, non si legge da un capo all'altro, ma si consulta: le voci da noi consultate rispondono pienamente allo scopo di sposare armoniosamente i valori musicologici al concetto di un'intelligente divulgazione. In questo senso già qualcosa era stato fatto in Italia, sarebbe ingiusto non riconoscerlo, ma non certamente con criteri così completi ed esaurienti. Talvolta era necessario ricorrere ai lessici stranieri, prima fra tutti il *Musiklexikon* di Hugo Riemann e l'eccellente *Harvard Dictionary of Music* di Willi Apel (quest'ultimo solamente lessicale), per non dire di opere più ambiziose, estese e quindi inevitabilmente difettose, come il *Dictionary of Music and Musicians* di George Grove o l'ancora incompleto *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. È doveroso riconoscere che il *Dizionario Ricordi*, nonché sostituire degnamente per i lettori di lingua italiana altre analoghe pubblicazioni straniere non sempre rispondenti appieno, per un motivo o per l'altro, alle esigenze di chi le consulta, costituisce in sé un documento di sicura competenza tecnica e di alta coscienza professionale.

FRANCESCO BUSSI

A. Schönberg. *Ausgewählte Briefe*. Mainz, Schott's Söhne, 1958.

In occasione della recensione di un libro su Alban Berg si è accennato su queste colonne alle lettere di Arnold Schönberg, pubblicate recentemente in Germania a cura di Erwin Stein, discepolo del Maestro. Dal medesimo articolo si è potuto rilevare quanto sia aumentato, anche nei nostri ambienti musicali, l'interesse per il grande periodo viennese, che vide nascere la dodecafonia e con essa il nuovo stile che da decenni aspira a dominare la musica del nostro secolo. È desiderabile che scritti del tipo come quello su Berg vengano sollecitamente tradotti in italiano; e tale desiderio nasce anche in chi legge nella lingua originale il carteggio del maestro di Berg, una raccolta di 264 lettere selezionate con grande cura fra le tremila esistenti in copie originali e conservate dallo stesso Schönberg.

La selezione qui presentata è stata evidentemente preparata con grande cura: ed è doppiamente doloroso che la morte repentina abbia negato a chi l'ha curata di veder la sua fatica giustamente apprezzata. È una scelta compiuta dal punto di vista di far conoscere la corrispondenza di Schönberg esclusivamente per quel tanto che essa è connessa cogli aspetti del suo ingegno creativo. Non troviamo una sola pagina che tratti argomenti di carattere banale o problemi della vita quotidiana, e nessuna delle lettere è indirizzata ai familiari: tutte si rivolgono a figure più o meno importanti nel campo della musica, amici, colleghi ed allievi, direttori d'orchestra, di teatri lirici, di case editrici, di istituti musicali; taluna discute anche problemi del mestiere con rappresentanti della letteratura e delle arti, come Thomas Mann e Richard Dehmel, il pittore Kokoschka e l'architetto Adolf Loos. E quelle indirizzate a capi di istituti d'educazione o addirittura ad autorità, per chiedere aiuto, lavoro, mezzi di sussistenza per un artista temporaneamente in difficoltà, non mancano mai di insistere sul fatto che si tratta di assistere una individualità importante per lo sviluppo musicale dell'epoca. Attraverso queste pagine possiamo farci un quadro chiaro della maturazione di Schönberg, delle sue lotte per far accettare e giustamente valutare la sua opera, ed anzitutto dell'incrollabile fede nel proprio genio; fede che anche nelle circostanze più dense di ostilità e di disprezzo mai lo abbandonò.

La raccolta di lettere, scritte fra il 1910 e il 1951, è divisa in cinque parti, ciascuna delle quali introdotta da un breve cenno biografico del periodo relativo e da un indice delle opere composte. Accompiamo Schönberg negli anni giovanili vissuti nella città natale di Vienna, anni di battaglie acerbe contro avversari che provocarono scandali durante quasi ogni esecuzione di sue nuove opere. Questo periodo fu interrotto da un breve soggiorno a Berlino, ove le cose cominciarono ad andare meglio, finché la prima guerra mondiale, colla chiamata alle armi, lo riportò in patria. Segue un altro trasloco, con il quale ha l'intenzione di stabilirsi definitivamente a Berlino per dedicarsi all'insegnamento di composizione alla Accademia delle Arti: cattedra da cui fu scacciato brutalmente con l'avvento del nazismo e la persecuzione razziale. Dopo il 1933 Schönberg si rifugiò in America, ove per gli ultimi decenni della sua vita trovò una dignitosa sistemazione come professore presso l'Università di California, per andar in pensione nel 1944, settantenne ed in cattivo stato di salute.

In tutti questi periodi le lettere manifestano continuamente il suo travaglio per trovare e rafforzare il suo nuovo stile, per sviluppare la teoria e la pratica della composizione con dodici suoni e per istillare tutto il suo sapere nelle menti dei suoi devoti ed entusiasti allievi. Ma troviamo anche nelle sue righe momenti di amarezza e di scoraggiamento; quando, per esempio,

scrive ad uno dei suoi ferventi ammiratori, il direttore Rosbaud: «...in fin dei conti non desidero più altro che di esser considerato una specie di Ciaikovski — ma per l'amor di Dio, di una specie un po' migliore! — e, se mai, che si conoscano e si fischiettino le mie melodie...». Ed è commovente rilevare, nelle parole scritte pochi anni prima della morte una segreta nostalgia per la musica tonale praticata dai grandi maestri del passato: «...Quasi ogni compositore, che sia inventore di un nuovo stile, sente ogni tanto la voglia di tornare a quello vecchio (vedi Beethoven: Fughe)...». Ed è un tormento palese in qualcuno degli ultimi lavori, particolarmente nelle *Variazioni su un Recitativo* per organo, opera grandiosa conosciuta troppo poco, nella quale ritornano cadenze puramente tonali. Tale mesta rinuncia a qualcuno dei principi fondamentali acquistati durante una vita di fatiche e di abnegazioni, si ritrova nel *Credo* finale di Schönberg: «Credo nell'eterno primato del concetto melodico, e nel rinnegare la supremazia dello schietto intelletto a favore della integra ispirazione». Esso è e rimane, trasmesso da questo illuminato carteggio, il testamento artistico di uno dei più grandi musicisti della nostra epoca.

GISELLA SELDEN-GOTH

Dischi

Presentazioni

Canti ambrosiani. Coro della Polifonica Ambrosiana diretto da Mons. Giuseppe Biella.

Vox, 3 dischi LP da 30 cm. DL 343/5

A S. Ambrogio va il merito di aver ordinato per la prima volta il canto liturgico cristiano e, pertanto, la definizione di «canto ambrosiano» va attribuita al patrimonio musicale ecclesiastico della chiesa milanese che è, anche, il nucleo più antico del canto cristiano. Il fatto, poi, che lo stesso vescovo Ambrogio abbia composto un certo numero di inni non fa che accrescere le sue benemerite ed ampliare il concetto che noi abbiamo di questo santo versatile e musicista. Perché Ambrogio la musica la conosceva certamente, altrimenti non sarebbe stata possibile la sua opera. Prima del suo intervento in chiesa si usava il canto responsoriale, cioè: il popolo ripeteva il ritornello, mentre le parole del salmo erano cantate dal solista. Ambrogio ampliò questo concetto per rendere totalmente partecipe il popolo alla preghiera cantata. Fu quindi lo stesso popolo che cantò il salmo, suddiviso in due ali: gli uomini da una parte e le donne e i bambini dall'altra. Tuttavia se questo procedere era indubbiamente suggestivo, non rispondeva, però, pienamente al desiderio poetico di Ambrogio. Fu per questa ragione che nacquerò gli inni. Ambrogio abbandonò gli stili ebraici e prese il sistema metrico greco-latino, assai più rispondente e congeniale alla nostra natura. E anche qui si attennero ad una semplicità lineare e funzionale che è l'espressione purissima di una altissima spiritualità poetica. Il discorso sarebbe lungo e

confessiamo che ci alletta alquanto. Ma non è questa la sede adatta. Però, prima di parlare della bella incisione della casa VOX, vogliamo sottolineare il fatto che il canto ambrosiano ci è pervenuto quasi intatto. Attraverso i secoli abbondano le testimonianze del pervicace e geloso amore con cui il clero e lo stesso popolo milanese hanno voluto mantenere pure le discendenze del loro canto ecclesiastico. Mille anni dopo la sua creazione, vale a dire nel secolo XIV, un certo Raoul Da Rivo, belga e canonico della chiesa di Tongres, viaggiava per l'Europa annotando ogni tradizione che stesse scomparendo. Capì anche a Milano e rimase stupefatto perché trovò che il canto nelle chiese era quanto di più fedele alle antiche tradizioni si potesse trovare. E nemmeno la grande rivoluzione polifonica dei secoli immediatamente seguenti riuscì ad intaccare quest'uso millenario.

Forse è per questo che il canto ambrosiano conserva la sua forza e il potere di suggestione della sua poesia, attraverso la quale ci riappare la grande anima di Ambrogio. Mons. Biella su questi tre dischi ha inciso una scelta accuratissima di canti ambrosiani. Accurata sia dal lato musicologico e filologico che da quello artistico. Ci sono gli inni originali del grande vescovo e quelli di altri autori o che venivano cantati per tradizione. La lezione che egli ci offre è purissima e condotta secondo i risultati di uno stu-

dio attento ed approfondito. Dal punto di vista tecnico musicale l'esecuzione è ammirevole. Il complesso della Polifonica Ambrosiana risulta perfettamente istruito; le voci sono ben scelte, limpide nei timbri e vibranti di intima espressività. Le parti dei solisti sono sostenute dal soprano Luciana Ticinelli Fattori e da Don Giuseppe Salvini, ottimi ambedue. Si può ben dire che con quest'impresa Mons. Biella ha aggiunto un altro grande merito ai molti che ce lo rendono caro e pre-

Ludwig van Beethoven. 5ª Sinfonia in do minore. Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Herbert von Karajan. Columbia, 1 disco LP da 30 cm. QCX 107.

Di Karajan non cesseremo d'ammirare le qualità musicali, la cultura, lo spirito, e persino i partiti presi. Ammireremo sempre meno l'egoismo, la presunzione, l'arbitrio, la caccia al peregrino, la ricerca dell'originalità a tutti i costi. Detto questo, il lettore vedrà da sé quanto ci sia da aspettarsi da questa registrazione beethoveniana. Certo Karajan non è modesto e non ha paura dei fulmini. Qui il suo Beethoven è singolarmente eterodosso, ma non manca di carattere; diremmo che è la versione personale di Karajan

Rubinstein and Chopin. Arturo Rubinstein al pianoforte in pagine di Chopin. (*Fantasia, 3 Nuovi studi, Berceuse, Impromptus e Fantasia Impromptus*).

RCA italiana, 1 disco LP da 30 cm. LM 2277.

Uno tra i buoni dischi chopiniani di Rubinstein, i quali come si sa sono numerosissimi. Qui lo isolerei i pezzi meno conosciuti, come i 3 Nuovi Studi, quasi mai eseguiti. Rubinstein ha eseguito e interpretato da maestro il primo (tutti e tre sono per i ritmi contrariati, o per i disegni contrariati, quartine contro terzine il primo, legato contro staccato il secondo, terzine contro duine il terzo); meno

zioso nel campo del nostro concertismo. Anche perché un'iniziativa come questa non era stata mai tentata qui da noi. L'eccellenza delle sue esecuzioni fa sì che questi dischi possano essere messi alla pari con quelli incisi, per il canto gregoriano, dai benedettini di Solesmes. E non è merito da poco. Dal canto suo l'incisione è tecnicamente riuscita in modo perfetto e il canto può essere gustato in tutte le sue sfumature e le sue risorse.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

del mondo visto da Beethoven, ossia, parafrasando, il mondo di Beethoven visto da Karajan. Mi direte che così avviene sempre, quando si tratti d'un interprete geniale. Sì, ma fino a un certo punto. Quel certo punto, Karajan lo oltrepassa spesso e volentieri, qui e altrove. Registrazione, peraltro, pregevole sotto molti aspetti, non escluso quello tecnico, che mette a fuoco la pronuncia sinfonica dell'orchestra: una tra le più musicali, agguerrite e affiatate d'Europa.

GIAN GALEAZZO SEVERI

persuasiva appare la fretta con cui il pianista ha affrontato lo stupendo poema pianistico che è il terzo Studio. Era proprio necessario far camminare con quell'andatura le terzine della mano destra sulle duine della sinistra? Che importanza ha, alla fine, se l'accento forte non sgarrisce mai? Non siamo in Conservatorio. Tutto il resto va bene.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Igor Ciaikovski. Concerto in re maggiore op. 35. Violinista Erica Morini con l'Orchestra Filarmonica di Londra diretta da Artur Rodzinski. Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MCR 5030 (Serie Westminster).

Ecco una composizione che l'« europeo » Ciaikovski, pendant musicale dell'« europeo » Turgheniev, scrisse in uno di quei luoghi dove si dava convegno il fiore dell'internazionalismo intellettuale e mondano ottocentesco: Clarens, uno dei sobborghi di Montreux, sul lago di Ginevra, nella Svizzera francese. La composizione risale al 1878 e, se gradite l'innesto biografico, il maestro russo era da poco scampato, nientemeno, al suicidio, frutto di disperati pensieri, ma non consumato. La ragione? Un matrimonio sbagliato, tra i tanti di quel tempo. Come riferimento all'attività creativa del musicista ricorderemo qui che Eugenio Onieghin è stato scritto in quegli anni (1877-78). Altro dato spicciolo, ma di cronaca gustosa: rifiutato dal violinista Josef Kotek, per il quale era stato scritto, il Concerto del quale ragioniamo fu definito « anti-violinistico e insuonabile » da un

altro concertista Leopold Auer; e un terzo virtuoso il francese Emile Sauret lo trovò privo d'interesse. La « creazione » del Concerto avvenne soltanto nel 1883 a Vienna dirigendo Hans Richter solista Adolf Brodski; e fu una « creazione » sfortunata perché la critica prese duramente posizione contro Ciaikovski. Ciononpertanto il Concerto è oggi uno dei numeri regolari di repertorio dei violinisti. Qui Erica Morini ce ne offre una versione per alcuni versi davvero straordinaria tenuto conto che la scrittura del « solo » oggi perfettamente giustificata è, comunque, impervia e non del tutto a torto fu giudicata « massacrante » dai contemporanei (massacrante, s'intende, per lo strumento e per il virtuoso). Notevolissima la prestazione dell'orchestra che lo scomparso Rodzinski dirige qui con quel fuoco, quella precisione ritmica e quella perentoria autorità che si conoscono.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Johann Strauss. I celebri Valzer. Orchestra Filarmonica di Londra diretta da Arthur Rodzinski.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MCR 5040 (Serie Westminster)

È stata una civetteria di molti direttori, non escluso Toscanini, quella di castigare gli snobs con l'esecuzione di alcuni valzer del vecchio Strauss, quello della Vienna gaudente e « liberty ». A cotesto modo, il galante compositore di facili e spensierate musiche, il quale guadagnò a Vienna quel danaro e quegli allori che la medesima città aveva costantemente rifiutato a Mozart, ha finito per entrare, sia pure dal buco della serratura, nel grande repertorio sinfonico. Lo merita? Ebbene, in un certo senso, sì. A parte il riferimento a un'epoca oramai divenuta leggendaria della quale Johann Strauss è senza dubbio l'esponente, vorremmo dire così, più

cinematografico, l'uomo scriveva bene e le risorse della sua orchestra non sono spicciolate; altrimenti che vantaggio potrebbe trarne un direttore abituato alla grande musica sinfonica, anzi alla più difficile musica sinfonica? Si può giocare con Strauss, si può farne una specie di prodezza. Ed è ciò che fece Toscanini, e che qui fa, da par suo, Rodzinski. Il disco ci offre la delibazione di cinque brani famosi: Danubio blu, Storielle del bosco viennese, Il valzer dell'Imperatore, Voci di primavera e Rose del Sud. Rodzinski ha, forse, un poco inferocite queste pagine; ma appunto per questo vale la pena di ascoltarle.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Franz Liszt. *Concerti n. 1 e n. 2*. Pianista Edith Farnadi con l'Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Hermann Scherchen.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5032 (Serie Westminster)

Tutte le incisioni dedicate a Liszt rappresentano un utile contributo alla conoscenza di questo autore, la cui sorte, con la posterità, è stata un po' quella di Byron (e il byronismo, in Liszt è, del resto, una seconda natura): tutti conoscono i nomi di Byron e di Liszt, tutti sanno che furono due eroi romantici, due grossi nomi esponenti dell'Ottocento, due personaggi d'una società che oramai viene stilizzata « a posteriori » e, quindi, deformata. Ma nessuno, o ben pochi, leggono Byron e ascoltano Liszt. A far da terzo tra cotanto senno potrebbe venire Paganini, di cui ognuno sa che fu un famoso, e, magari, anche diabolico, violinista, ma di cui ben pochi conoscono le opere per violino, virtuosi compresi. Il romanticismo di Liszt, del resto, è molto sui generis perché per romanticismo, oggi, s'intende l'apologia del dolore e della tristezza. Ora Liszt, quest'uomo fortunato, è una specie di Pindaro romantico (e Byron con lui): incapace di rendere un mondo che gli era sconosciuto, perché la sua salute era buona (mentre erano cattive quelle di Mendelssohn, di Chopin e di Schumann), perché i casi della sua vita erano anche trop-

po lieti, perché tutto, insomma andava a gonfie vele e il suo era un carattere sereno, Franz Liszt ha trasformato in inno la retorica romantica, ne ha colto gli aspetti più squillanti e meno personali, togliendo in prestito alla morbosità del secolo soltanto l'enunciazione affettuosa, intenerita, talvolta lacrimosa, di certi sentimenti, che invece sono, in lui, calmi, riposati, ottimisti, antiautobiografici. Il discorso ci porterebbe lontano. Basti al lettore la segnalazione di questi due Concerti del maestro ungherese, dove alcuni degli appunti annotati sopra trovano adeguata illustrazione dal vivo, cioè dall'opera stessa di Liszt. Qui la pianista Edith Farnadi è una specialista perché è ungherese e perché insegna proprio all'Accademia Franz Liszt di Budapest. Scherchen è un direttore di polso, pieno di fissazioni, d'accordo, ma si tratta di fissazioni geniali. Il Liszt che viene fuori da questa registrazione è ortodosso: gli esecutori ne hanno curato l'eleganza strumentale, la forte originalità di scrittura, la plastica lucentezza degli effetti.

GIAN GALEAZZO SEVERI

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 (settembre - ottobre 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|-------------|---|------|------------------|------------|-----------------------|---------------|
| BETTINELLI | <i>La Smorfia</i> . 1 ^a Rappres. assoluta | 1 | Como | Rivoli | Villa Olmo | Ricordi |
| CHAILLY | <i>Procedura penale</i> . 1 ^a Rappres. assoluta | 1 | Como | Rivoli | Villa Olmo | Ricordi |
| DE BANFIELD | <i>Colloquio col tango</i> . 1 ^a Rappres. assoluta | 1 | Como | Rivoli | Villa Olmo | Ricordi N. Y. |
| DORAN | <i>The Committee</i> | 1 | Manhattan | Fischer | Kansas State College | Ricordi N. Y. |
| GIANNINI | <i>Beauty and the Beast</i> | 1 | Interlochen | | National Music Comp. | Ricordi N. Y. |
| GIANNINI | <i>The Taming of the shrew</i> | 3 | Chantauqua N. J. | Rudel | | Ricordi N. Y. |
| MALIPIERO | <i>3 Commedie goldoniane</i> | 4 Q | Napoli | Caracciolo | RAI | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Amelia al ballo</i> | 1 | Minnesota | House | University | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Il Ladro e la zitella</i> | 14 Q | Brigham | Earl | Young University | Ricordi N. Y. |
| PIZZETTI | <i>Assassinio nella Cattedrale</i> | 2 | New York | Halasz | Empire State Festival | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> | 3 | Paris | Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> | 3 | Ostende | | Kursaal | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>La Guerra</i> | 1 | Siens | Rigacci | dei Rinnovati | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Giulietta e Romeo</i> | 3 | Milano | Questa | RAI | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------|--|----------------------|-----------|----------------|--------|----------------|
| ADASKIN | <i>Serenade concertante</i> | Calgary | Plukker | | 8 | Ricordi Canada |
| ADASKIN | <i>Serenade concertante</i> | Winnipeg CBC | Wild | | 8 | Ricordi Canada |
| ARRIEU | <i>Cantate des 7 poèmes d'amour en guerre pour soprano, baryton et orchestre</i> | Metz | Pernoo | Collard e Cour | 16 | Ricordi Paris |
| CASELLA | <i>Frammenti sinfonici da La donna serpente</i> . 1 ^a Serie | Roma | Romano | | 10 | Ricordi |
| CRESTON | <i>Janus</i> . 1 ^a Esecuzione assoluta | Denver (Colorado) | Caston | | | Ricordi N. Y. |
| D'AMBROSIO | <i>Concerto in sol magg. op 19 per violino e orchestra</i> | Roma RAI | Seaglia | Accardo | 40 | Ricordi |
| DUMAS | <i>Fantaisie</i> | Paris RTF | | | 14 | Ricordi Paris |
| FERNANDEZ | <i>Batuque</i> | Montreal CBC | Agostini | | 5 | Ricordi N. Y. |
| GIANNINI | <i>A Canticle of Christmas</i> | Brevard (Carolina) | Pfohl | | | Ricordi N. Y. |
| LUALDI | <i>Introduzione dall'opera La Grèceola</i> | Firenze | Somogyj | | 3 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Sesta sinfonia</i> | Venezia | Marietan | | 20 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>2 Preludi da «The Island God»</i> | Hollywood | Schippers | | | Ricordi N. Y. |
| MENOTTI | <i>Sebastian</i> . Suite. | London BBC | Wurmser | | 20 | Ricordi |
| MERCURE | <i>Pantomime</i> | Montreal CBC | Baudet | | | Ricordi Canada |
| MIGNONE | <i>Congada</i> | Cleveland (Ohio) | Louis | | 5 | Ricordi |
| MORTARI | <i>Arioso e Toccata da La Strage degli Innocenti</i> | Dublin | Patané | | 14 | Ricordi |
| PEROSI | <i>Suite Venezia</i> | Siens | Rosada | | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto dell'estate</i> | Roma RAI | Ziino | | 25 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>3 Preludi Sinfonici dell'Edipo re</i> | Marseille RTF | Pagliano | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie</i> . 1 ^a Suite | Venezia | Otvhos | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze e arie</i> . 1 ^a Suite | Rochester N. Y. | | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Pennsylvania | | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Dublin Radio Eireann | Paul | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | S. Francisco | Fiedler | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Il Tramonto</i> | London | Philpot | Begg | 16 | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-----------------|---|------------------|-----------|---------|--------|----------------------|
| RESPIGHI | <i>Trittico Botticelliano</i> | Winnipeg | Wild | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | London BBC | Hurst | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Bruxelles INR | | | 20 | Ricordi |
| TESTI | <i>Doppio concerto per violino pianoforte e orchestra</i> | | | | | |
| | 1° Esecuzione assoluta | Venezia | Scaglia | | 25 | Ricordi |
| TESTI | <i>Doppio concerto per violino pianoforte e orchestra</i> | Roma RAI | Scaglia | | 25 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>Bachianas Brasileiras No. 2</i> | London BBC | Wurmser | | 20 | Ricordi |
| VILLA LOBOS | <i>The Little Train dalle Bachianas Brasileiras N. 2</i> | Cleveland (Ohio) | Louis | | 4 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ballata</i> | Napoli RAI | Basile | | 10 | Ricordi (amministr.) |
| VIOZZI | <i>Concerto per quintetto. 1° Esecuzione assoluta</i> | Siena | Rigaeci | | 24 | Ricordi (amministr.) |
| VIOZZI | <i>Concerto per violino e orchestra</i> | Trieste | Argento | Galli | 18 | Ricordi (amministr.) |
| VIOZZI | <i>Diirambo</i> | Trieste RAI | Galliera | | 8 | Ricordi (amministr.) |
| VIVALDI-CASELLA | <i>Gloria</i> | New York | | | | |
| VOGEL | <i>Alla Memoria di Giovanni Battista Pergolesi</i> | Venezia | Sanzogno | | 27 | Ricordi |
| WOLF-FERRARI | <i>Suite-Concertino</i> | Vancouver | Avison | | 20 | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Ottobre 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129634 MARI *Costo e voce. Diletti canati da un errato studio del canto.* 1500

TEORIA

E.N. 2639 CINQUE *Nazioni di teoria musicale per il canto corale, ad uso delle Scuole di avviamento professionale e medie* 500

PIANOFORTE

129982 SAVACONNE *Preludio n. 1 (dal Primo armonico, op. 22 n. 1) (1955)*

CANTO E PIANOFORTE

129986 CARTINI *Nise-nane. Testo poetico di B. Barbarani* 290

VIOLONCELLO

129789 COBI *Concerto in la, op. XIV n. 1, per violoncello e archi. Revisione di G. F. Ghedini. Revisione tecnica della parte solistica di B. Mazzacurati. Parte staccata* 200

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

122487 CAMINITI *Aria* 500

122488 --- *Giga* 500

CLARINETTO

E.N. 2633 GIAMPINNI *18 Studi-capricci. Scelti dalle composizioni per violino di Fiorillo, Gaviniis, Kreutzer, Mazas, Rode* 400

CHITARRA

129953 FAMPAS *Danza greca n. 1. Karagana.* 200

QUINTETTO O ORCHESTRA DI FISARMONICHE

129970 VERDI *La Traviata. Preludio: Atto I. Trascrizione di L. O. Anagni. Partitura* 500
Id. Parti staccate separate: I. Fisarmonica 100
> > > II. Fisarmonica 100
> > > III. Fisarmonica 100
> > > IV. Fisarmonica 100
> > > Basso 100

129971 -- *La Traviata. Preludio: Atto III. Trascrizione di L. O. Anagni. Partitura* 500
Id. Parti staccate separate: I. Fisarmonica 100
> > > II. Fisarmonica 100
> > > III. Fisarmonica 100
> > > IV. Fisarmonica 100
> > > Basso 100

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

TORATTI *Partita a pagli. Riduzione per canto e pianoforte. Opera completa (in brochure) (testo it.-ingl.)* 2000

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
Via Montenapoleone, 2
Napoli Galleria Umberto I 85
Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)
Roma Via Cesare Battisti 120

ARCHIV
PRODUKTION

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Serie A: Concerti per Orchestra

12 CONCERTI GROSSI PER ARCHI OP. 6
(N. 12-23) (1740)

Otto Buechner, 1° violino,
Franz Berger, 2° violino,
Hans Melzer, violoncello;

Orchestra Sinfonica di Bamberg;
Karl Richter, cembalo (basso continuo)

Dir.: Fritz Lehmann,
14091/94 APM

I due dischi vengono presentati
con un testo illustrato
in un'elegante cassetta.

GRANDI CONCERTI OP. 3 N. 4a-5-6

GRANDE CONCERTO IN DO MAGG.
DALLA « FESTA DI ALESSANDRO »

Cappella di Colonia
Direttore: August Wenzinger
14240 APM
Stereo - 198 218 SAPM

I due dischi vengono presentati
anche in cassetta con testo illustrato.
(14139/40 - 198017/18)

Serie G: Musica di Chiesa

TE DEUM E JUBILATE PER LA PACE
DI UTRECHT
ZADOK THE PRIEST
(Coronation Anthem)

Hilse Wolf, soprano - Helen Watts, contralto
Wilfred Brown, tenore - Edgar Fleet, tenore
Thomas Hemsley, basso
Geraint Jones Singers and Orchestra
Direttore: Geraint Jones
APM 14 124
Stereo - 198 008 SAPM

GRANDI CONCERTI OP. 3 N. 1-2-3-4b

Cappella di Colonia
Direttore August Wenzinger
14239 APM
Stereo - 198 217 SAPM

1685



1759

Distributrice: SIEMENS Società per Azioni - MILANO

G. RICORDI & CO., NEW YORK

announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA

Piano reduction in preparation

CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA

Piano reduction in preparation

LYDIAN ODE

Miniature score \$ 2.00

PRE-CLASSIC SUITE

Miniature score \$ 3.50

WALT WHITMAN

Miniature score \$ 4.00

(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

FANTASIA (for Organ) in preparation

LYDIAN SONG (Harp Solo) in preparation

SUITE (for Organ) in preparation

Choral Works

LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano) \$.30

PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) \$.20

Text Books

PRINCIPLES OF RHYTHM in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

DISCHI PHILIPS

HAENDEL: Concerto grosso in si minore op. 6 n. 12
Concerto grosso in re minore op. 6 n. 10
Concerto grosso in fa maggiore op. 6 n. 9
« I MUSICI » (stereofonico)

(33/30 cm.) 835 017 AY

BRAHMS: Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98
Academic Festival Overture op. 80
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam
diretta da Eduard Von Beinum

(33/30 cm.) A 00502 L

SCIOSTAKOVIC: Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 Op. 101
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein
Leonard Bernstein (pianoforte)

Ravel. Concerto per pianoforte e orchestra in sol maggiore. Orchestra Sinfonica Columbia diretta da Leonard Bernstein. Solista Leonard Bernstein (pianoforte)

P. I. CIAIKOVSKI: Sinfonia n. 4 op. 36 con l'Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.

(33/30 cm.) A 01404 L

MENDELSSOHN: Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 « L'Italiana »
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.

Haydn: Sinfonia n. 104 in re maggiore « Londra »
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.

(33/30 cm.) A 01402 L

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - VIA DEL CORSO N. 133

APREA Tito

L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I

L. 1.500

BANCHIERI Adriano

La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)

BACH J. S.

Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Paccagnella L. 1.200

LIUZZI F.

La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)

Il Edizione con la Lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (in noleggio)

FAVARA A.

Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)

FISCHER E.

Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900

GHISLANZONI A.

La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700



BEETHOVEN

Sinfonia n. 3 in mi bem. op. 55 "Eroica".
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN

MRC 5042



CORELLI

12 Concerti Grossi op. 6
English Baroque Orchestra
diretta da ARGEO QUADRI

MRC 5050/51/52



BRAHMS

Concerto in re per violino e orchestra op. 77
Violinista ERICA MORINI
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI

MRC 5043



C. P. E. BACH

Sinfonia in do
Sinfonia in re
Concerto per piano e orchestra in la min.
Pianista FRANZ HOLETSCHEK
Orchestra Sinfonica di Vienna
diretta da HENRJ SWOBODA

J. C. BACH

Sonata per due pianoforti in sol
Pianisti PAUL BADURA SKODA e
JOERG DEMUS

MRC 5054



MOZART

Sinfonia n. 35 in re K. 385 "Haffner".
Sinfonia n. 36 in do K. 425 "Linz".
Sinfonia n. 37 in sol K. 444
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra
diretta da ERICH LEINSDORF

MRC 5049

Serie Westminster



dischi RICORDI

due capolavori del comicismo settecentesco

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA

(C. Goldoni, B. Galuppi,
rev. W. Ferrari)

Anna Moffo, s.

Elena Rizzieri, s.

Mario Petri, bs.

Florindo Andreolli, t.

Rolando Panerai, br.



IL MAESTRO DI CAPPELLA

(D. Cimarosa, rev. M. Zanon)

S. Bruscantini, br.

Complesso Strumentale Collegium Musicum Italicum

solisti: I VIRTUOSI DI ROMA

Direttore: RENATO FASANO

cembalo: Romeo Olivieri



DISCHI 33 - QALP 10223/4

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA *ffrr*

Le grandi interpretazioni di

KIRSTEN FLAGSTAD
RENATA TEBALDI
GIULIETTA SIMIONATO
CARLO BERGONZI
MARIO DEL MONACO
GIUSEPPE DI STEFANO
ETTORE BASTIANINI
CORNELL MC NEIL
CESARE SIEPI
GIANANDREA GAVAZZENI
F. MOLINARI PRADELLI
ERNEST ANSERMET
HANS KNAPPERTSBUSCH
GEORG SOLTI

DECCA *Dischi Italia 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 II n. 10-dicembre 1959

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

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 3

Ufficio produzione dischi: via Berchet, 2

Ufficio vendite: via Salomone, 77

NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
MILANO via S. Raffaele (angolo via Berchet)
via Montenapoleone, 2
NAPOLI galleria Umberto I, 88
PALERMO via Cavour, 52
via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
ROMA via Cesare Battisti, 120
Piazza Indipendenza, 24/26

SUCCURSALI

GENOVA via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlfartenstrasse, 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, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 309
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
FRIBURGO Drel Hinge Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drel Hinge Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse
GERMANIA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRAN BRETAGNA 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 Ricordi 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.: 15 West 61st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 19
BRASILE Rio de Janeiro. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggiero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aiguar, 202
DANIMARCA Copenhagen. 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. George Thomas Folster & Associates: 423 Nikkatsu International Buid
(Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Setzo Kabushiki: Kaisha-250 Nakazawa-cha
(Edizioni)
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechnica, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Villedesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbaoci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de San Jerónimo, 28
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
(Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
(Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31 (Edizioni)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno II - n. 10 - dicembre 1959

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. 892.366

Sommario:

- 434 Roma città di Haendel di Emilia Zanetti
- 442 Condizioni dell'educazione musicale in Inghilterra di William Elkin
- 446 Musica e canto nelle scuole secondarie di Alberto Ghislanzoni
- 449 Spunti e appunti:
A proposito di regia operistica (M. T. Mandalari)
- 451 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Il Teatro delle
Novità di Bergamo, La XIV Sagra Musicale Umbra, Seregno,
Vercelli, Musica applicata
- 468 La vita musicale all'estero: Germania occidentale
- 473 L'inaugurazione del nuovo stabilimento Ricordi - Notizie in
breve
- 475 Arabesques (G. Confalonieri)
- 480 Concorsi

iverse
do del
co In-
stiche
esimo.

ito, al
tati di
varie

e rac-
biblio-
azione
sici di
se ne
nume-
suon
i loro
mento
1703
ch'era
rinun-
levato
imenti
riosità
marlo,
Roma.
che a
lmine
o, ve-
fficile
incora
enirlo
re vi
ara e
mece-
fore-

'alesio
Sasso-
quale
chiesa
prefe-
stante
assata
sotto-
umen-

Roma città di Haendel

Secondo una tradizione che risale al suo primo biografo John Mainwaring, Haendel fu a Venezia ripetutamente, a Firenze, e per qualche tempo a Napoli, durante il viaggio che lo trattenne di qua dalle Alpi dalla fine del 1706 ai primi del 1710 e che ebbe importanza decisiva per la sua arte. Ma ben poco di nuovo egli testimonia intorno a quelle tappe, a parte qualche notizia intorno alla «prima», fortunatissima, dell'opera *Agrippina* a Venezia, replicata 27 volte nel carnevale del 1709-10.

Viceversa, anche di recente si è arricchita la documentazione relativa al soggiorno romano. Documentazione aperta ad altre probabili acquisizioni e nondimeno, già al punto cui è giunta, bastevole a delineare una preferenza del viaggiatore, espressa in soste diverse, giustificata dai riconoscimenti che egli ottenne nella città papale e d'altronde pienamente spiegabile quando si tenti di ricostruire i rapporti che corsero tra Haendel e la Roma del tempo.

La sensibilità visuale, il senso della luce, l'amore per i contrasti eloquenti, il gusto del costruire solenne e arioso insieme, sono tra i caratteri più immediatamente percepibili dell'autore del *Messia*. Orbene, se è avventato affermare che Roma gli abbia rivelato codesti caratteri, non è invece eccessivo presumere che qui egli ne abbia assaporato la conferma sotto il cielo terso e di fronte alle straordinarie prospettive di cui un altro nordico, l'olandese Gaspard van Wittel detto Vanvitelli, aveva prima di lui scoperto l'incanto per specchiarlo in una pittura associante la poesia a un'osservazione scrupolosa della realtà.

Con meno di 120.000 abitanti la Roma del primo Settecento non era tra le città più popolate d'Italia. Tuttavia si sarebbe lontani dal vero immaginandola intristita e sonnecchiante dopo l'impeto del barocco che aveva sovrapposto il nuovo all'antico durante il secolo precedente in una sorta di entusiastico ringiovanimento. I vedutisti dell'epoca lo attestano, e quel che è dato di sapere della sua storia lo conferma.

La salita di Clemente XI al trono pontificio aveva segnato la ripresa delle opere di restauro, e del compimento di edifici troppo a lungo rimasti a mezzo, mentre erano tornate a sorgere chiese, palazzi e ville e rifiorenti studi archeologici davano lustro alle rovine monumentali. Nè accidiosa era la vita. Il costume raffinato della società, l'interesse all'arte e alle opere dell'ingegno avevano infatti anche rimesso in gara patrizi e cardinali. Gara peraltro civilissima che,

in luogo di far perno su di una sola corte, si decentrava in diverse minori, giacchè la maggiore, quella papale, pur non dimettendo del tutto la severità ripristinata alla fine del Seicento dall'ascetico Innocenzo XI, guardava benigna alle attività intellettuali e artistiche sempre che troppo non disdicesero al centro del cattolicesimo.

Clemente XI non poteva nè voleva dimenticare d'essere stato, al tempo in cui era il cardinale Albani, uno dei consiglieri ascoltati di Cristina di Svezia e uno dei più assidui frequentatori delle varie accademie, Arcadia inclusa.

Inoltre, alle somme destinate ad arricchire senza economia le raccolte private di quadri, sculture, incisioni e ad accrescere le biblioteche di volumi preziosi, si mescolavano nei libri d'amministrazione delle grandi famiglie le spese per mantenere gruppi di musicisti di casa: maestri di strumenti vari, compositori, cantanti, cui altri se ne aggiungevano in occasioni particolari; ed erano occasioni assai numerose, imperando l'uso di celebrare le festività d'ogni genere a suon di musica. Vero è che i teatri continuavano a restare chiusi; i loro rugginosi catenacci erano stati ribaditi dal voto di ringraziamento fatto per la liberazione di Roma dal terremoto, quando nel 1703 l'intera cittadinanza, sbigottita dalla violenza del fenomeno ch'era stato devastatore sin presso la cinta delle mura, risolse di rinunciare al famoso carnevale romano, nonchè ad ogni altro divertimento pubblico per la durata di cinque anni. Ma la privazione aveva elevato il livello della musica nelle chiese e specialmente nei trattenimenti privati. Nè all'opera per il momento dovette indirizzarsi la curiosità di Haendel, se l'assenza di spettacoli non valse ad allontanarlo, bensì ad avvicinarlo alla musica italiana, anzi alla musica di Roma. Floridissima quale ci è dato d'immaginarla, se si consideri che a Roma vivevano Bernardo Pasquini e Arcangelo Corelli al culmine della fama, che l'irrequieto Alessandro Scarlatti vi era tornato, verosimilmente perchè poteva manifestarvi anche quel lato difficile della sua arte, altrove fonte per lui di amarezze e delusioni; e ancora che numerosi colleghi un poco meno illustri o destinati a divenirlo in futuro vi erano maestri di cappella di alcune chiese, oppure vi esercitavano comunque la professione, come Antonio Caldara e Bernardo Zipoli. Tutti, inoltre, agenti nell'orbita degli stessi mecenati che non esitarono ad accogliere ospitalmente il musicista forestiero.

La fonte che ne attesta l'arrivo è nota. Il 14 gennaio 1707 Valesio nei suoi *Diari di Roma* annotò: «E' giunto in questa città un Sassone eccellente suonatore di cembalo e compositore di musica, il quale oggi ha fatto pompa della sua virtù in suonare l'organo nella chiesa di S. Giovanni con stupore di tutti». Spesso infatti gli italiani preferirono chiamare Haendel con l'appellativo di Sassone, nonostante che Halle, dove egli aveva visto la luce 22 anni prima, fosse passata al Brandeburgo. Quanto al tono ammirativo del diarista, ne sottolinea il valore il fatto che l'organo era pur sempre allora lo strumen-

to di Bernardo Pasquini, erede ed emulo di Frescobaldi anche nell'attrarre presso di sé allievi dall'estero tra i quali il più anziano dei Muffat e Johann Philipp Kriger, entrambi assai stimati in Germania. Ma a stupire i romani dovè essere qualcosa di affatto insolito: il misto d'irruenza e di dottrina, la fantasia nell'improvvisare fughe e contrappunti già ragione di sorpresa per il Mattheson quando qualche anno prima aveva conosciuto il giovane ad Amburgo.

Comunque, quella presentazione in S. Giovanni non fu senza seguito immediato. Per il febbraio 1707 gli archivi del cardinale Benedetto Pamphili menzionano Haendel quale autore della musica della cantata *Delirio amoroso* (1) composta sui versi del porporato, spesso sollecito di svaghi poetici, nonché sagace protettore di musicisti. E il 14 maggio la firma del compositore avalla con grafia gotica il conto di un copista per le parti dell'oratorio allegorico scrittogli anch'esso dal Pamphili e poi noto come *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, ma in questo documento indicato col titolo *La Bellezza Ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno*. (2).

Trattasi di due tracce riemerse recentemente e specie la seconda importante, essendo rimasta controversa sin qui la questione della data dell'oratorio. Una volta accertata la quale, riprende anche credito l'aneddoto di uno screzio sorto tra il suo autore e Corelli all'atto dell'esecuzione e l'ammenda da parte di Haendel al momento di comporre l'altro oratorio italiano *La Resurrezione*. Poiché se nuovo all'ambiente egli poté abbandonarsi all'impulsività proverbiale del suo temperamento togliendo dalle mani del maestro celebre il violino per mostrargli come voleva suonato un passo, ancor più spiegabile è che successivamente si studiasse a fargli omaggio da musicista a musicista. Vale a dire col riprendere, appena variandolo, uno dei temi divenuti più popolari dell'op. V (la *Gavotta* della Sonata n° 10) nell'aria della Maddalena « *Ho un non so che nel core* » destinata ad essere ancora eseguita sotto la direzione del Corelli e cantata di fronte agli stessi spettatori del trascorso incidente. Quasi non bastasse, quell'aria fu poi da lui trasferita pressoché tal quale nell'*Agrippina* per il pubblico veneziano. Ma sulla *Resurrezione* si dirà più oltre. Seguendo l'ordine cronologico conviene ora ricordare invece quel che comprova il prolungarsi ininterrotto del soggiorno di Haendel a Roma tutto l'estate e l'autunno del 1707. Grazie all'uso del compositore di datare gli autografi, già alcune musiche su testi latini incluse nella *Haendelgesellschaft* ne accennavano (il *Dixit Dominum* dell'11 aprile, la seconda versione del *Laudate pueri* compiuta l'8 luglio e uno dei due *Gloria* seguenti al *Nisi Dominum*, datato 13 luglio). Quindi ultimamente ha provveduto a confermarlo la pubblicazione, a cura di Rudolf Ewerhart, di due

(1) In Lina Montalto: *Un mecenate in Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, 1955, p. 504.

(2) Montalto op. cit., p. 325: illustraz. 65, che riproduce la fattura.

(3) Köln, Edmund Bielen, 1957.

lavori manoscritti conservati nella collezione Santini a Münster: i due mottetti, in realtà due cantate da chiesa, per soprano, 2 violini e basso, « *O qualis de coelo sonus* » e « *Coelestis dum spirat aura* » (3), datati anch'essi da Roma l'estate 1707 e scritti il primo per la Pentecoste, il secondo per la festa di S. Antonio (che cade il 13 giugno). Donde pure un'ulteriore testimonianza che non sporadico fu l'interesse di Haendel per la musica religiosa cattolica, vuoi che ad attrarlo agisse l'intento di familiarizzarsi con particolari forme in uso, vuoi che ve lo spingessero ragioni di circostanza persino votive, come autorizza a presumerlo il testo della seconda cantata laddove invoca il patrocinio del popolarissimo santo di Padova a favore di un non identificato devoto (1).

Compiacere ai propri patroni rientrava nell'etichetta sociale del Settecento come un ovvio dovere, specie per un forestiero. E che il Nostro fosse ormai non soltanto nelle grazie del Pamphili, ma anche di due altri porporati menzionati dal Mainwaring, Carlo Colonna e il vice Cancelliere della Chiesa Pietro Ottoboni, il più famoso fra i mecenati locali, lo dimostra un corrispondente di Ferdinando de' Medici, certo Annibale Merlini, in una lettera del 24 settembre. Quando, nel vantare i meriti di un fanciullo dodicenne straordinariamente abile sull'arciliuto, chiama a testimone « il famoso Sassone, che l'ha udito in casa Ottoboni, e in casa Colonna suonò con lui e ancora continuamente ».

Poi le orme di Haendel a Roma scompaiono, per qualche mese, sinché riaffiorano dai libri dell'amministrazione del marchese Francesco Maria Ruspoli. Personaggio ricco di ogni virtù secondo la dedica che gli indirizzò il Crescimbeni in testa al 1° tomo delle *Rime degli Arcadi*; certo pari in generosità ed esigenze di gusto ai maggiori protettori delle arti nell'ambiente romano; e l'unico di cui risulti a tutt'oggi l'ospitalità concessa al Sassone, cronista il suo maestro di casa, che il 18 marzo 1708 segna gli 80 bajocchi versati « all'Ebreo per porto e nolito di un letto e coperte di tela per monsù Endel », dopo che il 26 febbraio precedente ne ha tracciato con la stessa ortografia il nome a proposito del saldo a un copista di una sua cantata in due fogli.

Stando ai vari biografi *Il Trionfo del Tempo* sarebbe stato eseguito presso l'Ottoboni, del che peraltro non si è trovata notizia ufficiale (2). Viceversa il Valesio accenna nuovamente alle gesta artistiche di Haendel la domenica 8 aprile Pasqua di Resurrezione del 1708: « Questa sera il marchese Ruspoli fece nel palazzo Bonelli ai SS. Apostoli un bellissimo Oratorio in musica; havendo fatto nel salone

(1) Recitativo: « *Vestro, religiosi principes, munere clarum de coelo sidus nobis fulget Antonius, et lucidos protectionis radios pro te, Julianelle, diffundens divini amoris ignem ascendit in te* ».

(2) Di altre esecuzioni nel 1709, 1711 e 1714 dà ancora notizia la Montalto (p. 508), ma senza poter specificare la sede, taciuta anche dal libretto stampato nel 1707 in Roma dal Bernabò sotto il titolo *Il Trionfo del Tempo sulla Bellezza ravveduta*.

un ben ornato teatro per l'uditorio, ne intervenne molta nobiltà et alcuni porporati». Tra l'altro il ritrovamento del libretto, steso dall'allora non oscuro poeta arcade Carlo Sigismondo Capeci, ha permesso d'identificare codesto oratorio nella *Resurrezione* di Haendel.

Mentre il vezzo adulatorio del Valesio di tacere il nome del compositore, sacrificandolo a quello del Ruspoli viene in parte giustificato dal contributo decisivo che questi diede all'avvenimento, per aver fatto credito al suo ospite di un'esecuzione quale non se n'erano più avute in Roma dacchè durava il voto del 1703.

Ancora dai libri d'amministrazione si apprende che il costo complessivo di essa sali a 528 scudi e 50, mentre a 340 scudi assommarono i salari del mese d'aprile per l'intero personale di casa Ruspoli, costituito da 66 persone. Di quei 528 scudi, 44 andarono all'apparatore, che dà conto minutamente della dovizia di damaschi, fregi di velluto a rosette, trine d'oro dispiegate per decorare il «palco delli sonatori», parare l'intera sala di taffetani rossi e gialli e provvedere l'illuminazione a 16 lustriere e «torcie per tutto». Più del doppio dei 20 scudi che costò la direzione di Arcangelo Corelli, ma meno di un quinto dei 252 versati a saldo dell'esecuzione musicale, compresa una replica, 3 prove o 2 «per alcuni virtuosi». L'orchestra, secondo la lista degli onorari, fu formata da 40 elementi, che non è un numero imponente, ma risulta quale tuttavia ne ottenevano solo occasioni fuori dell'ordinario. Ad esempio, un organico da camera (6 violini, 2 viole, 1 contrabbasso) era stato concesso dallo stesso marchese all'*Oratorio della SS. Annunziata* di Alessandro Scarlatti pochi giorni prima, ossia il 25 marzo 1708.

Nè si tacerà del quadro «in vano tondo di tutta tela», espressamente dipinto dal pittore Michelangelo Cerruti per appenderlo sul palco. Quadro che il rendiconto pone in rapporto diretto con l'argomento musicato da Haendel così descrivendone il contenuto: «La Resurrezione del Signore con gloria di putti e cherubini, e l'angelo a sedere sul sepolcro che annuncia la resurrezione suddetta alle SS. Maria Maddalena e Maria Cleofe, con S. Giovanni Evangelista in lontano del Monte, e la caduta delli demonj nell'abisso; il tutto colorito al naturale». Notoriamente la maniera in cui si eseguivano gli oratori quando ormai quasi s'identificavano con le opere, resta oggetto di molte incertezze per gli storici. Ancora ultimamente, ignorando i particolari testè forniti, lo studioso inglese Winton Dean ha equivocato sul termine «teatro» usato dal Valesio, desumendone che *La Resurrezione* fu effettivamente rappresentata; laddove i dati conservati dall'oscuro maestro di casa non soltanto dimostrano che rappresentazione non vi fu, ma indicano a quali fattori si ricorreva per evocare l'azione allorchè il soggetto e le circostanze suggerivano di cercare altri coefficienti alle espressioni del poeta e del musicista, stimolando di proposito una rete di riflessi vicendevoli fra le arti sotto il segno comune della cosiddetta imitazione della natura.

Infine è il caso di segnalare un ultimo spiraglio, sia pure di tutt'al-

tro ordine, dischiuso dai libri d'amministrazione dei Ruspoli. Ai biografi haendeliani ha dato filo da torcere l'identità della cantante che s'innamorò del loro eroe durante la sosta in Italia, sinchè basandosi sul nome Vittoria, datole dal Mainwaring, credettero di riconoscerla in una Vittoria Tarquini detta la Bombace, ricordata tra le «virtuose» della corte di Toscana come l'indicava lo scrittore inglese. Ma questi volle la stessa anche protagonista per amore dell'*Agrippina*, così provocando altre difficoltà poichè il libretto dell'opera ha rivelato che la protagonista fu invece Margherita Durastanti. Ora si ricorderà che i *Diari* del Valesio tornarono a occuparsi della *Resurrezione* l'indomani della prima dell'oratorio per notificare il biasimo papale che si guadagnò il Ruspoli avendo fatto partecipare all'esecuzione «una cantarina». Ebbene, tra i cantanti menzionati nelle liste degli onorari cui si è accennato, non se ne fa parola figurandovi solo nomi maschili. Ma a poche pagine di distanza il libro d'amministrazione riporta il nome di una Margherita Durastanti, che il 30 aprile 1708 dichiara d'aver ricevuto da donna Maria Isabella Cesi Ruspoli, consorte di Francesco Maria, 20 scudi «per mia provvisione del mese d'Aprile». Sulle ragioni di questa provvigione nulla è precisato, tuttavia la coincidenza di date, il biasimo del Papa, la omonimia con l'interprete dell'*Agrippina* autorizzano egualmente a sospettare che leggenda e realtà si siano intrecciate nel racconto del Mainwaring, e forse, complice Haendel stesso, affezionato al ricordo dell'antico amore di gioventù, ma indotto a sviare i biografi da più di un motivo plausibile; come la sollecitudine con cui egli s'affrettò a chiamare più tardi in Inghilterra la Durastanti non appena poté scegliere a suo criterio gli elementi per l'impresa d'opera italiana promossa dalla Royal Academy of Music, il fatto che allora ella fosse ormai sposata, e il particolare non trascurabile che, se si mostrò assai abile artisticamente, era anche divenuta tanto poco seducente che il Rolli la poté paragonare a un elefante.

Discretissimo nelle cose di cuore Haendel d'altronde lo fu per costume. Mentre l'ipotesi di una collaboratrice duttile, amorosa come ne ottennero quasi tutti i compositori destinati alla carriera operistica, conviene al perfezionamento specifico ch'egli cercò e forse trasse dal viaggio in Italia: la piena padronanza della scrittura vocale, la sicurezza nel trattare la voce alla maniera italiana, il segreto, in breve, del canto solistico. Quel che persegui raggiungendolo soprattutto nel campo delle cantate profane: il suo vero terreno d'acclimazione artistica, il genere altresì ove si arrischiò alle esperienze più insuete, formali, espressive, tecniche, oltre che a quelle della pura eleganza stilistica, sino a giungere a una sorta di gara con i colleghi italiani. Come oggi è dato d'arguire per l'origine della cantata «*Numi eterni*» detta anche *Lucrezia*.

Nuovamente per via del nome di essa, si era preteso in passato che a ispirargli questa composizione, celeberrima nel Settecento per la sua originalità, fosse stata un'altra cantante Lucrezia. Mentre sem-

mai un'interprete poté avervi parte fu appunto per servire ad Haendel da strumento. Ossia per sperimentare le difficoltà d'ogni fatta: salti d'intervalli, colorature asperime, modulazioni a toni lontani, drammaticità d'accento, messe in opera onde meglio ne venisse dipinto il furente animo della sposa di Collatino nell'imminenza del suicidio. E ciò in una forma che, nonostante si accontenti del solo cembalo d'accompagnamento alla voce, forza l'alternativa tradizionale recitativo secco-aria, per dar vita piuttosto a una grande scena drammatica, quasi un archetipo di monodramma. Grazie alla segnalazione e all'analisi di Hellmuth Christian Wolff (1) oggi sappiamo che lo stesso testo poetico venne musicato, e con qualche punto di contatto nelle soluzioni formali e stilistiche, da Benedetto Marcello. Di qui l'ipotesi di un cimento tra compositori, rafforzata dalla notizia, proveniente dagli archivi Pamphili, di una terza cantata dal titolo «*Lucrezia romana*», composta nel 1690 da Alessandro Scarlatti (2): forse l'esempio o lo stimolo alle due successive, come può suggerirlo il ricordo della prova sotto diversi aspetti consimile che oppose poi amichevolmente lo stesso Scarlatti e Francesco Gasparini sul testo «*Andate, o miei sospiri*».

Ma è l'ora di chiudere con le ipotesi e tornare ai fatti accertati. Conclusasi il 30 aprile l'ospitalità del Ruspoli (in quel giorno fu restituito il letto preso a nolo), nell'estate gli autografi musicali mostrano Haendel a Napoli, ove vuole il Mainwaring ottenesse successi anche maggiori di quelli romani. Nondimeno né quelli né altri seppero trattenerlo a lungo lontano dal Tevere. Fondandosi sulla biografia di Agostino Steffani, si è giunti a stabilire che almeno a partire dalla primavera 1709 dovè ritornarvi, in quanto solo intorno a tale epoca poté darsi l'incontro con lo Steffani presso l'Ottoboni, e l'invito ad ereditarne il posto di maestro di cappella ad Hannover. Ignoto è invece sin quando vi rimanesse prima di raggiungere Venezia, ove lo chiamava l'andata in scena il 26 dicembre di quell'*Agrippina*, nella quale tanto seppa mettere a profitto l'insegnamento ricavato dall'*Italienreise* da riuscire a trascinare all'entusiasmo il pubblico del Teatro S. Giovanni Grisostomo, del teatro cioè cui guardava ammirando l'intera Europa.

Ma fu ancora Roma a voler dare il suggello finale al trionfo del «caro Sassone» nella forma dell'iscrizione tra i membri della Congregazione di S. Cecilia, avvenuta durante il 1710. Il riconoscimento che l'Arcadia si presume non gli avesse concesso per la troppo giovane età, gli venne dunque da questo assai più chiuso sodalizio romano; gelosissimo dei suoi privilegi rivolti a tutelare la dignità della professione musicale in Roma, specie nell'ambito chiesastico; tanto più quindi sagace nel superare quella gelosia e ogni altra in nome dei valori dell'arte, quando per di più la qualità di eretico,

(1) Cfr. di questi: *Die Lucrezia-Kantaten von Benedetto Marcello und Georg Friedrich Haendel in Haendel-Jarbuch 1957, Leipzig.*

(2) Montalto, op. cit. p. 330.

nella fattispecie di luterano, del candidato avrebbe potuto servire d'ottimo pretesto per negare l'ammissione. S'è già visto d'altronde che neppure questo pregiudizio, per grave che fosse ancora nel Settecento, valse ad ostacolare la fortuna di Haendel a Roma. Il quale a sua volta seppa comportarsi con liberalità non minore.

Dei tentativi di convertirlo compiuti da qualche ecclesiastico e respinti con fermezza cortese quanto irremovibile, informa il Mainwaring. Mentre sappiamo pure che la risoluzione espressa allora di voler morire nella fede, giusta o erronea che fosse, in cui era nato, non gli impedì di comporre per confessioni diverse, dagli inizi sin quasi alla fine dell'attività creativa, trovando nell'Antico Testamento il filone unificatore. Nondimeno è ancora la sua musica a specchiare un atteggiamento differente da lui assunto in Italia. Ad onta della accesa curiosità che lo mosse ad esercitarsi in quasi tutte le forme conosciute, mai sembra tentò lo stile severo della polifonia «a cappella», né si provò a comporre una Messa, quasi che uno scrupolo l'allontanasse da quel che era troppo legato dalla tradizione o dal culto alla liturgia. Per converso superò questo scrupolo di coscienza più volte nelle composizioni ispirate alla Vergine o alle funzioni mariane (1), dettate da testi di spirito schiettamente cattolico e musicate alcune in maniera da suggerire non l'antitesi ma l'analogia con l'intensità interiore del Bach religioso. In tal senso il *Salve Regina* e anche il tuttora inedito, ma non più sconosciuto *Pianto di Maria* (2) nulla hanno da invidiare alle maggiori pagine dedicate alla Madonna dai compositori del tempo, oltre e più che per la bellezza per l'impegno espressivo. Il che può infine spiegare perchè sorgesse la idea di ottenere dal giovane Haendel quel che era riuscito con Cristina di Svezia, né gli si serbasse rancore per la conversione mancata. I musicomani romani avevano orecchio abbastanza fine per intendere che l'artista aderì a quanto aveva negato l'uomo, vincendo anche le ultime resistenze frapposte dall'ambiente ma anche arricchendo la musica cattolica di un apporto che solo l'oblio ingiusto caduto successivamente su gran parte della sua opera ha poi fatto trascurare.

EMILIA ZANETTI

(1) Tra le non incluse nell'edizione del Chrysander, le due antifone «*Haec est Regina virginum*» per canto solo con accompagnamento di archi e organo e «*Te decus virginum*» per alto solo con archi e organo, composte per la Madonna del Carmine e provenienti dall'archivio Colonna, che segnalò William H. Cummings in *The Musical Antiquary*, vol. III (1911-12), pp. 116-117.

(2) Durante il ciclo *Haendel in Italia* a cura di Emilia Zanetti, l'agosto scorso ne ha dato la prima esecuzione il III Programma della Radiotelevisione Italiana nella revisione di Guido Guerrini, condotta sulla copia manoscritta che si conserva nel fondo Accademico della Biblioteca Musicale S. Cecilia di Roma. Altre copie di questa cantata per voce, archi e organo «da cantarsi davanti al S. Sepolcro» esistono alla Biblioteca Estense di Parma, a Münster (collezione Santini; Archivio Arcivescovile) e a Londra (British Museum; Egerton 2454), quest'ultima segnalataci gentilmente dal dr. J. M. Coopersmith.

Condizioni dell'educazione musicale in Inghilterra

Gli insegnanti stranieri che visitano l'Inghilterra restano invariabilmente stupiti dell'apparente mancanza di controllo e di organizzazione nel nostro sistema di educazione musicale; ma dopo un esame più attento devono ammettere che con tutta probabilità il nostro paese supera gli altri del mondo occidentale per la quantità di attenzioni che si rivolgono a questa materia nelle nostre scuole. Forse l'unica eccezione a questa sorprendente constatazione è costituita dagli Stati Uniti, dove peraltro si compensa quantitativamente la mancanza di qualità in fatto di « gusto ». È un fatto che a partire dal 1945 lo straordinario talento della nostra gente per un'improvvisazione ad alto livello ha portato a tali cambiamenti rivoluzionari nella scuola che, almeno per quanto riguarda i giovani, l'Inghilterra non è più « un paese senza musica ».

Le basi dell'educazione musicale vengono poste praticamente sulle ginocchia della madre, quando questa sussurra una ninna-nanna o insegna al bambino tutta una serie di canti infantili. Nel ventesimo secolo, purtroppo, con la radio o la televisione accesi dal primo mattino fino a tarda notte, le sigle musicali della televisione e il *rock'n'roll* hanno preso il posto dei canti infantili; ma anche questa merce popolare basta a far sì che i bambini abbiano già all'asilo infantile un senso del ritmo e della tonalità su cui può basarsi l'opera dell'insegnante. È solo in un secondo tempo, quando il bambino passa alla scuola secondaria, che questo costante sottofondo musicale diventa un problema, sia per le difficoltà che sorgono quando lo scolaro deve concentrarsi per i suoi compiti, sia perché le occasioni di ascoltare a casa della « buona » musica si fanno rarissime.

Il bambino riceve i primi strumenti musicali su cui esercitarsi già all'asilo, in generale semplici *Glockenspiele* o serie di campane. Qui egli può prender parte al canto collettivo e apprendere così i canti infantili di cui si è parlato, può essere membro di un complesso di strumenti a percussione, partecipare così alla sua prima « orchestra », oppure gli si può chiedere di improvvisare dei movimenti su una musica prodotta dalla voce dell'insegnante, dal pianoforte o da un disco. Qui bisogna tributare un elogio all'assistenza data agli insegnanti dalla BBC, le cui trasmissioni scolastiche sono di valore inestimabile quando sulla cattedra non siede un musicista. La radio pubblica altresì degli opuscoli dedicati a maestri e scolari, in modo che la lezione possa essere preparata prima della trasmissione e ripassata più tardi. In questo semestre si è poi fatto un tentativo alla

televisione, con una serie di trasmissioni che descrivono e illustrano gli strumenti dell'orchestra.

Quando i nostri ragazzi arrivano alla Junior school hanno già cominciato a capire tutto ciò che riguarda la musica, sono stati avviati in classe al canto, conoscono a memoria un piccolo repertorio e possiedono l'auto-disciplina necessaria per far musica collettivamente.

Ora si incomincerà a studiare un po' di grammatica musicale, e gli elementi del ritmo e del solfeggio cantato saranno quasi certamente impartiti in base al sistema « *tonic sol-fa* », un metodo inventato alla fine del secolo scorso da un pastore che se ne serviva per insegnare rapidamente gli inni alla sua congregazione. Base di questo sistema è un « do » mobile, in modo che una volta trovata da parte del cantore la chiave del pezzo da eseguire, le note della scala e gli intervalli vanno a posto automaticamente. Un tempo questo metodo stenografico era usato dagli adulti al posto della notazione ordinaria, e per questo è facile trovare da noi moltissima musica per coro stampata con l'aggiunta della notazione secondo il sistema « *tonic sol-fa* ». Desidero tuttavia aggiungere che attualmente i pedagoghi ritengono questo metodo solo un mezzo per raggiungere determinati scopi, e non un fine a se stesso.

Dal momento che l'Inghilterra ha una forte tradizione corale, non farà meraviglia che il canto abbia una parte così ampia nella prassi musicale scolastica. Quello che però stupisce è l'aumento dello studio degli strumenti (escluso il pianoforte, che si insegna solo privatamente), perché in fondo noi non siamo stati mai considerati una nazione amante dell'orchestra nel senso, ad esempio, in cui l'Italia viene considerata una nazione appassionata del melodramma. In moltissime scuole è facile trovare un complesso di flauti a becco o certe forme di orchestra scolastica — anche se c'è solo una classe di strumenti ad arco di otto suonatori — che sono state assiduamente incoraggiate dal Ministero dell'Educazione. Per quel che riguarda gli strumenti dell'orchestra, la difficoltà consiste soprattutto nella sensibile carenza di insegnanti specializzati, e per ora la migliore soluzione la si è trovata in un sistema per cui le scuole si dividono gli insegnanti reclutati dall'Ispettorato locale dell'educazione. Di fatto l'insegnamento musicale nelle Junior schools è oggi in mano a un personale generico di insegnanti non specializzati, e possono ritenersi fortunati i direttori che abbiano nella loro scuola dei maestri che siano anche musicisti.

Durante le vacanze si possono poi frequentare molti corsi, e accanto a questi vanno citati i Festival per la musica scolastica, che non hanno carattere di competizione e forniscono agli insegnanti l'occasione di scambiarsi le proprie esperienze e di seguire i consigli di un direttore, che discute a tavolino le esecuzioni musicali. Prima di continuare devo fare presente che quasi tutte le autorità scolastiche dispongono attualmente di un organizzatore musicale, che ha il compito di reclutare insegnanti, di procurare gli strumenti e in generale di incoraggiare e assistere i maestri nelle più differenti maniere.

A undici anni gli scolari entrano nella Grammar School o nella Secondary Modern School. Nella prima va in un certo senso l'élite degli studenti, quelli destinati a continuare gli studi all'università in vista di esercitare una professione. I rimanenti sette-otto anni di scuola vengono in gran parte dedicati alla preparazione di un determinato gruppo di esami, in modo che l'insegnamento della musica in classe può essere del tutto interrotto già all'età di dodici anni, per aver più tempo da dedicare allo studio degli esami prescelti. Purtroppo non ci sono abbastanza studenti che scelgono la musica come materia principale per questi esami particolari, né vi sono insegnanti a sufficienza per le conoscenze teoriche e con l'esperienza necessaria per prepararli: è un circolo vizioso di cui ci rendiamo ben conto, e che sarà molto difficile spezzare. D'altro canto, queste scuole vantano i migliori insegnanti oggi esistenti, e in molte di esse è possibile trovare cori e orchestre di primordine (che vengono tenuti in esercizio per lo più fuori delle ore di lezione, per risparmiare tempo agli insegnanti e agli studenti), insieme ai più diversi tipi di attività musicale, dall'opera contemporanea all'insegnamento della teoria e dell'armonia superiore.

Invece la Secondary Modern School dovrebbe costituire un campo di esperimenti assai più fertile. Gli studenti di queste scuole sono ritenuti inadatti alla Grammar School, cosa che i loro genitori purtroppo prendono come un'offesa recata all'intelligenza dei loro discendenti; e così anche questi studenti finiscono con l'essere preparati agli esami benché ciò sia nettamente contrario all'Education Act del 1944, che istituì queste scuole. Vengono molto usati i flauti a becco nelle scuole femminili, e molte classi vantano un livello notevolmente alto di efficienza. Più difficile invece interessare alla musica i maschi, che non hanno la pazienza di coltivare la voce specie nel periodo della muta, e considerano effeminato il flauto a becco. Si vanno però sempre più diffondendo nelle scuole maschili le armoniche a bocca e gli insiemi di ottoni, che però non possono essere quasi mai considerati come veri e propri complessi. Gli amatori dell'armonica a bocca devono inoltre combattere i pregiudizi esistenti contro questo strumento che finora non è stato preso molto sul serio, mentre i complessi di ottoni sono difficili a costituire per via dell'alto costo degli strumenti.

Al lettore italiano può interessare conoscere dove e come vengano preparati gli insegnanti. I quadri delle Grammar Schools sono forniti dai Conservatori e dalle Università, e sebbene queste istituzioni non abbiano come loro scopo precipuo quello di preparare degli insegnanti, tuttavia molti dei diplomati degli uni e delle altre si danno all'insegnamento dopo aver conseguito i rispettivi titoli. Presso i Conservatori esiste un corso superiore per insegnanti, corso che attualmente sta per essere integrato con un anno di frequenza presso un istituto d'educazione (la sezione di addestramento degli insegnanti presso le università). I colleges di addestramento per gli insegnanti forniscono la massima parte dei maestri per gli asili, la Junior School

e la Secondary Modern School. Alcuni tengono corsi biennali in cui la musica può essere scelta come materia principale, e questi insegnanti, quando hanno portato a termine il periodo di addestramento, sono veramente preziosi in quanto conoscono a fondo i segreti della didattica. In tutti i colleges la musica degli studenti ha il suo posto nei programmi, e adesso che si stanno per sostituire i corsi biennali con corsi triennali e che si vanno costituendo sempre più colleges, il futuro offre una prospettiva confortante. È stato formulato per tutti i colleges un programma di addestramento che viene peraltro interpretato in maniere diversissime, di modo che il lavoro che si fa e i metodi impiegati sono assai vari e interessanti per coloro che, come chi scrive, passano gran parte del loro tempo in visite a istituzioni scolastiche.

In questo panorama necessariamente breve dell'educazione musicale nelle scuole inglesi ho accentuato sia le difficoltà sia i successi conseguiti, e questo perché, nella mia qualità di giornalista specializzato in questo problema, sono le cose che più mi stanno a cuore. Tuttavia la situazione della musica nelle nostre scuole è sana, nonostante tutte le difficoltà che certamente non sono limitate solo al nostro Paese. E chiunque si trovi a passare vicino a una scuola non può mancare di udire dei suoni — più o meno belli — che escono da questa o da quella classe: quanti altri Paesi sono in grado di affermare la stessa cosa?

WILLIAM ELKIN
direttore di Music in Education

Musica e canto nelle scuole secondarie

Sin dallo scorso secolo torna a dibattersi, quasi a scadenze fisse, il problema dell'insegnamento della musica nei vari ordini di scuole del nostro Paese. Insigni pedagogisti, musicisti, musicologi hanno volta a volta con estrema chiarezza e documentazioni affermato e ribadito l'importanza dell'educazione musicale nel periodo formativo dei giovanetti; il grande influsso della musica sulla sensibilità sulla fantasia, sull'orientamento delle stesse facoltà razionali. Questa educazione, questo studio, naturalmente devono essere basati sul Canto corale, più che su singoli strumenti, sia per la grande tradizione che dal Cinquecento l'Italia ha instaurato e diffuso in tutto il mondo civile, sia per il forte valore sociale.

D'altra parte tutte le nazioni di antica o recente civiltà (tranne otto asiatiche) prescrivono come obbligatorio l'insegnamento musicale nelle scuole secondarie. Dovremmo qui rievocare quanto vien fatto in Germania, negli Stati Uniti d'America, nella Russia Sovietica?

Senza polemica, negli anni 1951-52 il progetto di riforma studiato ed elaborato dalla Consulta Didattica sotto la guida di Giovanni Calò prescriveva l'insegnamento del Canto corale in tutte e tre le sezioni previste per il triennio post-elementare e gli riconosceva gli scopi seguenti:

« a) sviluppare il senso della disciplina del singolo verso la collettività e contribuire alla formazione del gusto musicale;

« b) suscitare il desiderio e l'interesse di conoscere — almeno nella loro espressione più elementare — i simboli grafici di quel linguaggio universale che è la musica;

« c) stimolare e rivelare le attitudini musicali sia per dare un eventuale orientamento artistico o professionale, sia per avviare al godimento dei capolavori dell'Arte musicale.

Promosso dal Ministero per la P.I. è stato tenuto a Palermo dal 16 al 19 maggio 1955 un grande Convegno Nazionale sulla Didattica del Canto corale.

Vi parteciparono, oltre il Sottosegretario di Stato onorevole Jervolino, il prof. Calò, i rappresentanti di tutte le Direzioni Generali, docenti e musicologi, e fu espresso unanimemente il voto che l'insegnamento del canto corale venisse istituito in ogni ordine di Scuole. Era da attendersi che il voto espresso in un Convegno ufficiale dovesse essere posto allo studio per la più conveniente realizzazione. Ma niente affatto: le forze avverse ebbero il sopravvento.

Di recente il ministro per la P.I. sen. Medici, sempre allo scopo di adeguare l'ordinamento scolastico attuale alla norma della Costituente dello Stato che prolunga di un triennio l'obbligo d'istruzione del cittadino ha affidato a tre alti funzionari del suo dicastero la redazione di un nuovo schema di disegno legislativo; senonchè, manco a dirlo il predetto schema appena divulgato ha suscitato le rimostranze e le opposizioni più vivaci.

Ma prescindendo dall'indirizzo generale sull'ordinamento della Scuola secondaria, un'ondata di sdegno è stata sollevata dalla totale soppressione di ogni insegnamento musicale proposto dai suddetti funzionari. Tutti gli insegnanti di musica e canto nelle Scuole secondarie (circa ventiduemila, e in massima parte non di ruolo) con l'appoggio del Sindacato Nazionale dei Musicisti e del Sindacato Autonomo della Scuola media hanno iniziato una vigorosa azione con grandi adunate a Roma, a Milano e in altre città con memoriali e articoli giornalistici per fronteggiare una tanto grave menomazione estetica ed umana di fronte al mondo e illuminare l'opinione pubblica e i dirigenti responsabili.

Il 10 ottobre le cinque sezioni del Consiglio Superiore della P.I. interpellate dal ministro per un parere sulla riforma hanno proposto la revisione del progetto, e per quanto riguarda l'insegnamento musicale si sono pronunciate con quarantatré voti favorevoli e trentuno contrari, così ripartiti:

I e II Sezione: 12 favorevoli, 31 contrari;

III Sezione: 16 favorevoli (astentisi poi per l'esclusione degli insegnanti elementari dalla Scuola secondaria);

IV e V Sezione: 15 favorevoli.

Tutte le Associazioni sindacali hanno in questi giorni rinnovato un pressante invito al ministro affinché disponga l'elaborazione di un nuovo progetto di legge.

Sempre nel campo musicale qualche funzionario ha tentato e tenta di minimizzare il contrasto esortando musicisti ed insegnanti a... non pretendere troppo e ad addivenire a un compromesso. Ma nessuno che riconosca la potenza dei valori dell'Arte musicale si può accontentare, ad esempio, della dizione generica nello schema di legge « Esercitazioni artistiche », poichè queste potrebbero, o dovrebbero ridursi semplicemente a far modellare dagli scolari figurine con la creta, o a schizzare pupazzetti sulla carta.

Occorre che l'azione prosegua martellante ed energica contro ogni incomprendimento, ogni preconcetta svalutazione sia degli organi burocratici che dei politici, e si finisca una buona volta di considerare in molti ambienti italiani la musica come un fatto puramente tecnico-professionale per specialisti, oppure un diletto sensorio affatto superfluo di tipo canzonettistico, oppure una romanticheria di squallidi sognatori, quindi complessivamente un elemento niente affatto es-

senziale alla formazione dell'adolescente, soprattutto oggi, in quanto — si dice — assillano formidabili esigenze pratiche di specializzazione professionale, di supertecnicismo, di industrialismo e di commercio. Occorre finalmente che rivendichiamo alla nostra Arte il suo insostituibile millenario prestigio.

ALBERTO GHISLANZONI

Spunti e appunti

A proposito di regia operistica

Nel mondo dell'opera lirica si fa, oggi, più che mai un gran parlare intorno al settore « regia ». In questo nostro tempo così squisitamente visivo, succeduto a tempi auditivi per eccellenza, è logico che anche il teatro lirico faccia aggiornato posto alle esigenze spettacolari, che giovino ad integrare la comprensione e il godimento dell'opera in musica seguendo i mutati e sempre più raffinati gusti teatrali di un pubblico giustamente esigente. Quello su cui tuttavia verte, spiegabilmente, il dissenso — spesso vivissimo e, purtroppo, giustificatissimo — sono i limiti della realizzazione visiva dell'opera, ossia della regia operistica. Brevissimamente (dopo l'ampio e dimostrativo discorso fattone da Gianandrea Gavazzeni nell'ultimo numero 1958 della *Rass. Mus.*) si vuol qui accennare alla sostanza del dissidio stesso.

Si sa che la regia teatrale, in genere, è sempre un'arma a doppio taglio: il pericolo di sviare, di non centrare l'autentico volto estetico di un lavoro è sempre incombente, in qualsiasi realizzazione teatrale; ma nel teatro musicale esso ci sembra di gran lunga maggiore. Se una regia deve dar vita figurativa a un lavoro teatrale, s'intende che deve

concretarne e oggettivarne soprattutto lo spirito: il quale, se in un lavoro di prosa è consegnato tutto ed unicamente nel testo drammatico, nell'opera invece è contenuto tutto ed unicamente nella musica, anche allorché il cosiddetto libretto sia integralmente (o in parte) un testo illustre, poiché in tal caso l'opera (ossia il nuovo nucleo di testo e musica) deve ritenersi una libera ricreazione (sia essa valida o no), cioè una entità assolutamente nuova e ben distinta. Ecco quindi che, nel primo caso, al regista si richiede, oltre un più o meno profondo senso del teatro, un bagaglio di cultura più generico che specifico, mentre ben diversamente, invece, dal regista d'opera si pretende, in sede artistica, innanzitutto conoscenza della musica, ma soprattutto sensibilità musicale oltre che teatrale: che significa sensibilità specifica ad un linguaggio d'arte tutto particolare e per di più squisitamente non-figurativo (qual'è tutta la musica), onde poter in giusta misura rendere figurativamente la atmosfera che sia specchio fedele del significato e del valore dell'opera. (Non a caso, in Italia, sono state di recente al centro dell'attenzione critica le realizzazioni di stile antifigurativo che i nipoti di Wagner, Wieland e Wolfgang, hanno offerto del Ring a Venezia, e del Parsifal a

Roma: realizzazioni che è parso sacrificassero ad un eccesso molto teutonico di malintesa spiritualizzazione il complesso contenuto del messaggio estetico wagneriano!). Poiché nella musica è racchiusa tutta l'opera, è contenuto tutto quello che il palcoscenico può permettersi e deve rappresentare, in modi, ritmi e caratteri da essa suggeriti e puntualizzati, siano essi artisticamente definiti o soltanto abbozzati.

Ora, tenuto conto del fatto che il nostro tempo ha (diremo quasi) la « mania » di visivizzare tutto, rapportato alla regia nello spettacolo lirico ciò significa implicita ammissione d'una insufficienza e povertà di contenuti espressivi della musica stessa, è indice inequivocabile di sfiducia nei suoi valori evocativi, e dà automaticamente luogo a squilibrio estetico quando (ed è il caso dei capolavori e della maggior parte della grande produzione operistica sette-ottocentesca) valori e contenuti esistano e siano ben prepotenti, o comunque esteticamente non equivocabili anche se ineguali e mediocri (si veda la notizia giunta da Dallas, nel Texas, ove una lodatissima regia della Traviata ha voluto rendere visivamente persino il preludio dell'opera, di per sé così denso di valori espressivi ed esteticamente compiuto, inserendo durante la sua esecuzione una scena in cui la protagonista appare dolorante nel suo letto...). Il disagio estetico risulterà, è naturale, tanto più evidente nel primo caso, mentre sempre, in ogni caso, saranno compromesse e alterate le dimensioni espres-

sive dell'opera. Come si vede, il rischio è notevole e — purtroppo — frequentissimo, per la generale tendenza odierna alla spettacolarizzazione, senza riguardo al fatto che ne venga mortificato e minimizzato il fattore-musica in favore del fattore-spettacolo. Che, poi, tale tendenza possa costituire addirittura una premessa, o una conseguenza, dell'indirizzo che sembra voglia prendere tutto il nuovissimo teatro musicale, di ridurre cioè in effetti la musica a semplice commento dell'azione scenica, a semplice musica di scena equiparata alla cosiddetta musica funzionale o applicata, questo potrebbe essere argomento di ben più lungo discorso.

Arbitro assoluto dello spettacolo, di questa divinità innalzata da costume e moda ai maggiori fastigi su schermi e palcoscenici, è il regista. Se per poco, tuttavia, si ponesse mente alla graduatoria d'importanza (da libera creazione fino a vincolatissima interpretazione) che il lavoro del regista subisce via via partendo dallo schermo cinematografico fino ad arrivare alla scena operistica, pensiamo che la esatta valutazione delle sue diverse funzioni nel campo spettacolare sarebbe pressoché raggiunta; poiché, riguardo alla regia lirica, occorrerebbe ancora soltanto una giusta consapevolezza dei particolari elementi culturali ed estetici, oltre che della diversa qualità di sensibilità, necessari in un lavoro altrettanto impegnativo quanto rigorosamente costretto in confini ben delimitati.

MARIA TERESA MANDALARI

La vita musicale in Italia

Milano

Quindici concerti alla Scala

Da quanti anni la Scala non ci offriva un ciclo di concerti così sostanzioso e variamente articolato? Parecchi, certo. Tra fine settembre e inizio di novembre si sono avvicendati sul podio: Celibidache, Bernstein, Sanzogno, Previtoli, Manzel, Somogyi, Gillesberger, Votto, Scherchen, Barbirolli, Klecki e Maag. Solisti: Backhaus, Benedetti Michelangeli, Milstein, il duo Gorini-Lorenzi, Geza Anda, Giocanda De Vito e la diciottenne pianista argentina Martha Argerich, vincitrice del concorso Busoni 1957 e del concorso internazionale di Ginevra. All'orchestra della Scala si è avvicendata per due sere la Filarmonica di New York. Lo stupendo complesso — che fu già di Mahler, di Toscanini, di Rodzinski, di Mitropoulos e che attualmente ha in Leonard Bernstein la sua guida stabile — mancava dall'Europa dal settembre del '55. Le feste che ha avuto tra noi, specie dopo l'esecuzione della 1ª Sinfonia di Brahms e della popolare Rapsodia in blu di Gershwin, sono del tutto giustificate. Non accade spesso che a sonorità così smaglianti in ogni gruppo strumentale, si accompagni una capacità altrettanto viva nel cogliere la « parola interna » d'ogni singola musica.

A degna chiusura del bicentenario haendeliano, il direttore artistico della Scala maestro Sicilliani ha scelto accortamente l'Israele in Egitto. Se tra i venti oratori di Haendel ce n'era uno che potesse aiutarci a sradicare la pigra idea che una volta sentito il Messia tutto il re-

sto ha un'importanza relativa, bene, quello era proprio l'Israele. Romain Rolland ne parla come della « plus grande épopée chorale qui existe, toute entière remplie par Jeovah et son peuple ». Giudizio che specie per quanto riguarda la prima parte — dove in quei cori, ora a quattro ora a otto voci, l'essenzialità del genio di Haendel si rivela compiutamente — chiunque si sentirebbe di sottoscrivere. Lì le enormi dimensioni delle figure bibliche e la folgorante parola di Dio sono espresse e riecheggiate nel canto collettivo con una stupefacente varietà e ricchezza di colori, di modulazioni, di ritmi. Di questo drama-concerto Hermann Scherchen, col concorso del coro della Singakademie di Vienna, ha dato un'esecuzione esemplare. Che ci ha ampiamente ripagati della precisa, sì, ma pallida « copia a carbone » della bachiana Passione secondo San Giovanni, diretta poche sere prima dal Gillesberger, dove persino il viennese Kammerchor era parso stranamente anemico. (Ma impeccabile, qui, per purezza vocalistica quasi strumentale, Teresa Stich Randall, e sempre di un ammirevole stile il tenore Anton Dermota).

Tra tanti capolavori consacrati — nella serata inaugurale figurava anche la Nona di Beethoven, ben diretta da Celibidache e con una felice prestazione del coro della Scala — è stato fatto il dovuto posto ai contemporanei. In prima esecuzione, assoluta o per lo meno a Milano, sono stati eseguiti: di Samuel Barber l'Essay N. 2 op. 17, di un colorismo insistito, a tratti efficace, e tuttavia alquanto generi-

co; di Valentino Bucchi, il *Concerto in rondò* per pianoforte e orchestra, la cui circolazione melodica e ritmica è sembrata piuttosto affollata, quindi difficile da seguire; di G.F. Malipiero, la 5ª *Sinfonia* per due pianoforti e orchestra, di raffinata fattura in un'estatica « imagerie » di stile coerentemente malipieresco; di H. W. Henze i *Trois pas de Tritons* ricavati dal balletto *Odine*, quadretti sonori piacevoli senza ambizioni dichiarate; di Luigi Dallapiccola quelle *Variazioni per orchestra* che una parte del pubblico ha zittito, ma non tanto per il loro lirico laconismo — che non sempre è aridità — quanto per il fatto di trovarsi di fronte a un linguaggio che ancora non gli è familiare. Ragionamento che in parte, ma solo in parte, potrebbe applicarsi anche al 5º *Concerto per orchestra* di Goffredo Petrassi. C'è poco da dire: come la disgregazione dell'atomo ha aperto un'era nuova nei rapporti fisici (e, per contraccolpo, morali) del mondo, così la disgregazione del « concetto tonale » ha creato un esperanto sonoro senza la conoscenza del quale nessun giudizio oggettivo è possibile.

Un posto a parte, sempre in tema di novità, vorremmo assegnare a *Le Ultime lettere da Stalingrado* di Sandro Fuga, cui andò l'anno scorso il premio Marzotto con una bella motivazione di Lodovico Rocca, Guido Pannain e Fernando Previtali. Giusto. L'aver ricreato con delicatezza tematica e caute strutture strumentali il clima interiore di quelle patetiche pagine, non è merito da poco. I documenti umani hanno trovato qui il loro attento, rispettoso e sensibile poeta.

La stagione dell'Angelicum

Con quattro concerti dedicati a « La musica a Milano nella seconda metà del '700 » si è inaugurata, il 19 ottobre, la XIX stagione del-

l'Angelicum. Pochi i pezzi conosciuti e molti — diciassette, per l'esattezza — quelli in « prima esecuzione moderna »: tra cui, punta estrema, l'impegnativa realizzazione, sia pure in forma concertistica, di quel mozartiano *Ascanio in Alba* che venne chiamato a suo tempo *Serenata o Festa teatrale*, mentre è, in sostanza, un vero e proprio melodramma di gusto arcadico e pastorale. I motivi che hanno consigliato un siffatto ciclo d'avvio sono stati illustrati personalmente dal nuovo direttore artistico dell'Angelicum, Riccardo Allorto, il quale nel delineare il programma della stagione si è prefisso, tra l'altro, di studiare e far conoscere le fonti, le cause del primato ottocentesco milanese. Primato che si spiega, appunto, « con i fermenti e il fervore che nutrono di vitalissimi succhi la vita artistica del mezzo secolo precedente » e in particolare con la « vocazione europea di Milano » determinatasi attraverso gli impulsi del secolo dell'Illuminismo. Nel primo concerto, intitolato alla musica sacra e diretto da Ruggero Maghini (istruttore del Coro Polifonico di Torino che collabora stabilmente con i complessi orchestrali e solistici dell'Angelicum), si sono avuti una *Regina Coeli* per coro e orchestra e un motetto per contralto ed organo — *Ad fontem amoris* — del faentino Giuseppe Sarti, nelle revisioni di Allorto e Tintori; due motetti del pavese di scuola napoletana Giovanni Andrea Fioroni, e cioè il *Dies venit expectata* a 8 voci e *Amor descendit* per tenore, basso e organo (revisioni Dionisi e Tintori); il famoso *Exsultate, jubilate* di Mozart, e infine un *Dies irae* per soli, doppio coro e orchestra del milanese onorario Giovanni Cristiano Bach (revisione di C. de Nys). Quando si consideri a parte il Fioroni, per la più rigorosa accentuazione liturgica, è da notare in quasi tutte queste musiche la congiunzione tra moduli

sacri e stile teatrale, specie nelle arie più decisamente belcantistiche. Sorprendente, poi, nella sua fastosa esultanza sonora, quel Bach che forse soltanto per ragioni familiari siamo costretti a chiamare « minore ».

Tre opere del milanese Sammartini — la *Sinfonia* in sol maggiore per archi, il *Concerto* in fa maggiore per violino e orchestra, e la *Sinfonia* in mi bemolle maggiore per archi e fiati — hanno conferito un carattere unitario, elegante strumentale alla seconda serata. Del resto, anche i due autori di contorno, ossia Giorgio Giulini con una *Sinfonia* in fa maggiore e G.B. Lampugnani con un *Concerto « a due flauti traversi »*, appartenendo alla scuola del « padre di Haydn », si sono inseriti benissimo in quel clima sonoro di tinta ambrosiana. Esecuzione dinamica, senza concessioni alle svavie del settecentismo di maniera, diretta da Newell Jenkins. Il quale conosce a fondo queste composizioni per aver condotto, in sede musicologica, studi severi sul grande sinfonista milanese. Sue sono anche le revisioni dei tre pezzi del Sammartini eseguiti, mentre per il Giulini è stata adottata la revisione del Cesari, per il Lampugnani quella del Tintori. Nella parte solistica, efficace l'intervento del violinista Salvi, dell'oboista Cappello e dei flautisti Tassinari e Martinotti.

Terza serata: l'*Ascanio in Alba* del quindicenne Mozart ha superato, come si diceva, ogni più rosea aspettativa. Nato come spettacolo d'occasione — per le nozze dell'arciduca Ferdinando, terzogenito di Maria Teresa d'Austria, con Maria Beatrice d'Este —, scritto a Milano in soli ventitré giorni su un libretto polito, ma intriso di cortigianesche allegorie, del nostro Parini, rappresentato infine al Teatro Ducale il 19 ottobre 1771, non fu mai tenuto in gran conto nemmeno dagli stessi mozartiani di stretta osservanza. Vi-

ceversa, alla prova dei fatti, abbiamo dovuto persuaderci che dietro le nuzialesche coreografie di circostanza — d'altronde qui giustamente sopresse — c'era un Wolfgang più che in formazione: di un'incantevole, primaverile fantasia e già in sicuro possesso della « divina proporzione », per dirla con Leonardo, tra movenze canore e movenze strumentali. Naturalmente ha molto giovato alla messa a fuoco di questo melodramma-concerto la revisione di L.F. Tagliavini e soprattutto l'interpretazione nient'affatto accademica, anzi sempre viva e « cantante » del maestro Carlo Felice Cillario. Cui si sono meritamente affiancati il coro guidato dal Maghini e il quintetto dei solisti: Anna Maria Rota, cioè, ed Emilia Cundari, che simboleggiavano i due sposi, la Ratti, la Ligabue e il tenore Munteanu. La Rota e la Ratti, specialmente, che tenevano il posto del contraltista e del soprano scelti a suo tempo dall'autore adolescente, hanno dovuto impegnarsi a fondo.

Totale, consensi gioiosi dei fedeli di Mozart. I quali poi, nel quarto concerto dedicato alla « Accademia di musica (Milano 1770) » con l'esecuzione del *Quartetto* in sol maggiore K. 80, si sono trovati di fronte a un aspetto affatto diverso del Mozart italiano: anzi « lodigiano », trattandosi in questo caso di una musica da lui scritta appunto a Lodi nel marzo del 1770. Qui l'influenza del Sammartini è chiara, ma come osserva acutamente il Saint-Foix « le génie instrumental de l'enfant le porte-t-il, à donner à l'alto [la viola] une personnalité qu'il n'a, chez Sammartini qu'accidentellement ». Esecuzione delicata del Quartetto d'archi dell'Angelicum: Salvi, Ceradini, Mazza e Caruana. A due singolari duetti per voci e clavicembalo di G. Cristiano Bach, e a uno del Lampugnani per voci e archi, ha validamente contribuito, considerate le difficoltà

tà di tessitura — il due vocale Marchina-Cavicchioli. Di una castità forse anche eccessiva i sommessi interventi del clavicembalista Antonio Ballista nel Concerto in do minore pure di G. Cristiano Bach. Squillante, invece, l'orchestra diretta da Aladar Janes nell'esecuzione della splendida Sinfonia in do maggiore del Sanmartini, che ha suggellato questo indovinato ciclo di antica, melodiosa atmosfera milanese.

EUGENIO GARA

Roma

I primi concerti della stagione

La stagione sinfonica romana si è aperta con la *Missa solemnis* di Beethoven, diretta dal maestro Fernando Previtali. Si sono finora succeduti all'Accademia di S. Cecilia cinque concerti, nei quali è stata compresa una sola novità, di Terenzio Gargiulo: *Sinfonia n. 2*, della quale diremo qui appresso. I cinque concerti di cui sopra sono stati diretti, oltre che dal Previtali (presentatore della nuova Sinfonia), da Istvan Kertesz e da Pierre Monteux: solisti, due eroi del concertismo: il violinista Nathan Milstein e il pianista Wilhelm Backhaus. La nuova partitura di Gargiulo vinse, nel 1956 il premio Martucci, per il concorso bandito dal Conservatorio di Napoli, insieme ad una *Sinfonia in tre tempi* di Orazio Fiume, di cui si ebbe già occasione di parlare. La prima esecuzione del lavoro del Gargiulo ebbe luogo all'Associazione Scarlatti di Napoli, sotto la direzione di Bruno Maderna. L'autore tiene giustamente a far sapere che i suoi quattro tempi sono concepiti nel taglio classico della sinfonia e che, concatenati opportunamente tra loro, attraverso numerosi elementi, compongono una sola unità espressiva, dunque qualcosa come una impostazione ciclica che ha il suo valore. Per comprendere tutto ciò, occorre

tenere presente che la cellula del primo Allegro, pur apparendo isolata nella « coda » del primo tempo, darà l'avvio al secondo tempo, un Largo che non manca di pregi e di suggestione, nonostante che l'idea principale, a un certo momento, si disperda. Così il tema, o meglio, l'inciso, dei corni nelle battute finali del Largo, è quello che dà vita all'Allegretto, che è poi lo Scherzo della Sinfonia. Così, attraverso un altro processo sonoro, basato su studiati collegamenti, si snoda il nuovo Allegro. Bisogna tenere presente le difficoltà, numerose e gravi, che oggi sorgono nel presentare una forma musicale come quella prescelta dal Gargiulo. Diremo che pur lodando l'impianto della composizione, pur tenendo presente l'evidente « corrispondenza », intelligentemente intessuta tra tempo e tempo, abbiamo notato che le idee non sempre si fondono con quella naturalezza che rende veramente vive le opere d'arte. Verissimo che qua e là il discorso corre rapido e che anzi i suoi speciali accenti fanno un po' pensare a certe « giocondità » stravinskiane, ma qualche dispersione si nota e sono queste che pregiudicano il lavoro. Certo il Gargiulo rivela una serietà non comune e, forte di maggiori esperienze, potrà davvero darci qualcosa di originale. E' l'augurio che gli facciamo, dopo aver ascoltato questa *Sinfonia n. 2* che giunge dopo una notevole esperienza strumentale e sinfonica e due prove operistiche: *Il Borghese gentiluomo* e *Maria Antonietta*. La Sinfonia è stata accolta con buoni applausi.

A proposito dell'attività musicale romana ricorderemo, ancora, il concerto inaugurale dell'Istituzione Universitaria dei Concerti affidato al maestro Claudio Gregorat che ha diretto il Coro Universitario Romano, interprete della *Missa brevis* di Palestrina e del *Festino del giovedì grasso* del Banchieri.

Imminente è anche l'apertura della stagione dell'Accademia Filarmonica Romana. Ma giova ricordare un'altra attività musicale: quella del Teatro della Cometa, la piccola deliziosa sala ricavata in un palazzo della vecchia Roma, tra il Campidoglio e il Teatro di Marcello. La prima manifestazione è stata affidata al pianista Arturo Benedetti Michelangeli che ha eseguito musiche di Debussy e Ravel; la seconda alla sconosciuta Orchestra Nazionale di Montecarlo, diretta dal maestro Louis Fremaux; un complesso che ha ancora necessità di studio e di perfezionamento. A pochissimi erano note le *Symphonies pour les soupers du Roy* del De Lalande, le quali hanno interessato, come ha interessato, per chiara impronta lulliana, anche la *Symphonie Te Deum* dello stesso autore. Ma un carattere di novità, sempre alla Cometa, ha raggiunto la terza manifestazione comprendente il racconto musicale per bambini *Pierino e il lupo* di Prokofiev e la *Histoire du soldat* di Stravinski. Non parleremo dello spettacolo in questa sede se nel secondo lavoro (il primo è stato eseguito nella forma originale di « suite » strumentale) non fosse intervenuta la nuova regia di Giorgio Strehler, il quale, per l'occasione, si era assunto anche la parte del Lettore. Bisogna riconoscere che l'ha interpretata in modo perfetto e, penetrando nel clima musicale e in quello letterario voluto da Stravinski e da Ramuz, ha raggiunto effetti davvero sorprendenti, con una semplicità a tutta prova. Le entrate del piccolo complesso strumentale (ben guidato da Nino Sanzogno), le illustrazioni del Lettore e l'azione sul minuscolo palcoscenico (di sì e no quattro metri quadrati) si sono fuse a meraviglia, suscitando un'eccellente impressione nello scelto pubblico presente. Verso la chiusa, poi, è intervenuta una brevissima, ma abbastanza appropriata coreografia di Ugo dell'Ara.

Non sappiamo in realtà quale fosse in origine la precisa realizzazione della *Histoire* stravinskiana, ma certo questa dello Strehler si addice perfettamente allo speciale carattere della musica. Anche in tale sua fatica il regista ha messo in evidenza il suo ottimo gusto e, diciamo pure, il suo buon senso musicale.

MARIO RINALDI

Napoli

La stagione di opere settecentesche al Teatrino di Corte.

Nell'ultima decade di settembre il Teatro di Corte ha riaperto i battenti per ospitare la breve ma densa stagione di opere settecentesche allestita dalla Rai-TV in collaborazione col S. Carlo. L'esperimento dura da due anni, e prometterebbe certo benissimo, se non fosse la cronica crisi teatrale a mettere in dubbio l'avvenire della manifestazione. L'opportunità di questa non si può revocare in dubbio per le esumazioni, che meglio si direbbero « resurrezioni » di antichi capolavori inspiegabilmente caduti in disuetudine — alcuni, subito dopo la loro felice apparizione. La « costante » delle rappresentazioni autunnali al Teatro di Corte — anche prima che la Radio si associasse all'impresa già avviata dal S. Carlo (che ora, e per le note ragioni, non ce la farebbe a mandarla avanti da solo) è la assoluta fedeltà ai testi, quasi tutti reperiti nel favoloso e ancora pochissimo noto giacimento di S. Pietro a Maiella.

Il programma di quest'anno, oltre le mozartiane *Nozze di Figaro*, assai opportunamente scelte per introdurre gli ascoltatori nell'ambiente settecentesco, comprendeva due « novità »: *Le Astuzie femminili* di Domenico Cimarosa, e *La Molinara* (o *La Bella molinara*) di Giovanni Paisiello. *Le Astuzie femminili* erano in circolazione, almeno a nostra

memoria, da qualche decennio. Non si può dunque propriamente parlare, a proposito di questa partitura, di clamoroso ritrovamento, così come si parlò alcuni anni fa, e con ragione! a proposito del Mercato di Malmantile (dello stesso Cimarosa) o del Don Chisciotte, ignoratissima opera di Paisiello. Ma la « novità » sta appunto, specie per quest'opera, nella restaurazione pura e semplice della sua autenticità. La revisione di Barbara Giuranna, come quelle di Pannain, di J. Napoli e di Parodi per le opere degli anni scorsi, è straordinariamente rispettosa del testo. La partitura dell'Aversano, così contemplata, splende non solo per la sua purezza, ma altresì per una ricchezza timbrica forse insospettata. Il clarinetto, l'oboe, il flauto (che interviene solo nel balletto finale), il corno, il violoncello, sono trattati, anche individualmente, con poetica pertinenza ai motivi psicologici dei personaggi ed alle « situazioni ». Ed è forse superfluo accennare alla spontaneità dell'eloquio, strumentale e soprattutto vocale, alla melodiosa fluidità in cui si risolve il *proprium* di ciascun personaggio, senza rinunciare a un solo tratto della individuatissima fisionomia. L'esecuzione dell'opera è risultata degna dell'avvenimento. La Radio e il S. Carlo si sono impegnati a fondo, e ci hanno offerto uno spettacolo tutto da godere. La concertazione di Mario Rossi ha costituito un modello di fedeltà stilistica e di buon gusto. Altrettanto dicasi della regia di Alessandro Brissoni, fluida e stilizzata quant'occorre. Fantasiose le scene ideate da G. Bartolini Salimbeni (e magnificamente attuate da Cristini), e vivacemente policromi i costumi di Maud Strudthoff. Gabriella Sciutti ha espresso il suo personaggio con una felicità, vocale e scenica, raggiunta d'acchito; altrettanto dicasi di Sesto Bruscantini (spassosissimo Don Giampaolo) e di Franco Calabrese (Don Romualdo).

Luigi Alva (Filandro) ha cantato sospirosamente e generosamente, come vuole la sua parte. Renata Mattioli, non molto sensibile al personaggio, ha cantato con voce bella e ben governata, mentre Anna Maria Rota è stata una Leonora lodevole sotto tutti i punti di vista. *La Molinara* (o *La Bella molinara*, ossia *L'Amore contrastato*) fu rappresentata a Napoli, al Teatro dei Fiorentini, nel 1778, con successo caldissimo. Lo stesso autore delle *Astuzie femminili*, Giuseppe Palomba, fornì il non peregrino libretto. Paisiello, che quattro anni prima era tornato dalla Russia carico di gloria e di tabacchiere preziose, rivestì di panni curiali i manichini apprestatigli dal troppo corvivo librettista, molto più incisivo, a nostro parere, nel disegnare i personaggi delle *Astuzie*. In una decina d'anni sono state rappresentate, di Paisiello, qui a Napoli (e dintorni...) ben cinque opere: *La Nina pazza per amore*, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Idolo cinese* e il *Don Chisciotte*, oltre *La Molinara* compresa nel conto. La nostra generazione ha dunque potuto, al contrario di quelle immediatamente precedenti che si tramandavano i luoghi comuni dei manuali di storia della musica, fare un'esperienza diretta della musica del Tarantino, considerato uno dei massimi nomi della scuola napoletana, che a suo tempo dominò, in contrastata, il campo dei teatri europei. Senza raggiungere la ricchezza, e diciamo pure, la potenza inventiva del *Don Chisciotte*, che alla sua riapparizione sulle scene (alcuni anni fa) si lasciò letteralmente sbalorditi, senza attingere dunque quel livello, *La Molinara* ci ha convinti una volta di più della classicità del suo autore, i cui tratti fisionomici possono essere sommariamente indicati nella estrema fluidità del dettato (per cui è quasi inavvertibile il trapasso dal discorso parlato a quello cantato), che nella sua sem-

plicità aderisce d'acchito, felicemente individuandola, alla psicologia di ciascun personaggio. Un po' « lenta » a principio dell'opera, la fantasia paisielliana si riscalda a poco a poco fino a risplendere nella complessità dei pezzi d'insieme, via via più densi e serrati. Il terzo atto, specialmente, è risultato all'ascolto, di una gravidanza singolare, di un ritmo irresistibile. La partitura de *La Molinara* è stata oggetto delle cure rispettosamente amorevoli di una musicista del valore e della coscienza storica di una Barbara Giuranna, la cui presenza (ed è la massima lode che si può fare in un caso come questo) si può dire passi inosservata, tanto opportunamente è informata ad una esemplare discrezione. Anche la esecuzione de *La Molinara* è risultata degnissima. Affidata, per la parte musicale, all'esperienza di Franco Caracciolo, è stata caratterizzata dalla chiarezza e dalla quadratura, due doti connaturate al giovane nostro direttore. Caracciolo ha potuto disporre di un gruppo d'interpreti straordinariamente bene assortiti: da Gabriella Sciutti, voce d'oro signorilmente padroneggiata e attrice di grande razza, a Sesto Bruscantini, la cui ricchezza di atteggiamenti non finisce di stupirci, a Franco Calabrese, magnifico basso e comico di straordinaria suggestione (ha la maschera di un Buster Keaton, ricordate?); ad Alvino Misciano, a Giuliana Raimondi, ad Agostino Lazzari, a Giovanna Fioroni. Mario Lanfranchi, il regista, ci è francamente piaciuto: a parte la consumata abilità, ha avuto la mano abbastanza leggera, ed ha stilizzato quel tanto che occorre, o pochissimo più. È stato secondato dalla convenienza dei costumi di Luigi Crippa, nonché dall'allestimento di Cristini.

I concerti al S. Carlo.

Il primo ottobre il nostro Massimo ha riaperto i battenti, com'è ormai

tradizione consolidata, ancorché recente, per la Stagione « ufficiale » di concerti, che precede la grande Stagione lirica invernale. Quest'anno i concerti in cartellone sono una diecina, più un paio di altre manifestazioni. La stagione culmina, quanto a interesse, nel concerto stravinskiano che avrà luogo il 18 ottobre (queste note riferiscono delle manifestazioni sino a metà del mese); i programmi comprendono molti bei nomi di interpreti, ma purtroppo non offrono un grande interesse dal punto di vista delle novità. Sotto questo profilo, le stagioni del S. Carlo erano assai più vive alcuni anni fa: perché? I primi due concerti sono stati diretti dal maestro statunitense Paul Strauss. Il quarto concerto ci ha riservato la lietissima conoscenza del cellista Edmund Kurtz, che nel Concerto in si minore di Dvorak ha dispiegato le sue cospicue qualità tecniche e stilistiche. Era accompagnato dal fratello, il direttore Efrem Kurtz, che in un programma di ordinaria amministrazione, ha riscosso i più vivi consensi dell'uditorio. Il terzo concerto, che s'ingemmò della sempre stupenda interpretazione di Mainardi del Concerto di Schumann, era stato affidato alle cure di un giovane direttore che in un concerto estivo aveva vivamente simpatizzato col pubblico e con l'orchestra. Piero Bellugi, fiorentino di nascita e di studi, risiede in America da ben nove anni. Ivi è passato attraverso numerose e variamente feconde esperienze essendo a capo, successivamente, dei complessi sinfonici dell'Università di Berkeley (ve la immaginate, l'orchestra di una Università italiana?), di Oakland e di Portland, la cui orchestra attualmente dirige stabilmente. Nel primo concerto ufficiale in Italia il Bellugi ha riportato un successo più che caloroso, entusiastico. Esempio, per discrezione e fedeltà, nell'accompagnamento, il

Bellugi ha disegnato una *Patetica* di Ciaikovski di non comune intensità, specie nel primo e nell'ultimo tempo, facendosi, forse, un po' trascinare dall'empito ritmico nell'Allegro molto vivace. Anche il secondo tempo, il singolare e famoso 5/8, è stato esposto con la dovuta scorrevolezza, e quasi fluidificato.

GIACOMO SAPONARO

Il Teatro delle Novità di Bergamo

La quindicesima stagione effettiva del Teatro delle Novità si è aperta sabato 3 ottobre, ed ha concluso la sua breve, ma intensa fatica, esattamente tre settimane più tardi, con una « popolare » del più popolare melodramma italiano: *Rigoletto*, che ha richiamato al Teatro un'affluenza di pubblico, tale da riscattare il minor interesse perdurato lungo l'intera stagione. I motivi? Più che contingenti alla stessa, alla scelta del cartellone, alle stesse novità che, ovviamente, non si può pretendere richiamino un pubblico pari a quello del re-

pertorio o delle stesse riesumazioni donizettiane, sono da ricercarsi nel fenomeno che ormai dilaga, in maniera preoccupante, e che coinvolge pressoché tutti gli spettacoli musicali, con particolare riguardo a quelli lirici.

Tre novità assolute, un'opera di repertorio, una riesumazione donizettiana, e un'opera cosiddetta culturale, hanno costituito il bilancio quantitativamente ridotto, ma elevato per qualità e risultati, della stagione d'autunno al Donizetti: probabilmente, l'ultima ospitata dal teatro allo stato attuale, essendo imminente il primo lotto di lavori per la definitiva sistemazione dell'edificio, con particolare riguardo alle due fiancate laterali. Ad inaugurarla, sono state chiamate (secondo l'uso) due novità: un'opera giocosa in tre atti *Il Cappello a tre punte*, del compositore rovigheese Marino Cremesini, ed un breve balletto *La Nascita della Primavera*, del napoletano maestro Rubino Profeta.

Delle tre tendenze disparatissime, in base alle quali erano state

scelte le novità per l'attuale stagione, le due relative ai lavori inaugurali rappresentavano, rispettivamente, il bel mezzo, ed un estremo: in altre parole, ordinaria amministrazione, ed un imprevisto ritorno al periodo verista. Per quest'ultimo, ci si è resi conto della sua fisionomia con maggior sicurezza, quando si è venuto a sapere che si trattava di un'opera scritta trent'anni or sono. Quando a ciò si aggiunge la coincidenza della scelta con un soggetto notissimo e largamente sfruttato (come l'arcinoto racconto di Pedro d'Alarçon), allora si comprenderà che non ci si poteva attendere di più e di meglio di quanto ammannitoci dal maestro Cremesini. L'opera si determina, lungo i suoi tre atti, con un eloquio facile, accompagnato dalla scoperta denuncia di credenze e di principi ribaditi, apertamente affermati da parte di un musicista che conosce ciò su cui cammina, e che non pretende di affermare nulla di più, al di là dei presupposti e delle premesse d'inizio.

Ciò che ne ha scapitato, è stato, forse, l'elemento comico, largamente richiesto dalla vicenda, e non con altrettanta evidenza corrispostogli dalla veste musicale. Non è potuto giungere a ciò, malgrado le palesi intenzioni, a cagione anche del linguaggio adottato, si può dire, dalla prima all'ultima battuta: un poco tortuoso, di preferenza addensato sulle voci, e soprattutto, non equilibrato nei tre atti. Infatti, mentre il primo sembra esaurire la parte migliore dell'ispirazione, il secondo ed in particolare il terzo assolvono men felicemente la funzione loro assegnata, con un indebolimento dialettico, che fa apparire meno convincente, meno spontanea e come sforzata la stessa conclusione della vicenda.

Il balletto *La Nascita della Primavera* non si è distanziato dalla tendenza, a nostro giudizio, sempre più diffusa, per questo genere

musicale, di mantenere una indipendenza quasi assoluta fra la scena e la parte musicale, preferendo ostentatamente, poi, una veste più melodica che ritmica. Da qui, allora, la risultanza di una minor omogeneità, e un'assenza di quel sostegno reciproco fra rappresentazione scenica e linguaggio musicale, che può portare facilmente al pericolo della monotonia e del minor interesse estetico. Tuttavia, anche per questi ultimi, il compositore ha saputo ridurre al minimo il rischio, perché l'intero lavoro non supera i venti minuti, e pertanto non pretende dallo spettatore un eccesso di tolleranza.

E già che siamo in argomento, lasciamo il finale per le opere di repertorio, e parliamo della terza novità, che ha concluso la stagione. Questa volta, ci siamo trovati all'altra estremità, in fatto di tendenze. Lavoro essenzialmente enigmatico, alla cui comprensione, non diciamo totale, ma anche solamente parziale, non hanno offerto il minimo soccorso né libretto, né musica, e tanto meno la stessa rappresentazione scenica. Si è trattato dell'atto unico *Le Sue ragioni*: libretto di Elio Pagliarani, per la musica del maestro Angelo Paccagnini. L'unica via per tentare di comprendere qualcosa in quest'opera, è quella stessa che contiene le dichiarazioni anticipate dal compositore. Nelle sue intenzioni, *Le Sue ragioni* dovrebbe costituire la rappresentazione immediata, oggettivante, della realtà quotidiana, dove i personaggi sono ridotti al « ... puro grafico fisionomico dell'uomo moderno... ». Sia come si sia, l'assoluta negazione di qualsivoglia convenzione teatrale, ha fatto sì che la stessa inaccettabilità si trasferisse anche, attraverso una mancata comunicativa, agli spettatori, dei quali è apparsa fin troppo evidente, la perplessità, prima, il disappunto e l'irritazione, poi. Nè è il caso di procedere oltre.

21 ottobre 1959 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

1^a rappr. assoluta

LE SUE RAGIONI.

Opera in 1 atto di Elio Pagliarani e Angelo Paccagnini.

Musica di Angelo Paccagnini.

Personaggi e interpreti

| | |
|----------------|--------------------|
| Pierrot | Paolo Montarsolo |
| Colombina | Maria Minetto |
| Elina | Adriana Martino |
| Arlecchino | Virgilio Carbonari |
| Dottore | Teodoro Rovetta |
| 1° Pretendente | Ezio De Giorgi |
| 2° Pretendente | Nello Romanato |
| 3° Pretendente | Giorgio Giorgetti |

Maestro concertatore e direttore
Piero Santi

Regia di Enrico Colosimo
Bozzetti di Gianrico Becher

A neutralizzare il previsto effetto della novità, nella stessa sera, le è stata posta accanto la riesumazione donizettiana, non più mancata, ormai, dall'impegno assunto nel 1948, in occasione delle celebrazioni commemorative per il primo centenario della morte del Nostro. La scelta, caduta quest'anno su quella che si può considerare la prima, cronologicamente, fra le opere buffe compiutamente riuscite di Donizetti, ha riguardato l'*Ajo nell'imbarazzo*: due atti (che sarebbe stato meglio suddividere in tre, per l'eccessiva lunghezza del pri-

mo), che hanno dato del Donizetti giovanile un quadro determinato, soprattutto per quanto riguarda la sua abilità nel trattare le voci: quella stessa, che gli può far perdonare l'evidentissima derivazione rossiniana, temperata però da un gusto per metà partenopeo, e per metà di schietta marca donizettiana.

Il cuore della stagione, tuttavia, è rimasto quello, costituito dalle due opere più attese: *Rigoletto*, prima, e *Kovancina*, poi. Tutte e due si sono presentate con un sapore di novità: il capolavoro verdiano, per il nuovo allestimento, e per

l'attesa della direzione di Franco Mannino; l'opera russa, perché effettivamente nuovissima per Bergamo, e come completante un ideale ciclo, iniziato ventun anni prima con il fratello maggiore: *Boris*, in una indimenticabile direzione di Issy Dobrowen, in quella che fu l'ultima esibizione artistica di codesto grande direttore d'orchestra. Ed ora, uno sguardo ai direttori ed agli interpreti. La novità in tre atti del maestro Cremesini è stata diretta dal maestro Luciano Rosada, ed ha avuto per intelligenti protagonisti il soprano Carla Gavazzi (il cui ritorno in gran forma sulle scene è stato salutato con viva simpatia dai suoi concittadini), da Doro Antonioli e Paolo Pedani. Regista dell'opera, è stato Fantasio Piccoli, quest'anno in annata particolarmente felice. Alla direzione del balletto, è stato chiamato il giovane maestro concittadino Armando Gatto, che da qualche anno collabora ormai con la sua provata competenza e la sua serietà alle stagioni autunnali. Sulla scena, Olga Amati, Ria Teresa Legnani, direttrice anche dell'intera coreografia, e Attilio Veneri. La terza novità ha avuto nel maestro Piero Santi un attentissimo indagatore delle molte difficoltà presentate dalla partitura, ed in Paolo Montarsolo, Maria Minetto ed Adriana Martino, i personaggi principali della sconcertante vicenda. La regia è stata affrontata e risolta, nei suoi molti problemi, da Enrico Colosimo, che ha fatto tutto ciò che era umanamente possibile, per dare corpo e vita ad un'azione del genere. All'*Ajo nell'imbarazzo*, hanno gioiosamente collaborato, per una riuscita che è apparsa bellissima, il maestro Adolfo ... , che ormai da vari anni è presente sul podio del Donizetti, ed i cui ritorni sono sempre salutati con aperta simpatia; il soprano Jolanda Meneguzzer, piacevole e briossissima Gilda; un Renato Capecchi insupe-

rabile, nella parte del protagonista; un Guido Mazzini centratissimo, nelle vesti del marchese, padre dei due figliuoli (al secolo, Salvatore Gioia e Danilo Cestari). Per l'opera donizettiana, ha disegnato le scene con raro gusto Gianrico Becker, ed ha realizzato le stesse, con lo stile inconfondibile che gli è proprio, il Piccolo Teatro di Milano. Successo, naturalmente, caldissimo. Abbiamo anticipato già qualcosa per *Rigoletto*. Come si è detto, il maestro Franco Mannino ha voluto offrire una interpretazione potentemente personale dell'opera, dando soprattutto largo risalto all'orchestra. Una piacevole sorpresa, è stata la riesumazione della cabaletta del Duca, nel second'atto: « *Posse te amor m'infiamma...* », che, oltre a non essere brutta, ha la funzione di rendere più logica la vicenda. Protagonista magnifico, per mezzi vocali e per intelligenza scenica, è stato il baritono Ettore Bastianini, affiancato dal soprano Renata Scotti, in stato di grazia, dalla coppia Ivo Vinco-Fiorenza Cossotto, efficacissimi nelle rispettive parti, e dal giovane tenore Krauss, che ha sfoggiato brillanti qualità, soprattutto nel registro acuto.

Franco Capuana ha avuto il grande merito di offrire di *Kovancina* una esecuzione improntata ad una estrema chiarezza. Peccato, che l'abituale taglio del secondo quadro del quart'atto abbia impedito di avere, in questa edizione, un esempio integrale dell'opera. Nicola Rossi Lemeni ed Ivo Vinco sono stati i magnifici animatori dei personaggi cardine, accanto a Fedora Barbieri, che ha profuso ancora una volta le sue squisite doti di cantante davvero classica, di tutto riposo, per quella straordinaria sicurezza d'intonazione e d'impostazione, che la caratterizza. Ammiratissimi i cori, impegnati come non mai alla guida del maestro Giulio Bertola, ormai da parecchi anni alle stagioni del Donizetti. Successo im-

3 ottobre 1959 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

2^a repr. assoluta

IL CAPPELLO A TRE PUNTE.

Opera giocosa in 3 atti da Pedro Alarcon.
Sceneggiato in versi da Raffaello Melani
Musica di Marino Cremesini

| | | |
|-------------------------|-----------------------------|----------------------|
| Personaggi e interpreti | Fraschita | Carla Gavazzi |
| | Zio Luca | Doro Antonioli |
| | Il Corregidor | Paolo Pedani |
| | Gardugna | Angelo Mercuriali |
| | La Corregidora | Genia Las |
| | La Cameriera | Rossana Zerbini |
| | Prima contadina | Lina Rossi |
| | Seconda contadina | Luciana Rezzadore |
| | La Nutrice | |
| | Il Provveditore | Mario Savelli |
| | Voce del sereno | |
| | Avvocato accademico | Ottorino Begali |
| | Primo contadino | |
| | Toniolo | Virgilio Carbonari |
| | Secondo contadino | |
| | Il Comandante delle guardie | Giovanni Foiani |
| | Alcalde | Alessandro Maddalena |
| | Decano | |

Maestro direttore e concertatore
Luciano Rosada
Regia di Fantasio Piccoli
Bozzetti e figurini di Tilde Poli

ponente, che ha confermato la validità del principio di inserire, almeno una volta all'anno, un'opera d'impegno, che il pubblico dimostra, ogni anno più, di gradire compiutamente.

MARCELLO BALLINI

La XIV Sagra musicale Umbra

A Perugia, anche quest'anno, il maestro Francesco Sicilliani ha potuto, superando le difficoltà del momento in cui si dibattono tutti gli Enti musicali, imbastire un programma, che, nelle sue linee generali, non è stato indegno delle grandi tradizioni di questa Sagra musicale. Si è inaugurato festeggiando il centocinquantesimo anniversario della morte di Haydn, con una splendida esecuzione della *Creazione*, con l'orchestra del Wiener Symphoniker e con il coro della Wiener Syngakademie, diretto da Hans Gillesberger e sotto l'alta guida del maestro Erik Leinsdorf, il quale ha avuto anche come solisti Maria Stader, Anton Dermota e Frederik Guthrie. Altra esecuzione in commemorazione di Haydn è stata quella che includeva, per la prima volta in Italia, le *Litanie della B. Vergine*, il *Te Deum per l'Imperatrice* e la grandiosa *Missa in tempore belli*. Questa ultima specialmente ha colpito, non per il suo contenuto religioso, ma per la sua magistrale fattura e per la fantasia della invenzione tematica; il *Te Deum*, senza solisti, si è imposto per la maggior compostezza e per l'originale uso del tema gregoriano usato alla maniera haydniana con violini ricamanti linee quasi danzanti: la gioia è il sentimento che impronta ogni musica sacra di Haydn. I complessi erano gli stessi della *Creazione*, coro e orchestra; in più si sono distinti il mezzo soprano Christa Ludwig e il soprano Emilia Cundari e direttore è stato un giovane promettentissimo, Miltiades Caridis.

La commemorazione di Haendel è stata celebrata con l'oratorio *Solomon*, anch'esso in prima esecuzione in Italia. È stata in verità una esecuzione un po' affrettata, per la ragione che era atteso il celebre direttore Thomas Beecham, autore anche della riduzione alquanto arbitraria dell'oratorio. Egli inspiegabilmente non si è presentato, si che ha assunto la direzione, all'ultimo momento, il maestro del coro Hans Gillesberger, il quale, con evidente fatica, è riuscito a portare in porto dignitosamente la esecuzione. Aveva come solisti i soprani Marthina Arrojo e Laurence Dudoit, il mezzosoprano Christa Ludwig, il tenore Anton Dermota e il basso Heinz Rehfuss.

Due concerti di primo piano sono stati dedicati alle Cantate di Bach, continuando l'attuazione, iniziata l'anno scorso, del proposito di espletare, di anno in anno, la esecuzione di tutte le centonovanta Cantate bachiane. I soprannominati complessi tedeschi, diretti da Gillesberger e con i solisti Arrojo, Ludwig, Dermota, a cui si è aggiunto il basso Walter Berry, hanno fatto gustare le altezze delle Cantate 50, 51, 56, 140 e 80, tra esse sono risultate specialmente, nella luce della loro profondità religiosa, la Cantata n. 50 a doppio coro con orchestra, la Cantata n. 140 ispirata alla parabola delle Vergini (Matteo 125), la Cantata n. 80 detta della Riforma a base del corale di Lutero « Forte rocca » e, nel secondo concerto, la Cantata impropriamente detta *L'Oratorio di Pasqua* e che, secondo lo Spitta, deve considerarsi meglio una sacra rappresentazione o mistero.

Un successo popolare ha conquistato la ripresa, nella Chiesa di S. Domenico, delle *Laudes Evangelii*, che Valentino Bucchi ha composto, adattando al coro, ai solisti e alla orchestra con gusto di storico e di artista, le antiche Laudi

cortonesi, distribuendole sull'autentico racconto evangelico della vita di Cristo dalla nascita alla Crocifissione alla Resurrezione. Su questo sfondo musicale il coreografo Leonida Massine ha composto una « narrazione visiva » di un equilibrio e di una efficacia veramente impressionanti, avendo a disposizione il Corpo di ballo del Teatro alla Scala. Ha diretto, con appropriato colore, il coro del Liceo Morlacchi guidato da Rolando Maselli e l'orchestra del Maggio musicale, il maestro Bruno Bartoletti, che aveva come ottimi solisti Giuliana Matteini, Adriana Lazzarini e Agostino Ferrin.

Una indovinata ripresa dal secolo XVIII è stata quella dell'Oratorio *La Morte di Abele* di Leonardo Leo nella trascrizione di Giuseppe Piccioli: opera che, insieme alle convenzionalità contemporanee della successione di recitativi e di arie, ha però, specie nella seconda parte accenti di elevata drammaticità e di singolare bellezza formale. Lo hanno eseguito la eccellente orchestra dell'Angelicum di Milano, il coro polifonico di Torino diretto da un maestro insuperato, Ruggero Maghini, il soprano Giuliana Matteini, il mezzosoprano Adriana Lazzarini, il soprano Emilia Cundari, il tenore Angelo Loreforese e il basso Agostino Ferrin: un ottimo complesso artistico, che, sotto la vigile direzione di Carlo Felice Cillario, ha mostrato equilibrio e stile in tutto lo svolgimento dell'ampio oratorio.

In un concerto polifonico corale del coro viennese diretto da Gillesberger, insieme ad una novità per l'Italia, e cioè la *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* di Ernst Krenek, modesta espressività religiosa, ad un *Magnificat* di Cavalli, trascritto da Piccioli e notevole per la sua arcaicità di forma, e ad un *Magnificat* di non sublime elevatezza di Schutz, ha favorevolmente impressionato, per la sua assoluta novità,

un ciclo di Laudi polifoniche di S. Maria del Fiore, che il maestro Mario Fabbri ha scoperto a Firenze ed ha trascritto. Siccome esse sono un raro esempio di Laudi a quattro voci offrono anche vari problemi sulla origine e sullo sviluppo di quel genere, specialmente nell'uso delle antiche melodie visibilmente duecentesche.

Dopo queste esecuzioni la Sagra umbra è scesa un po' di tono. Già è mancato, per banali ragioni pratiche, un Concerto per coro e orchestra, che comprendeva Salmi di Mendelssohn, di Bruchner, di Reger e che poteva offrirci durevoli impressioni. Ha seguito invece un concerto di musiche religiose di moderni francesi, in prima esecuzione in Italia, da parte dell'ottimo coro della Radiotelevisione di Parigi, dell'orchestra del Maggio Musicale (solista Bertha Kahl), sotto la direzione di Marcel Couraud. Il *Prologue et Cantate* di Tansman, la *Pietà* di Michel Ciry sono risultate, nelle loro faticose esperienze, assai inconcludenti; più interessanti le *Trois petites liturgies de la présence divine* di Messiaen, composte su di un artificioso testo ispirato alla Bibbia e che, pur mostrando ingegnosa nei colori strumentali, a base di vibrafono e di onde-Martenot, contenevano un contrasto tra queste smaglianti sonorità sinfoniche e la frustra tematica del coro femminile. In altro concerto è apparsa più coerente la Cantata di André Caplet, *Le Miroir de Jesus* la quale, mantenendosi in una atmosfera visibilmente debussiana, ha offerto una visione sinceramente religiosa. Ha fatto seguito poi un concerto del massiccio Coro della Cappella carolina di Aquisgrana, diretto da T.B. Behmann, il quale, con scarsa varietà di colore ma con perfetta disciplina, ha interpretato pagine di Bach, di Brahms, di Lamacher, di Poulenc, di Pizzetti e le *Laudi alla Vergine* di Verdi. Dopo un concerto folkloristico della Poli-

fonica di S. Cecilia, dei solisti di Aggus e di Sassari, diretti dal maestro Gino Porcheddu, la Sagra musicale si è chiusa trionfalmente con la superba *Missa solemnis* di Beethoven, eseguita al teatro Morlacchi con l'orchestra del Maggio Musicale, col coro viennese diretto da Gillesberger e con i solisti Arrojo, Martha Hoefgen, Dermota e il basso Guthrie, eccellente complesso che sotto il comando energico e perentorio di León Maazal, ha degnamente concluso questo assai ricco Festival tipicamente religioso di Perugia.

ADELMO DAMERINI

Seregno

Il Premio Pozzoli

Il Primo Concorso Internazionale Pianistico, che ha avuto luogo nel settembre scorso, a Seregno, è nato dalla volontà di onorare degnamente la memoria di Ettore Pozzoli, al quale è legato il ricordo di uno stuolo di musicisti che da anni operano nel nostro Paese. Infatti i lunghi anni d'insegnamento dalla cattedra del Conservatorio di Milano hanno preparato una quantità di allievi, per i quali il Pozzoli, oltre che maestro esemplare, fu anche un esempio nobilissimo di dedizione completa alla causa della musica. È noto infatti che, per le sue brillantissime qualità di pianista, egli poteva ambire ad una carriera concertistica di prim'ordine, della quale aveva, anche, posto le più lusinghiere premesse. Preferì, invece, dedicarsi all'insegnamento e lo fece con lo scrupolo, la passione e l'onestà che furono le caratteristiche principali della sua figura morale d'uomo integerrimo.

Al ricevimento offerto dal Comune di Seregno, nella bellissima Villa Silva, con l'intervento della vedova del Maestro, erano in molti a ricordarlo. Quasi tutti ex-allievi, oggi affermati nel campo musicale, che riconoscevano di dover molto a

quello che era stato per loro un esempio luminoso. Ed erano gli stessi che, alla sera, nel Teatro di Seregno, hanno applaudito un concerto di musiche dello stesso Pozzoli, eseguite dal complesso della Polifonica Ambrosiana, diretto da Mons. G. Biella, anche lui seregnesse, dal Quartetto Ferraresi, dal tenore Pontiggia, da Carolina Segrera e da Giulio Confalonieri, che ha ricordato, con sobrie e sentite parole, la figura del Maestro scomparso.

Nei giorni seguenti hanno avuto luogo le prove del Concorso, riservato ai pianisti e dotato di cospicui premi. E qui bisogna ricordare che i fondi per questi premi sono costituiti da un lascito dello stesso Pozzoli al Comune di Seregno. Il concorso è biennale e il primo premio ammonta a L. 700.000. La prima edizione del Concorso è riuscita una notevole rassegna del giovane pianismo internazionale. Ben 48 erano i partecipanti, provenienti da nove Nazioni. Questo basta per indicare quale immediata risonanza abbia avuto subito in campo internazionale il richiamo per la prova di Seregno.

Dei quarantotto concorrenti, trentaquattro erano italiani, cinque provenivano dagli Stati Uniti, due dalla Francia, due dall'Argentina, mentre il Belgio, la Germania, l'Iran, la Svizzera e l'Uruguay erano rappresentati da un concorrente ognuno.

La giuria, tra i cui membri sedevano alcune personalità di alto rilievo nel campo della musica, quali il maestro Giulio Confalonieri, che fungeva da Presidente, il pianista Alberto Mozzati, il maestro Montani, il pianista Miecio Horzowsky ed altri, oltre ai rappresentanti del Comune di Seregno, ha assegnato il Premio in palio al giovane pianista milanese Maurizio Pollini, già ben noto nell'ambiente musicale per gli inizi più che lusinghieri della sua carriera e per le qualità che sono certamente al di sopra della

comune media e che fanno presagire per lui un avvenire luminoso.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Vercelli

Il X Concorso internazionale Viotti

Con il concertone dei premiati si è conclusa la decima edizione del Concorso Viotti di Vercelli. Un'edizione che, questa volta, ha visto nelle sezioni di canto e di pianoforte le sue fasi più combattute e significative.

Infatti, data l'agguerrita preparazione dei concorrenti, le finali di pianoforte si sono concluse in un clima di appassionato, ed anche un tantino polemico, fervore. Fervore che non era mancato nemmeno nelle prove di canto e di danza. Ma bisogna riconoscere che la severità della giuria, prova della serietà del concorso, aveva prodotto, fin dalle prime prove eliminatorie, delle selezioni fortissime.

Per la sezione di pianoforte, per esempio, su circa novanta concorrenti presentatisi, dopo le due prime prove eliminatorie, ne erano rimasti in gara solo una diecina. E dopo la finale, avvenuta sabato 17 ottobre, la giuria terminò i suoi lavori, dopo due ore di seduta, alla una di notte decretando un « nulla di fatto » per il primo premio della sezione maschile e di quella femminile. Il verdetto ha assegnato, quindi, il secondo premio della categoria maschile al pianista John Perry di Duluth (Minnesota-USA), mentre il terzo premio veniva suddiviso, ex-aequo, fra Gino Brandi, da Tolentino, Vittorio De Col (Bellano) ed Yves Pierre Le Roux (Francia). Inoltre veniva assegnata una medaglia d'oro a Domenico Canina. Il secondo premio della categoria femminile veniva conquistato da Irene Pamboukji (Tananarive-Francia). Il terzo era assegnato, ex-aequo, a Luisa De Robertis, di Napoli e a Raffaella D'Esposito (Capri).

mentre Isabella Antoine, di Liene si meritava la medaglia d'oro e un diploma di merito.

Il concorso di canto, invece, è stato appannaggio femminile. Qui la giuria non ha avuto dubbi e il primo premio assoluto è stato attribuito a Barbara Leichsering, di Chicago, la cui bella voce di soprano, il temperamento e la tecnica vocale si sono imposte all'attenzione dei giudici. Il secondo premio ha dovuto essere diviso ex-aequo fra tre concorrenti, finite a pari merito: Anna Maria Bisio di Genova Sestri, presentatasi al Concorso dopo un solo anno di studio e impostasi per la bellissima qualità della sua voce, Maura Moreira (Brasile) e Raina Kabaivanska (Bulgaria).

Infine, due medaglie d'oro sono toccate a Hilda Hobl (Jugoslavia) e a Bozena Lewgowd (Polonia). Anche qui la selezione è stata severa, dato, anche l'elevato numero di concorrenti che ammontavano a 26.

In totale, comunque, i concorrenti di tutte le sezioni assommavano a circa cinquecento, appartenenti a ben quarantatré Nazioni.

Un bilancio più che positivo che denota la vitalità dell'iniziativa e il conto in cui il Concorso Viotti è tenuto all'estero. Ma questo bilancio potrà ulteriormente essere migliorato ed accresciuto se per le prossime edizioni sarà possibile arricchire un po' le dotazioni dei premi, aggiornandole in rapporto ai tempi. L'indirizzo verso una maggiore larghezza non nuocerebbe affatto, data l'autorità che il Concorso ha assunta e la bella e coraggiosa tradizione artistica della città di Vercelli.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Musica applicata

In un'atmosfera imbarazzata, con un giorno di anticipo sul previsto, il 10 settembre scorso s'è chiuso alla Sala Volpi del Palazzo del Cinema

di Venezia l'8° Congresso internazionale musica e film, quest'anno ospite della Biennale. Tutto sommato avevano ragione i volenterosi ma pochissimi presenti di sentirsi a disagio: votare la mozione conclusiva di un congresso che aveva promesso l'intervento dei più autorevoli nomi della colonna sonora, e trovarsi in quattro amici a firmarla, era come mettere la parola fine a una manifestazione che in effetti peggio di così non poteva andare. Era stata annunciata la partecipazione di Auric, di Stokovski, di Bernstein (Elmar), di Vlad, di Giannini, perfino di Karajan, a cui doveva addirittura andare la presidenza dei lavori, e invece né si sono visti né si sono ascoltati i loro interventi. D'altra parte l'atteso contorno di registi, compositori cinematografici e no, tecnici e critici, di coloro insomma cui spettava il compito di animare un dibattito, non si trovava in condizioni migliori: anche qui le assenze hanno di gran lunga superato le presenze. C'erano, ben inteso, autentiche personalità del cinema e della musica da film, come Rota, Gatti, Lavagnino, Fusco, Huntley e Kubik, ma spaesati in un incontro che doveva essere al livello internazionale e che invece, se non fosse stato per Huntley e Kubik precisi e puntuali all'appuntamento, sarebbe stato poco più che casalingo. A loro discolpa i promotori hanno invocato il contemporaneo svolgersi del Convegno cinema e civiltà, le diserzioni all'ultima ora, il fatto che il Congresso si fosse aperto alla chiusura della Mostra cinematografica quando ormai il Lido è in disarmo. D'accordo, ma si doveva prevedere, e poi non è tutto. L'organizzazione ha comunque mancato. Per esempio la relazione dell'inglese John Huntley che ha parlato sulla ripresa della musica da film, e in termini da stimolare una discussione, è caduta nel più assoluto silenzio. Per forza,

ci si era dimenticati di nominare un presidente, e si sa che senza un presidente che sollecita e dirige gli interventi nessuno si alza a parlare.

Eppure la musica cinematografica è problema di crescente attualità e interesse. Per la verità il tema era *Opera e balletto nel film*, ma nulla avrebbe impedito di dibattere in generale — sia pure sulla falsariga del titolo — le questioni estetiche e pratiche, artistiche e artigianali, della musica cinematografica: in riferimento al cinema e alla musica *tout-court*. Invece non soltanto si è tralasciato di approfondire questi argomenti, ma gli stessi Huntley e Kubik, che pure hanno svolto due relazioni estremamente esaurienti, si sono limitati a compiere delle analisi su determinati documenti (brani da *Ladri di biciclette* o da *Ivan il Terribile* e così via), senza arrivare a delle vere e proprie conclusioni; mentre Biamonte e Verdone si sono mantenuti sul piano di generiche considerazioni, benché non raramente stimolanti, sulle questioni del film-opera e del film-balletto. Biamonte, in particolare, ha preso in considerazione la possibilità della traduzione cinematografica di opere e balletti in relazione alle condizioni attuali del melodramma e della danza, ai problemi tecnici della ripresa e delle realizzazioni cinematografiche, agli orientamenti del pubblico, alla posizione della produzione. Senonché, quando Biamonte ha parlato, c'erano in sala più amatori che competenti (non un regista s'è visto), e riprendere per sviluppare i suggerimenti e le opinioni del relatore, avrebbe voluto dire animare un discorso che non poteva avere il fiato per arrivare a una qualsiasi concretezza. I pochi presenti interessati, hanno dunque preferito tacere: e invece votare la mozione finale, generica e liquidatoria come non poteva non essere, salvo l'appello rivolto ai giornali, quotidiani e settimanali, perché isti-

tuiscono rubriche fisse di critica musicale cinematografica. Un po' poco, però.

In occasione del Congresso, ad ogni modo, è stato presentato un volume delle Edizioni dell'Ateneo, *Musica e film*, curato da Sergio Biamonte. E' una raccolta di saggi su vari argomenti di interesse specifico, anche se non sempre svolti con l'attenzione e la profondità che si sarebbe voluta. Sono stati trattati i rapporti fra cinema e musica (Labroca), la musica folklorica italiana nel cinema (Nataletti), la musica d'atmosfera nel film storico e nel

film neorealista (Cicognini), l'impiego nella colonna sonora della musica elettronica e della musica concreta (Casini). Altri temi, come il film-opera, il film-balletto, il jazz nel cinema e così via, hanno completato il volume, nel quale è stata compresa anche un'ampia antologia degli interventi al Congresso fiorentino musica e film del 1950 (vi compaiono *Il Compositore* e *la musica da film* di Vlad e *Ironia e umorismo nella musica da film* di Hopkins), un'utile e accurata filmografia a cura di Guido Cincotti, e una nota discografica.

LUIGI PESTALOZZA

La vita musicale all'estero

Germania Occidentale

Musica italiana in Germania. Nel momento in cui Paul Hindemith inaugura a Bonn con il misticismo francescano della *Nobilissima visione* la nuova sala da concerto intitolata a Beethoven, il nostro pensiero va ancora una volta alla feconda benedizione che l'incontro della civiltà germanica con quella latina ha portato alla reciproca evoluzione interiore. L'avvenimento più importante nel campo della musica sacra è stato in questi mesi il corso di organo tenuto alla scuola di musica sacra della chiesa luterana di Hannover da Luigi Ferdinando Tagliavini. Cogliamo l'occasione per accennare anche alla vescovile Biblioteca Santini di Münster in Westfalia, una raccolta inestimabile di musica italiana per lungo tempo ignorata e che ora è di preziosissimo aiuto alla musicologia e alla prassi musicale; il tesoro più cospicuo della biblioteca è costituito dai manoscritti originali di Haydn e di Haendel ivi custoditi. Dall'apiccola è stato eseguito in un concerto d'avanguardia tenuto alla Hochschule di musica a Colonia; a Monaco la stagione di Musica viva diretta da Karl Amadeus Hartmann — che è una delle più importanti del suo genere — prevede per il 1959-60 una serata sperimentale riservata a Bruno Maderna oltre all'esecuzione del Quartetto di Petrassi. Nel campo dell'opera verrà eseguito a Freiburg *Lo Frate 'nnamurato* di Pergolesi, nella versione di Werner Oehlmann; d'altro canto il balletto-pantomima *L'Usignolo dell'imperatore* di Henze è stato recentemente eseguito in pri-

ma assoluta a Venezia dai solisti della Scala.

Notevole anche la quantità di recente letteratura musicale che interessa le nostre due Nazioni. Nei *Darmstädter Beiträge Zur neuen Musik*, editi da Wolfgang Steinecke, Luciano Berio tratta il tema *Poesia e musica - un'esperienza* e Luigi Nono si pone il problema della *Responsabilità del compositore oggi*; nel n. 5 della *Neue Zeitschrift für Musik* (la rivista fondata da Schumann nel 1834) è pubblicato uno scritto di memorie caselliane su Leone Tolstoj, in cui si parla del suo amore per la musica e della sua avversione per il modernismo, che invece accettava — fatto curioso — nei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski. Sono poi numerosi i critici tedeschi che si occupano della storia della musica italiana: Ingrid Samson ha pubblicato nel n. 7-8 della *Neue Zeitschrift für Musik* un saggio su *La Bella molinara* di Paisiello, Hermann Fährich e Helmut Schmidt-Garre hanno esaminato nel fascicolo di maggio della stessa rivista l'interpretazione verdiana di Werfel nel suo romanzo e il problema Verdi-Shakespeare. E.L. Luin infine ci parla ampiamente in *Musica* (n. 7, 1958) del viaggio in Italia di Haendel.

Anche l'opera *I Shardana* di Ennio Porrino, su un soggetto sardo, viene presa da più parti in attenta considerazione (ad esempio nel fascicolo di agosto-settembre di *Musikalische Jugend*), e la casa editrice Schott raccomanda ai suoi acquirenti il *Quintetto per chitarra e quartetto d'archi* op. 143 di Castelnuovo-Tedesco. Nel n. 6, 1959 della rivista *Musik im Unterricht*

vengono recensite le 3 *Improvvisazioni per pianoforte* di Franco Donatoni, e nel n. 7-8 della *Neue Zeitschrift für Musik*, *La Terra* e la *compagna* di Luigi Nono. Lo Stravinski di Roman Vlad, pubblicato in Italia dall'editore Einaudi, è stato particolarmente lodato da Karl H. Wörner, che ha raccomandato un'edizione tedesca dell'opera e con la sua autorità ci ha segnalato anche il volume dedicato a Casella e pubblicato da Casa Ricordi. Lo stesso dicasi per Pizzetti ad opera della succitata Ingrid Samson, che si occupa del volume, pure diffuso da Ricordi nel 1958, *La Città dannunziana* a *Ildebrando Pizzetti*. A questa ricca messe di letteratura sulla musica tiene d'altro canto testa una quantità di edizioni musicali. Nel *Nagels Musikarchiv* viene pubblicata una *Sonata a cinque* in sol minore di Tommaso Albinoni, tratta dalla raccolta di *Sinfonie e concerti* apparsa nel 1700 a Venezia. Schott ne ha anche ripubblicato l'op. (1694) costituita da tre *Sonate a 3* per due violini e basso continuo, mentre Nagel ha ancora pubblicato il *Concerto grosso* op. 3, n. 11 per due violini, orchestra di archi e basso continuo in mi bemolle maggiore di Francesco Manfredini. Bärenreiter preannuncia, infine, un'edizione con testo italiano e tedesco delle *Cantate italiane* di Haendel.

Musica e musicisti in Germania occidentale.

L'inizio dell'autunno è denso di grandi manifestazioni rappresentative della musica moderna. Accanto al Festival Beethoven svoltosi a Bonn, il Deutscher Sängerbund ha tenuto il consueto festival corale a Berlino, mentre a Kassel si sono svolti i Musiktage e a Berlino le Festwochen, che tra l'altro hanno visto l'esecuzione della *Missa di gloria* di Giacomo Puccini finora sconosciuta in Germania. Accanto

a una buona quantità di musica antica vi sono state anche stimolanti esecuzioni da parte di complessi stranieri (il coro parlato da camera di Zurigo, il balletto Robbins e la compagnia di Porgy and Bess degli Stati Uniti, la Huddersfield Choral Society dall'Inghilterra) e di strumenti inconsueti (arpa, armonica a bicchieri e armonica a bocca) che hanno contribuito a ravvivare ulteriormente l'atmosfera dell'antica metropoli tedesca. Le più recenti correnti della musica moderna hanno avuto però il loro punto focale nella regione delle sorgenti danubiane ancor più che a Berlino, e precisamente a Donaueschingen, che ha tenuto il suo famoso Festival il 17 e il 18 ottobre, e dove erano questa volta rappresentate per la prima volta anche la Polonia, e la Svezia. Di recente, infine, si è riunita per la terza volta la Sommerakademie di Krefeld, un'istituzione ancor giovane che promette però di avere un futuro; nel corso del congresso, che contava ben seicento partecipanti, si sono imparzialmente discussi gli aspetti dell'idealismo e della critica sociale. Nel campo dell'opera si è recentemente conquistata una maturata comprensione stilistica l'opera di Richard Strauss, della cui morte verrà celebrato anche a Berlino il decimo anniversario con un concerto diretto da Mathieu Lange. Per la prossima stagione i sovrintendenti dei maggiori teatri hanno ormai fatto conoscere i loro cartelloni. A Berlino-ovest la Städtische Oper ha dato il via alle sue manifestazioni con *Pelléas et Mélisande*. Se questo teatro presenta per quest'anno ben poche novità, non è privo di interesse il fatto che l'orchestra sinfonica della radio abbia programmato un'esecuzione in forma di concerto del *Job* di Dallapiccola. A Kassel verrà eseguito, per l'inaugurazione del nuovo teatro di stato, il *Prometheus* di Wagner Régeny, commissionato per l'occasione.

ne. A Essen è stata eseguita in ottobre *Die Ermordung Cäsars*, parole e musica di Giselher Klebe, mentre *Die tödlichen Wünsche* dello stesso autore aveva recentemente ottenuto un grande successo all'Opera Renana (Düsseldorf-Duisburg), dove le prime più interessanti messe in programma per l'imminente stagione saranno probabilmente *Lulu* di Alban Berg e *Lady Macbeth* di Scioptakovic. Ad Amburgo è prevista nel 1960 la prima esecuzione in Germania di *Aniara*, opera di fantascienza del compositore svedese Karl Birger Blomdahl, e la prima esecuzione assoluta della terza opera di Hans Werner Henze, *Der Prinz von Homburg*; la terza opera di un rappresentante della giovane generazione sarà costituita da *Julietta* di Heimo Erbse, di recente eseguita anche al festival di Salisburgo.

Tra le più recenti novità operistiche vogliamo ricordare le esecuzioni di *Katrina* di Suchon a Kassel e *Norimberga* e della *Witwe von Ephesus*, la «antica Moritat per mimi» di Wolfgang Fortner ripresa con successo a Francoforte.

Quanto ai balletti, richiamano particolare attenzione la biblica *Ruth* di Erbse e la scintillante allegoria di Menotti *L'Unicorno*, entrambi eseguiti ad Hannover. Per la imminente stagione il teatro di Münster annuncia la prima esecuzione assoluta del balletto *Einsamkeit* del compositore greco Manos Hadjidakis.

Nel campo della musica strumentale, Stoccarda ci ha fatto ascoltare il *Concerto* per legni, archi e percussioni di Martin Gumbel — compositore di Stoccarda che con questo pezzo ha vinto un premio cittadino — accanto alla cantata *Weltlicht* di Reutter su testo di Laxness. Molto rilevante anche l'attività radiofonica in questo senso: tuttavia Hans Schmidt-Isserstedt non è riuscito, in un'esecuzione del *Chant de naissance* di Wolfgang

Fortner composto su commissione del Norddeutscher Rundfunk, a esprimere tutto l'esoterismo di questa pagina fortneriana. Problematiche anche le *Configurationen*, in cui Hermann Heiss cerca di rendere acusticamente i titoli di alcuni quadri di Klee, e problematico anche il *Voyage de mon oreille* di Claude Ballif, in cui l'istanza tecnica è superiore a quella puramente espressiva. Negli ottantasette concerti dei Filarmonici di Berlino le principali prime esecuzioni in programma sono il *Capriccio* per soprano, violino e orchestra di Rolf Liebermann e la nuova versione dell'oratorio *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* di Egk per tenore, coro e orchestra, mentre la Radio di Berlino prevede l'esecuzione della *Sinfonia* di Pittsburgh di Hindemith e il *Concerto* per voce e orchestra di Werner Thärichen.

Per quanto riguarda la musica didattica, uno degli avvenimenti più importanti è stata la terza settimana musicale tenutasi a Monaco; e in questo campo va ricordata anche la prima esecuzione in Germania dell'opera per scolari *L'Arca* di Noé di Benjamin Britten al convento dei Benedettini di Ettal. Segnaliamo una notizia interessante, secondo cui durante i lavori di allestimento a Berlino di una mostra dedicata a Franz Schreker sono state fatte scoperte di grande valore tra le carte lasciate dal compositore.

E' stata fondata una nuova rivista dedicata ai pianisti: si intitola *Das Klavierspiel* ed è pubblicata ad Amburgo; lo stesso dicasi per gli amanti del disco, con *Fono Forum* pubblicato a Bielefeld. Si raccomanda, infine, a chi visiterà la Germania nel corso delle manifestazioni jazzistiche di questo autunno, di visitare l'*Altes Jazzhaus* di Francoforte, uno dei più antichi edifici della città sul Meno che sta degnamente a fianco del celeberrimo Goethe-Haus.

Il mondo della musicologia piange la morte di Eugen Schmitz di Lipsia, un discendente del grande Ludwig Spohr morto cent'anni or sono, e quella di Walter Serauky, il

noto studioso di Haendel pure ceduto recentemente a Lipsia: sono due nomi che hanno grande importanza non solo per la Germania, ma per il mondo intero.

WERNER KAUPERT

Der Tod des Grigori Rasputin di Nabokov in prima esecuzione assoluta a Colonia

Il 23 novembre scorso ha avuto luogo nel nuovo e tanto discusso Teatro d'Opera di Colonia, davanti a un pubblico internazionale di competenti e di amatori, la prima esecuzione assoluta dell'opera di tre atti *Der Tod des Grigori Rasputin* (*La Morte di Gregorio Rasputin*) di Nicolas Nabokov. Questo musicista, russo di nascita ma stabilitosi in Occidente dal 1919, si formò in Germania alla scuola di Joseph Haas e Max Pauer prima e di Paul Juon dopo, avvicinandosi poi in Francia alla schiera dei modernisti. Dopo i primi successi ottenuti con i balletti commissionatigli da Diaghilev, e dopo una *Sinfonia* che ebbe risonanza anche oltre Oceano, egli si stabilì nel 1934 negli Stati Uniti. Tornato nel 1945 in Germania, fu d'aiuto ai tedeschi come attacché culturale della missione militare americana di Berlino, nell'opera di ricostruzione della loro vita culturale; tornò poi per qualche tempo negli Stati Uniti, ed è ora attivo segretario generale del Congresso per la libertà della cultura a Parigi.

Di lui durante il recente festival di Berlino si è ascoltato il balletto *Last Flower*, mentre ora sta lavorando a *Quattro lieder* su testi di Pasternak commissionatigli da Amburgo.

Nabokov ha scritto il libretto della sua nuova opera in collaborazione con il poeta Stephen Spender, la cui affinità spirituale con il musicista ha dato luogo a una feconda collaborazione che è ben risultata dalla felice impostazione dell'opera stessa. Non si può peraltro affermare che i conti siano tornati del tutto: la critica quotidiana ha preso di mira proprio gli elementi sognanti, di carattere cinematografico, le visioni opprimenti e le violenze perpetrate nell'ebbrezza dell'alcool, che essendo assai numerosi, non rispondono interamente alla sensibilità del nostro gusto. Ma quegli stessi critici non hanno forse pensato al fatto che, in opposizione a questo mondo esteriore, ce n'è uno completamente interiorizzato in cui — come nel magico racconto siberiano di Rasputin — dalla difficile partitura fanno capolino i modi dell'opera popolare. Né si può dubitare che la capacità del librettista di avvicinare lo spettatore dal punto di vista visivo abbia in altri punti ispirato al musicista soluzioni sublimi: ad esempio, nella scena della guarigione presso il letto dello zarévich, — così tesa e in colossale crescendo, — si chiarisce la storia del morente impero zarista, orribilmente personificata nel contadino siberiano.

L'autore di *Rasputin* non è un fanatico dello stile, e sebbene i suoi mezzi espressivi vadano dagli elementi propri dei cori dei cosacchi alla czardas, dai ritmi di jazz alla dodecafonia, la sua musica non risulta discontinua, poiché le differenze stilistiche sono dettate da una necessità drammatica e teatrale: si veda la maniera con cui il ballabile in do minore, che già all'inizio dell'opera si riversa da un grammofono sugli ascoltatori, ritorni in tutta l'opera come un simbolo del fato, si veda l'uso di un'armonia liturgica semplificata e di sonorità parallele a mo' d'organum a sottolineare l'entrata di Rasputin nella

camera dell'inferno, o viceversa le consonanze disgregate con cui il mondo disarmonico del veleno penetra nel sangue e nella coscienza distruggendoli. Mentre le scene precedenti all'assassinio, accompagnate solo ritmicamente, elevano al massimo la tensione che conduce al punto culminante dell'azione, anche la varietà dei mezzi raggiunge a volte dei risultati possenti, come ad esempio nei deliri che avvolgono la fine di Rasputin, e nei quali i fantasmi che gli appaiono gareggiano con un coro di monaci e con lembi di musica provenienti dal grammofono.

L'azione presenta archi di narrazione assai ampi. Il secondo atto, con la grande scena del lazzaretto, è per la sua mancanza d'azione il meno convincente, mentre l'impressionante scena dell'assassinio provoca nello spettatore una partecipazione intensa per l'esattezza storica di questo tentativo di ricostruzione artistica dei fatti. Ma il primo atto costituisce la parte migliore e più compatta dell'opera, per la sua capacità di ridar vita a tutti gli elementi del passato e di riempirli di nuovo significato. Nella musica poi colpisce innanzi tutto la sincerità e la serietà delle intenzioni, mentre per il pubblico non sarà facile decidere se si tratti o meno di una « composizione russa ». Quanto a me, penso che siamo qui di fronte a una feconda mescolanza di intelligenza e di barbarie, che in questa forma si presenta assai di rado.

L'esecuzione è stata di livello eccezionale. Oscar Fritz Schuch, sovrintendente dell'Opera, ha valorizzato con la sua regia viva e piena di idee, gli elementi popolari del lavoro, conseguendo effetti incalzanti e concentrati, ottenendo una piena rispondenza nei costumi e nelle scene curati con grande gusto e insieme con esattezza storica da Caspar Neher, il quale ha riprodotto un'atmosfera fedele all'orrore degli avvenimenti descritti. Molto belle anche le proiezioni delle visioni, che hanno evocato davanti alla scena l'ansia amorosa della principessa mentre scrive la sua lettera nell'accampamento e i ricordi di trincea dei feriti.

Tra gli interpreti della difficile partitura va menzionato innanzi tutto lo straordinario Franz Anderson (Rasputin), un cantante che ha rivestito le difficoltà puramente fisiche della sua parte con una insensibilità contadinesca al veleno e alla dissolutezza, completando il complesso carattere del suo personaggio con gli aspetti non meno genuini dello stregone e del santo, e riassumendoli in un canto impregnato di vita. Hans-Otto Kloose ha impersonato l'antagonista di Rasputin, il principe assassino, con un'azione scenica dalle ricche sfumature psicologiche. Tra i personaggi femminili, Hanna Ludwig è stata una zarina di grande nobiltà vocale, che con il suo amor materno è aperta a tutto ciò che vi è in Rasputin di buono e di salutare. La parigina Denise Duval ha dimostrato di essere dotata di grandi mezzi tecnici nell'esprimere l'orgoglio e la freddezza della principessa insensibile, ma è stata meno felice quando il suo personaggio (Marina) doveva essere illuminato dall'amore. Anna, la luccicante e bigotta dama di corte ha avuto invece un'interprete ideale in Elisabeth Schärtel con la sua oscura voce contraltile. Degli interpreti minori siamo qui costretti a fare menzione fuggitiva, dal terzetto delle principesse all'episodio burlesco delle tre dame, fino alle danze e alle pantomime della zingara (interpretate con insinuante erotismo di Shirley Carters).

L'orchestra comunale Gürzenich di Colonia è stata visibilmente animata da Joseph Rosenstock, che nella esecuzione ha fatto dimenticare gli elementi meno essenziali e ha valorizzato quelli fondamentali e più convincenti della partitura di Nabokov. La risonanza ottenuta dal successo di questa prima assoluta si è viepiù ingrandito nei giudizi della stampa, e verrà giudicata in ultima istanza solo nelle riprese di quest'opera che si attendono in un prossimo futuro.

WERNER KAUFERT

L'inaugurazione del nuovo stabilimento Ricordi

A poco più di un anno dalle fervide manifestazioni celebranti il secolo e mezzo di attività della G. Ricordi & C., un'altra data importante si è iscritta in questi giorni nel libro d'oro di Casa Ricordi: l'inaugurazione del nuovo stabilimento in via Salomone 77.

Durante l'ultimo mezzo secolo, l'attività produttiva ed editoriale della Casa aveva fatto capo agli stabilimenti di viale Campania, 42: un esteso complesso che era stato solennemente inaugurato da Giulio Ricordi il 22 giugno 1910, che aveva puntualmente servito le crescenti richieste di materiale da noleggio e di edizioni, musicali e non, e che il drammatico bombardamento del 13 agosto 1943 aveva raso al suolo. Nella rapida ricostruzione degli edifici e nel ripristino delle edizioni distrutte erano rifulsi la volontà tenace dei gerenti e dei dirigenti e il fervore delle maestranze: benché mutilato, il complesso di viale Campania aveva rapidamente ripreso il suo posto di centro propulsore che soddisfaceva puntualmente alle richieste provenienti dai teatri, dalle scuole, da organismi editoriali, dalle biblioteche e dai musicisti di tutto il mondo.

L'impossibilità di restaurare organicamente l'intero complesso di viale Campania, le mutate prospettive della produzione industriale e — non ultima causa — l'avvenuta trasformazione in quartiere residenziale della zona adiacente gli stabilimenti Ricordi, convinsero il Consiglio di Amministrazione a disporre la costruzione di due nuovi stabilimenti in zone più periferiche. Il primo di essi, situato in Via Salomone, è stato costruito a tempo di primato in soli nove mesi. Esso ospita i reparti di incisoria, autografia ed eliografia, la fonderia e il magazzino delle lastre, gli uffici di vendita all'ingrosso, l'archivio dei materiali musicali da noleggio, i magazzini delle edizioni, degli strumenti, radio e dischi. Gli edifici, che occupano un'area di diecimila metri quadrati, sono opera dell'ing. Giuseppe Casalis efficacemente coadiuvato dagli ing. Bosisio, Busca e Ronchi; essi uniscono ai più progrediti criteri di razionale distribuzione e funzionalità dei reparti, dei magazzini e degli uffici una elegante armonia di linee e indovinate soluzioni architettoniche.

In avanzato stato di costruzione è anche lo stabilimento di via Cortina d'Ampezzo, dove si trasferiranno le Officine Grafiche Ricordi S.p.A. e che sarà pronto fra alcuni mesi.

Alla cerimonia inaugurale dello stabilimento di via Salomone, tenutasi martedì 1° dicembre alle ore 16 erano presenti il prefetto di Milano dott. Angelo Vicari, il sindaco prof. Virgilio Ferrari, altre autorità cittadine, il dott. Ciampi direttore generale della Società degli Autori e Editori, personalità degli ambienti musicali e industriali, collaboratori, maestranze. Parlò l'amministratore delegato ing. Guido Valcarengi che, ricordate rapidamente le successive sedi dei nove stabilimenti cittadini durante i centocinquanta anni di attività della Casa, illustrò le ragioni che avevano condotto alla recente decisione, si complimentò con i progettisti e con l'impresa costruttrice, ringraziò i dirigenti e il personale della Ditta che aveva efficacemente collaborato al trasferimento delle installazioni degli archivi e delle merci. Alle sue parole ha fatto eco il Sindaco prof. Ferrari il quale ha porto l'augurio della cittadinanza perchè la gloriosa Casa Ricordi abbia un avvenire sempre più prospero e fecondo.

Notizie in breve

* Nella ricorrenza della festività di Sant'Ambrogio, patrono di Milano, il Sindaco prof. Virgilio Ferrari ha conferito alla G. Ricordi & C. — nelle persone degli amministratori delegati ing. Guido Valcarengi e dottor Eugenio Clausetti — la medaglia d'oro di benemeranza con la seguente motivazione: « Il nome glorioso e la grande fortuna della Casa Musicale Ricordi, istituzione tipicamente milanese, trovano il loro fondamento nella geniale iniziativa di Giovanni Ricordi. Fondata nel 1808, in contrada di Santa Margherita, si è sviluppata prodigiosamente nel tempo, raggiungendo l'attuale rinomanza mondiale e dando prove di fervida continua vitalità, ultima delle quali la

realizzazione di un importante complesso industriale. Le sue sorti si fondono con quelle della moderna arte musicale italiana sì che, da 150 anni, nel campo della musica il nome di Milano è strettamente unito a quello di Casa Ricordi ».

* Negli ultimi giorni di novembre sono stati inaugurati a Roma e a Milano, presenti personalità della vita artistica e culturale, due nuovi negozi Ricordi. Il primo è situato in piazza Indipendenza 24; il secondo, che si trova all'imbocco della più elegante strada milanese, via Montenapoleone, è stato felicemente ideato e realizzato dall'architetto Paolo Clausetti.

Arabesques

Fra le molte accuse, spesso partigiane e astiose, che i musicisti «dotti» elevano contro il jazz, c'è anche quella di conceder troppo alla improvvisazione, vale a dire di non essere abbastanza pensato e predisposto. Ora, a parte il fatto che, nella creazione estetica, è sempre assai difficile definire i momenti della predisposizione logica e, quando si fossero definiti, sceverarli dai momenti che, per brevità e per comodo, chiameremo istintivi, intuitivi, ispirativi; a parte questo fatto, destinato a rimaner costantemente oscuro, noi vediamo come la cosiddetta tecnica della « improvvisazione » sia stata *magna pars* nell'esercizio della composizione musicale proprio ai tempi di maggior ordine, di maggior razionalismo: i tempi, cari miei, soggetti all'impero della Fuga. I grandi organisti, da Frescobaldi a Pasquini, da Bach a Haendel, da César Franck

a Marcel Dupré, furono o sono formidabili improvvisatori. Lo stesso dicasi dei clavicembalisti e pianisti come Domenico Scarlatti, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, e via. L'improvvisazione, a guardar bene, non è altro che la possibilità e la capacità di attuare, seduta stante e senza pentimenti, quelle determinate azioni musicali il cui comportamento, la cui natura, individualità ed essenza, il musicista è riuscito ad acquisire mediante atti precedenti di carattere assolutamente razionale o logico. In altre parole, quando Bach si mise al clavicembalo per svolgere «all'improntu» il *thema regius* di Federico II o quando Mozart incominciò a sviluppare il « soggetto di fuga » propostogli dai Filarmenici di Bologna, entrambi quei due maestri, animarono, vivificarono, posero in movimento, concretarono (o dite come meglio vi piace) una

verità preconcepita antecedentemente conosciuta come *veritas argumentata* (che vuol dire l'opposto di improvvisazione): la verità razionale della forma, dello schema, del disegno di composizione.

Quando l'estetica del romanticismo, appunto nel timore che schemi preconcepiti, sorti sul piano delle conoscenze logiche, minacciassero lo scopo vero e primo dell'arte, ossia quello di esprimere nella loro immediatezza, nel loro originario movimento, le produzioni del mondo immaginativo e del mondo passionale, ecco che la « improvvisazione » venne accolta come vera e propria *forma* musicale. Si ebbero, così, non soltanto gli innumerevoli *Impromptus* di Schubert, di Chopin, di Liszt e di tanti minori. Molti altri tipi di composizione, anche senza portare chiaramente quel nome, cercarono di attenersi alla libertà dell'improvvisazione.

Naturalmente, come nelle forme che si credon più pensate e più fortemente premeditate esiste un margine di inconsapevolezza improvvisatrice, così anche negli *Impromptus* dei romantici esisteva un largo margine di inconsapevole predisposizione, essendo impossibile a qualsiasi uomo svincolarsi dalle categorie fondamentali dell'umana natura.

Tutto questo discorso, niente affatto chiaro e brillante, vorrebbe concludere respingendo l'accusa di improvvisazione mosca al jazz, appunto perchè l'improvvisazione è elemento importante e costante di ogni sorta di composizione musicale e perchè il fatto che il jazzista improvvisi più di un altro compositore non può costituire, in linea teorica, una nota di demerito. Noi anzi saremmo qui a stupirci che nei Conservatori italiani non si pratici più l'arte della improvvisazione come esercizio a conquistare una maniera di discorso sciolta come allenamento a sentire la parabola del pezzo nel modo

più possibilmente rapido, come unità in se stessa e non come unità somma di svariati frammenti. Può darsi che la freddezza di gran parte dei pubblici nei confronti di musiche pensatissime e previste dagli autori in ogni loro particolare, dipenda proprio dalla circostanza che, mentre una catena di concetti, perfettamente collegati da un determinato individuo, può essere difficilmente riprodotta nella mente di altri individui, assai più facile è il venir trascinati, il venir coinvolti in una azione musicale ove alla parte inevitabilmente logica si accompagni anche una parte, per dir così, di avventuroso, di impulsivo, di azzardato proiettarsi in avanti.

A la chance du bibliophile, consorzio editoriale milanese, ha testé pubblicato un volume di Priya Chatterji intitolato *La musica classica indiana*. Priya Chatterji, indiana ella stessa, è una giovane cantatrice e musicista, trasferitasi in Italia per conoscere e studiare il mondo della musica occidentale, ma an-

cor così fedele agli spiriti della sua terra da aver creduto conveniente che noi, ignorantissimi, sapessimo qualcosa, infine, della storia, della pratica, dei caratteri che l'arte dei suoi presenta nel suo antico e grande paese. L'esposizione di Priya Chatterji, sempre chiara, precisa, interessante, ci mette avanti un insieme di concezioni estetiche ove l'interpretazione simbolica della natura e la trasposizione dei principi della natura in forme individualistiche religiose conferisce alla musica un colore e un sapore del tutto singolari. La musica classica del popolo indiano si fonda sopra teorie antichissime, rimaste pressoché immutate lungo il corso di secoli e secoli. Ciò distingue l'arte musicale degli Indiani (come l'arte musicale, d'altronde, di tutti i popoli orientali) dall'arte musicale dell'Occidente e l'avvicina piuttosto alla religione ove essa, senza prima, necessariamente, è quella di persistere invariata e invariabile. Di fronte al carattere di verità (quindi di cosa non evolvibile) che è fon-

damentale della musica indiana, sta dunque la perenne, inestinguibile febbre di cangiarsi e di svilupparsi, di bruciarsi per rivivere e di distruggersi per superarsi, propria all'arte europea. Non vogliamo, da simile constatazione, trarre conclusioni categoriche e generalizzanti. Vogliamo solo indicare uno dei tanti spunti che il bel libro di Priya Chatterji offre alla nostra meditazione.

La musica indiana è fondata in massima parte sulla «variazione» e questo, pure, rivela una speciale forma mentale: l'impulso a considerare profondamente l'oggetto musicale e, da tale considerazione, trarre nuovo impulso a ingentilirlo, ad adornarlo, proprio come avviene delle cose meglio vagheggiate ed amate. Interessante è notare come questa tendenza della musica indiana alla «variazione» si riscontri anche nella danza indiana. Noi lo abbiamo potuto constatare anche recentemente, in occasione Concorso Internazionale di Vercelli (dopo averlo constatato assistendo alle lezioni

del famoso ballerino Shankar) di fronte alle prove di una danzatrice indù. Questa giovane artista per davvero variava un nucleo tematico di passi e di gesti (perfino di sguardi) enunciato al principio della sua esibizione, e ciò in maniera ben più chiara, ben più conseguente di quanto non facessero i nostri danzatori occidentali, tuttavia operanti sotto il titolo preciso e precisamente francese di *Variations*.

Chissà che anche questo lineamento importantissimo della musica e della danza indiana, questa antica tendenza a vedere nella «variazione» il destino naturale delle entità melodiche, ritmiche e coreografiche non stia in relazione con dati fondamentali della psicologia, dell'ambiente, del costume attinenti le popolazioni della grande penisola asiatica. Noi siamo troppo inesperti per poter arrivare a risolvere una simile, ardua questione. Ma qualcuno, più bravo di noi, potrebbe forse tentare.

L'altra sera, in una famiglia di amici, ci

fu gran daffare per incidere al magnetofono e immortalare su nastri i vagiti di un neonato, gli starnuti della vecchia nonna e le barzellette milanesi raccontate da un signore con barba. Senza volerlo (perché cercavamo anche noi di allinearci col resto della compagnia) ci venne in mente di Georges Bizet e di quell'opera *Le Cid* che il povero maestro compose subito dopo aver finito *Carmen* e che tenne tutta in testa, senza scriverne una nota, per una sua vecchia e strana abitudine. *Le Cid*, in tutta la sua intierezza, fu eseguito una volta al pianoforte e cantato da Bizet, presenti la moglie e il fedele amico Guiraud. Il magnetofono dei miei amici non sarebbe stato meglio averlo a disposizione in quel giorno memorabile del 1875? Immaginate un'opera di Bizet composta dopo il poema di *Carmen*. E' proprio vero che non tutte le invenzioni capitano al momento giusto. Bene: tanto per aggiunger le due righe che ancora ci mancano ricordiamo

come Ernest Guiraud, sopravvissuto al suo caro compagno, finisce professore di Conservatorio e come Geneviève Bizet, figlia del famoso composi-

tore Halévy, rimasta vedova del maestro si rimaritasse col banchiere Strauss e, diventata una delle dame più importanti di Parigi, animatrice di

un salotto à la page, servisse poi a Marcel Proust come modello per la Duchesse de Guermantes del *Tempo perduto*.

GIULIO CONFALONIERI

Concorsi

* Nel quadro della celebrazione del cinquantenario della inaugurazione dell'Augusteo e 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 », l'Accademia di Santa Cecilia bandisce un Concorso Internazionale per una composizione orchestrale in forma sinfonica con un premio indivisibile di L. 2.000.000 al quale si aggiungerà l'esecuzione del lavoro vincitore nei concerti dell'Accademia.

La composizione, inedita e mai eseguita, potrà essere: per orchestra sola, o per orchestra e coro, o per orchestra coro e solisti di canto in ogni caso di una durata dai 15 ai 25 minuti circa.

Le composizioni, che saranno anonime, dovranno pervenire alla sede dell'Accademia non più tardi del 31 dicembre 1959. Ogni composizione dovrà essere contraddistinta da un motto e accompagnata da una busta sigillata sulla quale sarà ripetuto il motto che dovrà contenere le generalità, l'indirizzo dell'autore e la sua dichiarazione firmata che la composizione non è stata mai pubblicata né eseguita. Verrà aperta soltanto la busta del lavoro vincente.

Il concorso verrà giudicato da una giuria internazionale.

Qualora il lavoro vincente, contrariamente alla dichiarazione del concorrente, risultasse pubblicato o già eseguito il premio sarà annullato.

Fra la prima e la seconda pagina della partitura ogni concorrente dovrà inserire un foglio non firmato con l'indicazione della persona incaricata di ritirare il lavoro, qualora esso non risultasse vincente. Lo stesso nominativo potrà servire, su richiesta della persona incaricata, per la spedizione a mezzo posta, a spese del richiedente.

Il concorso sarà svolto entro il 1960, e si precisa che:

1) Sono ammesse composizioni:

- a) per sola orchestra, con esclusione di solisti;
- b) per orchestra e coro, con o senza solisti di canto.

Le composizioni di cui al punto a) s'intendono per orchestra sinfonica normale, cioè per un complesso che può andare dall'orchestra classica alla più moderna.

Per le composizioni di cui al punto b) il testo delle parti vocali non è ammesso che nelle seguenti lingue: latino, italiano francese.

I limiti di durata previsti tra un minimo di 15 e un massimo di 25 minuti sono suscettibili delle lievi varianti indicate dalla parola « circa ».

- 2) È sufficiente l'invio di una sola partitura.
 - 3) Nessun limite di età è fissato per i concorrenti.
 - 4) Il concorrente premiato dovrà far pervenire all'Accademia di Santa Cecilia un certificato legale d'identità.
 - 5) Ciascun concorrente dovrà versare all'Accademia di Santa Cecilia la tassa di iscrizione di L. 10.000 facendola pervenire nel modo che più riterrà opportuno entro il 31 dicembre 1959. Non sono ammesse richieste di rimborso.
- Per qualsiasi ulteriore informazione, anche di carattere tecnico, i concorrenti potranno rivolgersi alla Segreteria della Accademia di Santa Cecilia in Roma - Via Vittoria n. 6.

* Dal 2 al 16 maggio 1960 avrà luogo a Praga un concorso internazionale di canto, aperto a concorrenti che non abbiano superato il 32° anno di età. Per informazioni scrivere al Festival International de Musique Printemps à Prague, Maison des artistes, Praga I.

* Dal 15 al 23 aprile 1960 avrà luogo a Napoli il V Concorso Internazionale di Pianoforte A. Casella indetto dall'Accademia Musicale di Napoli, unitamente a un concorso di composizione riservato a pezzi scritti per trio di violino, violoncello e pianoforte. Per il concorso di pianoforte, i limiti d'età sono fissati tra i 15 e i 35 anni. Termine

d'iscrizione è il 31 marzo 1960. Per ulteriori informazioni rivolgersi al Concorso Casella, Accademia musicale, Piazza Rodinò 29, Napoli.

* Nel mese di Maggio del 1960 avrà luogo a Bruxelles il Concorso Internazionale Musicale Regina Elisabetta del Belgio, riservato ai pianisti dai 17 ai 30 anni di età. Al Concorso dotato di premi per un totale di 600.000 fr. belgi, possono partecipare musicisti di ogni nazionalità. Le iscrizioni dovranno pervenire non oltre il 15 gennaio 1960 alla direzione generale della manifestazione Palais des Beaux Arts, 11 rue Baron Horta, Bruxelles.

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | ATTI | CITTA' | DIRETTORE | TEATRO | EDITORE |
|-------------|---|------|-------------------------|------------|-----------------------|------------------|
| ARRIEU | <i>Cadet Roussel</i> | 5 | Paris | Aubin | R.T.F. | Ricordi Paris |
| BETTINELLI | <i>La Smorfia</i> | 1 | Milano | Rivoli | Nuovo | Ricordi |
| CHAILLY | <i>Procedura penale</i> | 1 | Milano | Rivoli | Nuovo | Ricordi |
| DE BANFIELD | <i>Colloquio col tango</i> | 1 | Milano | Rivoli | Nuovo | Ricordi |
| DE BANFIELD | <i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i> | 1 | Bruxelles | | de la Monnaie | Ricordi New York |
| MENOTTI | <i>Sebastian. Balletto</i> | | Bruxelles | | de la Monnaie | Ricordi New York |
| NOBOKOV | <i>La morte di Gregorio Rasputin (1° rappr. assol.)</i> | 3 | Colonia | Rosenstock | Opéra | Ricordi Paris |
| PIZZETTI | <i>La Figlia di Jorio</i> | 3 | Milano | Pizzetti | RAI | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Paris | Dervaux | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Bruxelles | | Palais des Beaux Arts | Ricordi |
| POULENC | <i>Dialogues des carmélites</i> | 3 | Gand | | Opéra | Ricordi |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Lyon | | Opéra | Ricordi Paris |
| POULENC | <i>La Voix humaine</i> | 1 | Paris | Prêtre | Opéra-Comique | Ricordi Paris |
| ROSSELLINI | <i>La Guerra</i> | 1 | Torino | Cillario | Regio | Ricordi |
| VERETTI | <i>I Sette peccati. Mistero musicale e coreografico</i> | | Roma | Bartoletti | Opera | Ricordi |
| VOGEL | <i>Wagada's Untergang durch die Eitelkeit</i> | | San Gallo | Heim | | Ricordi |
| VOGEL | <i>Wagada's Untergang durch die Eitelkeit</i> | | Schaffhausen (Svizzera) | Heim | | Ricordi |
| VOGEL | <i>Wagada's Untergang durch die Eitelkeit</i> | | Basilea | Heim | | Ricordi |

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|------------|--|-----------------------|--------------------|---------|--------|-----------------|
| ADASKIN | <i>Serenade concertante</i> | Dublin, Radio Eireann | Paul | | 8 | Ricordi Toronto |
| BETTINELLI | <i>Musica per archi</i> | Padova | Scimone | | 7 | Ricordi |
| CASELLA | <i>A notte alta</i> | Roma, RAI | Rossi | | 12 | Ricordi |
| CASTALDI | <i>Tarantella</i> | London, BBC | Krein | | 5 | Ricordi |
| FERRO | <i>Persefone. Mistero coreografico (1° episodio)</i> | Palermo | Ziino | | 12 | Ricordi |
| FERRO | <i>Suite agreste</i> | Palermo | Musco | | 14 | Ricordi |
| FUGA | <i>Ultime lettere da Stalingrado (1° esecuz. assoluta)</i> | Milano | Previtali | | 35 | Ricordi |
| GAGNEBIN | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Genève, Radio-Genève | | | 22 | Ricordi |
| GHEDINI | <i>Sonata da concerto per flauto e orchestra</i> | Dublin, Radio Eireann | Miles | Prieur | 19 | Ricordi |
| KELKEL | <i>Concertino pour violoncelle et orchestre</i> | Radio Genève | | | | Ricordi Paris |
| LABROCA | <i>Otto madrigali di Tommaso Campanella</i> | Paris, R.T.F. | Couraud | | 9 | Ricordi |
| LABROCA | <i>Otto madrigali di Tommaso Campanella</i> | Torino, RAI | Rossi | | 9 | Ricordi |
| LESUR | <i>Symphonie de danses</i> | Bourges | Brown | | 26 | Ricordi Paris |
| MALIPIERO | <i>Fantasia concertanti</i> | | Rosbaud | | 47 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>Preludio e Morte di Macbeth</i> | Berlin | Schmidt-Isserstedt | | | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>5° Sinfonia</i> | Milano | Sanzogno | | 18 | Ricordi |
| MALIPIERO | <i>6° Sinfonia (« degli archi »)</i> | Ankara | Caracciolo | | 20 | Ricordi |
| MARESCOTTI | <i>Concerto pour piano et orchestre</i> | Lausanne (Svizzera) | Desarzens | Morel | 23 | Ricordi |
| MENOTTI | <i>Sebastian. Suite</i> | London, BBC | Alwyn | Cosmi | 20 | Ricordi |
| MONTANI | <i>Concertino in mi</i> | Marsiglia | Priano | | 12 | Ricordi |
| NABOKOV | <i>Symboli chrestiani</i> | Paris, R.T.F. | Rosenthal | Mollet | 17 | Ricordi Paris |

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1959)

| AUTORE | TITOLO | CITTA' | DIRETTORE | SOLISTA | DURATA | EDITORE |
|-------------|--|--------------------------|----------------|---------------------|--------|------------------|
| PEROSI | <i>Risurrezione di Lazzaro</i> | Cuneo | | | | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto dell'estate</i> | Roma, RAI | La Rosa Parodi | | 25 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Concerto dell'estate</i> | Grenoble | La Rosa Parodi | | 25 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Sinfonia in La</i> | Palermo | Ziino | | 43 | Ricordi |
| PIZZETTI | <i>Tre Preludi sinfonici per l'Edipo re</i> | Atene | Caracciolo | Orchestra Scarlatti | 15 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Sardegna. Poema sinfonico</i> | Trieste | Ullu | | 16 | Ricordi |
| PORRINO | <i>Sardegna. Poema sinfonico</i> | Gorizia | Ullu | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | Radio Hilversum (Olanda) | | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i> | Palermo | Ziino | | 15 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i> | Alexandrie | Guarino | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | London, BBC | Rignold | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Fontane di Roma</i> | Grenoble | La Rosa Parodi | | 18 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Pini di Roma</i> | Paris | Cluytens | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Dublin, Radio Eireann | O Broin | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Trittico botticelliano</i> | Birmingham | Davies | | 16 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Bergen | Fladmoe | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Napoli, RAI | Ziino | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Genève | Silvestri | | 20 | Ricordi |
| RESPIGHI | <i>Gli Uccelli</i> | Lausanne | Silvestri | | 20 | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>Vangelo minimo</i> | RAI | La Rosa Parodi | | | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>Suite dall'opera Le Campane</i> | Udine | La Rosa Parodi | | | Ricordi |
| ROSSELLINI | <i>Suite dall'opera Le Campane</i> | Klagenfurt | La Rosa Parodi | | | Ricordi |
| SAVINIO | <i>Suite dal balletto La Vita dell'uomo</i> | Roma, RAI | Marinuzzi jr. | | | Ricordi |
| SURINACH | <i>Concerto pour orchestre</i> | Paris, R.T.F. | Surinach | | 16 | Ricordi New York |
| TESTI | <i>Divertimento per orchestra</i> | Torino, RAI | Rossi | | 16 | Ricordi |
| TURCHI | <i>Piccolo concerto notturno</i> | Torino, RAI | Sanzogno | | 14 | Ricordi |
| TURCHI | <i>Piccolo concerto notturno</i> | Palermo | Ziino | | 14 | Ricordi |
| VILLA-LOBOS | <i>Toccata dalle Bachianas Brasileiras, n. 2</i> | Radio Bergen (Norvegia) | | | 6 | Ricordi |
| VIOZZI | <i>Ouverture carsica</i> | Marseille, R.T.F. | Paoliano | | 12 | Ricordi |
| ZAFREO | <i>Concerto per flauto e orchestra</i> | Roma, RAI | Caracciolo | | 24 | Ricordi |
| ZANDONAI | <i>Colombina. Ouverture</i> | Sydney | Malko | | 8 | Ricordi |

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Novembre 1959

PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

P.R.R. 10 MONTANI *Viaggio incerto al pianoforte. Libro* 100

PIANOFORTE

130078 AUTORI DIVERSI *9 Ceni di Natale (Montani)* 400

PARTITURE IN 8° (Collana Fasano)

129788 COBI *Concerto in la, op. XIV n. 1, per violoncello e archi. Revisione di G. F. Ghedini. Partitura* 1000

PARTI STACCATE e CONCERTI COLLANA FASANO

129582 CAMBINI *Concerto in sol, op. XV n. 3, per pianoforte e archi (Barblan)*

Violino I 250

Violino II 250

Viola 250

Violoncello e contrabbasso (uniti) 250

129504 ALBINONI *Concerto in do op. IX n. 9, per 2 oboi, archi e cembalo di ripieno (Giarotto)*

Violino I 250

Violino II 250

Viola 200

Violoncello 250

Contrabbasso 200

Oboe I 200

Oboe II 200

Cembalo 400

129468 ALBINONI *Sonata in la, op. 11 n. 3, per archi e cembalo di ripieno (Giarotto)*

Violino I 150

Violino II 150

Viola I 150

Viola II 150

Violoncello 150

Cembalo 250

129473 PERGOLESI *Concerto in mi bem. per archi (Fasano)*

Violino I 200

Violino II 150

Violino III 150

Violino IV 150

Viola 150

Violoncello 150

Contrabbasso 100

(segue)

| | | | |
|--------|-----------|--|-----|
| 129277 | VALENTINI | Concerto in do, per oboe, violino concertante, archi e cembalo di ripieno (Fasano) | |
| | | Violino I | 150 |
| | | Violino II | 150 |
| | | Viola | 100 |
| | | Violoncello e Contrabbasso (uniti) | 100 |
| | | Cembalo | 250 |
| | | Oboe | 150 |

VIOLINO e PIANOFORTE

| | | | |
|--------|---------|--|-----|
| 129592 | VIVALDI | Concerto in re, F. 1 n. 62 e Per la SS. Assunzione di Maria Vergine e per violino e archi, con cembali in due cori. Cadense, revisione e trascrizione di F. Bellezza | 500 |
|--------|---------|--|-----|

VIOLONCELLO

| | | | |
|-----------|-----------|--|------|
| E.R. 1447 | CANINOTTI | Tecnologia del violoncello. Esercizi giornalieri | 1000 |
|-----------|-----------|--|------|

QUINTETTO e ORCHESTRA DI FISARMONICHE

| | | | |
|--------|------|--|-----|
| 129973 | BACH | Toccate e fughe in re min. (dal Pezzi, per organo). Trascrizione di L. O. Anzighi. Partitura | 800 |
| | | id. Parti staccate: | |
| | | I Fisarmonica | 150 |
| | | II Fisarmonica | 150 |
| | | III Fisarmonica | 150 |
| | | IV Fisarmonica | 100 |
| | | V Fisarmonica | 100 |

| | | | |
|--------|-------|--|-----|
| 129975 | LISZT | 2 ^a Repetenda ungherese. Trascrizione di L. O. Anzighi. Partitura | 800 |
| | | id. Parti staccate: | |
| | | I Fisarmonica | 200 |
| | | II Fisarmonica | 150 |
| | | III Fisarmonica | 150 |
| | | IV Fisarmonica | 150 |
| | | V Fisarmonica | 150 |

| | | | |
|--------|-------|--|-----|
| 129974 | VERDI | La Forza del destino. Sinfonia. Trascrizione di L. O. Anzighi. Partitura | 800 |
| | | id. Parti staccate: | |
| | | I Fisarmonica | 150 |
| | | II Fisarmonica | 150 |
| | | III Fisarmonica | 150 |
| | | IV Fisarmonica | 150 |
| | | V Fisarmonica | 150 |

| | | | |
|--------|-------|---|-----|
| 129972 | VERDI | Nabucco. Sinfonia. Trascrizione di L. O. Anzighi. Partitura | 800 |
| | | id. Parti staccate: | |
| | | I Fisarmonica | 100 |
| | | II Fisarmonica | 150 |
| | | III Fisarmonica | 150 |
| | | IV Fisarmonica | 150 |
| | | V Fisarmonica | 100 |

CHORDETTE

| | | | |
|--------|-----------------|---|-----|
| 130079 | AUTOREI DIVERSI | 9 Canti di Natale, trascritti da Barimar. Serie Ricordi. Volume V | 500 |
|--------|-----------------|---|-----|

LIBRETTI

| | | | |
|--------|-------|-------------------------|--|
| 130140 | VOCAL | Wagada's. Testo tedesco | |
|--------|-------|-------------------------|--|

I PIÙ BEI RACCONTI DELLA BIBBIA GENESI

A M A D E O

Questa incisione della BIBBIA, di cui pubblichiamo ora la prima parte, ha per scopo di rendere familiari a grandi e piccini, gli episodi più belli e significativi dell'Antico Testamento e dei Vangeli affinché, conoscendoli meglio, li possano amare di più! La versione biblica di questa edizione fonografica è stata curata nella sua stesura e nella sua regia da Luciano Beretta. La censura ecclesiastica è di Mons. Enrico Galbiati. L'imprimatur è stato concesso dall'Arc. Giovanni Schiavini.

I commenti musicali, composti appositamente per questa incisione, sono di Jan Langosz e di Gerolamo Rusconi.

All'incisione hanno preso parte alcuni fra i più noti attori del « Piccolo Teatro della Città di Milano » e della RAI-TV. La bella voce pastosa e suadente del narratore è quella di Ottavio Fanfani.

L'incisione, su dischi da 17 cm. di diametro, è a 33 1/2 giri con una durata media di circa 9 minuti per facciata. Ogni disco costa Lire 1.350 (Ige e dazio escl.). I quattro dischi della « Genesi » possono essere acquistati anche in un astuccio con i quattro dischi al costo di Lire 4.800 (Ige e dazio escl.).

dai Vangeli:

LA NATIVITA' DI GESU'

Annunciazione - L'incontro di Maria con Elisabetta - Zaccaria - Nascita di Gesù - Gloria BIB 801

L'EPIFANIA

Presentazione al tempio - Erode - I Magi d'oriente - La fuga in Egitto - La strage degli innocenti - La casa di Nazareth BIB 802

LA GENESI

Creazione - Adamo ed Eva - Il diluvio - Abramo - Isacco - Giacobbe - Giuseppe

BIB 701/4

Distributori:

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

G. RICORDI & CO., NEW YORK
announces the latest works of

PAUL CRESTON

Symphonic Works

- CONCERTO FOR ACCORDION AND ORCHESTRA
Piano reduction in preparation
- CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
Piano reduction in preparation
- LYDIAN ODE
Miniature score \$ 2.00
- PRE-CLASSIC SUITE
Miniature score \$ 3.50
- WALT WHITMAN
Miniature score \$ 4.00
(Orchestra material on rental)

Instrumental Solos

- FANTASIA (for Organ) in preparation
- LYDIAN SONG (Harp Solo) in preparation
- SUITE (for Organ) in preparation

Choral Works

- LILIUM REGIS (Mixed chorus with piano) \$.30
- PRAISE THE LORD (Mixed chorus a cappella) \$.20

Text Books

- PRINCIPLES OF RHYTHM in preparation

G. RICORDI & CO.
16 West 61st Street
New York 23, New York

DISCHI PHILIPS

HAENDEL: Concerto grosso in si minore op. 6 n. 12
Concerto grosso in re minore op. 6 n. 10
Concerto grosso in fa maggiore op. 6 n. 9
« I MUSICI » (stereofonico)
(33/30 cm.) 835 017 AY

BRAHMS: Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98
Academic Festival Overture op. 80
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam
diretta da Eduard Von Beinum
(33/30 cm.) A 00502 L

SCIOSTAKOVIC: Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 Op. 101
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein
Leonard Bernstein (pianoforte)

Ravel. Concerto per pianoforte e orchestra in sol maggiore. Orchestra Sinfonica Columbia diretta da Leonard Bernstein. Solista Leonard Bernstein (pianoforte)

P. I. CIAIKOVSKI: Sinfonia n. 4 op. 36 con l'Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.
(33/30 cm.) A 01404 L

MENDELSSOHN: Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90 « L'Italiana »
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.

Haydn: Sinfonia n. 104 in re maggiore « Londra »
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.
(33/30 cm.) A 01402 L

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

DELLA
CASA MUSICALE A. DE SANTIS
ROMA - VIA DEL CORSO N. 133

- APREA Tito**
L'arte del pedale nel pianoforte
Trattato teorico-pratico, vol. I L. 1.500
- BANCHIERI Adriano**
La pazzia senile - a cura di B. Somma (in corso di stampa)
- BACH J. S.**
Piccolo Magnificat per soprano, violino, flauto,
violetta, organo e continuo - a cura di E. Paccagnella L. 1.200
- LIUZZI F.**
La Passione nelle intonazioni del Laudario 91 di Cortona
(Sec. XIII)
Il Edizione con la Lauda « Altissima Luce »
Riduzione per voci e pianoforte L. 600
Materiale orchestrale per l'esecuzione (in noleggio)
- FAVARA A.**
Scritti sulla musica popolare siciliana (in corso di stampa)
- FISCHER E.**
Le sonate per pianoforte di L. Beethoven
traduzione italiana a cura di Dora Rotondi L. 900
- GHISLANZONI A.**
La critica musicale - Teoresi-Prassi L. 700

una straordinaria realizzazione
di

Maria Callas



“ARIE DI VERDI”

Rigoletto - La Forza del Destino - Un Ballo in Maschera - Aida
(33) 33 QCX 10352

ELENCO COMPLETO DEI RECITALS DEL SOPRANO:

“PAZZIE CELEBRI”

Anna Bolena - Hamlet - Il Pirata 33 QCX 10338

“EROINE DI VERDI”

Lady Macbeth - Abigaille - Elvira - Elisabetta di
Valois 33 QCX 10334

“CALLAS ALLA SCALA”

Medea - La Vestale - I Puritani - La Sonnambula
33 QCX 10302

“EROINE DI PUCCINI”

Manon Lescaut - Madame Butterfly - Mimi - Suor
Angelica - Lauletta - Liù - Turandot
33 QCX 10108

Adriana Lecouvreur - Andrea Chenier - La Wally
Mefistofele - Il Barbiere di Siviglia - Dinorah -
Lakmé - I Vespri Siciliani 33 QCX 10129

La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone Soc. p. Azioni
Via Domenichino, 14 - Milano

dischi Columbia

Giuseppe
Di Stefano



Renata
Scotto



Ettore
Bastianini




e il maestro Nino Sanzogno



presentano
la prima edizione mondiale
stereofonica della
Lucia di Lammermoor

eccezionale
per registrazione
incisione
presentazione
in collaborazione con l'e. a. Teatro alla Scala

 Ricordi

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA 

le grandi interpretazioni di

KIRSTEN FLAGSTAD
RENATA TEBALDI
GIULIETTA SIMIONATO
CARLO BERGONZI
MARIO DEL MONACO
GIUSEPPE DI STEFANO
ETTORE BASTIANINI
CORNELL MC NEIL
CESARE SIEPI
GIANANDREA GAVAZZENI
F. MOLINARI PRADELLI
ERNEST ANSERMET
HANS KNAPPERTSBUSCH
GEORG SOLTI

DECCA *Dischi Italia 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

C. BECHSTEIN



2-12-18



