

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1960

BIBL00237

BIBL

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno III n. 1 - gennaio 1960

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
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
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, 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. 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.: 16 West 41st 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. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1289 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 2
EGITTO Guayaquil. J. D. Feraud 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 Setzo 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 Viladesau: 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, 16
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 Museo: Colón a Dr. Diaz, 31 (Edizioni)

Indice dell'annata 1960

Articoli

ALWROD SUZANNE. *L'educazione musicale nella scuola francese*, pag. 122.

BASSO ALBERTO. *A proposito dei primi Quartetti di Schönberg*, pag. 250 e 369; *Le Mazurke (di Chopin)*, pag. 331.

BORTOLOTTI MARIO. *Chopin o del timbro*, pag. 331.

BRILLI GUSTAVO. *L'insegnamento della musica in Jugoslavia*, pag. 126.

BUSONI GERDA. *Il mio incontro con Ferruccio Busoni*, pag. 8.

CASTIGLIONI NICCOLO'. *Gli Studi (di Chopin)*, pag. 297.

CELLETTI RODOLFO. *La voce di baritono*, pag. 452.

DAMERINI ADELMO. *Omaggio a Ildebrando Pizzetti nel suo ottantesimo anno*, pag. 375.

FARINA GUIDO. *Ancora sull'insegnamento della musica nelle scuole elementari e medie*, pag. 407.

GAVAZZENI GIANANDREA. *Pagine di un «Diario musicale»*, pag. 402.

KAUPERT WERNER. *L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania occidentale*, pag. 202.

KRALIK HEINRICH. *L'insegnamento della musica nella scuola primaria austriaca*, pag. 66.

KRAUS EGON. *L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania occidentale*, pag. 202.

LEIBOWITZ RENE'. *Che cosa possiamo imparare da Chopin*, pag. 299.

MALIPIERO RICCARDO. *La musica nelle scuole americane*, pag. 2.

MILA MASSIMO. *L'inattualità di Chopin*, pag. 298.

MONTANI PIETRO. *Qualcosa sulla revisione chopiniana*, pag. 336.

RATTALINO PIETRO. *Le Ballate (di Chopin)*, pag. 323.

REBLING EBERHARD. *L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania orientale*, pag. 159.

RINALDI MARIO. *Un ballo in maschera di Verdi ha fatto ritorno in Svezia*, pag. 58.

RUMER MARIA. *L'insegnamento della musica nelle scuole dell'URSS*, pag. 259.

SALIMBENI ALBERTO. *Taccuino musicale americano*, pag. 443.

SARTORI CLAUDIO. *Giovanni Battista Sammartini e la sua corte*, pag. 106.

SCHINELLI ACHILLE. *La musica nella scuola italiana dalla proclamazione dell'Unità d'Italia ai giorni nostri*, pag. 412.

TENAGLIA RAFFAELE. *Lettera aperta al Maestro Mario Labroca*, pag. 361.

TERENZIO VINCENZO. *L'andalusismo gitano e la «grande cuerda» española*, pag. 154; *Testimonianze su Chopin*, pag. 304.

VOGEL WLADIMIR. *Il coro parlato*, pag. 354.

WOUTERS JOS. *Compositori olandesi d'oggi*, pag. 206.

Spunti e appunti

ABBADO MICHELANGELO. *Cinquant'anni di insegnamento*, pag. 255.

CHAILLY LUCIANO. *Hobby, manie e complessi di Chopin*, pag. 340.

RATTALINO PIETRO. *Il seduttore Chopin*, pag. 342.

PESCETTO GIUSEPPE. *Musiche di scena e commento musicale*, pag. 460.

Arabesques

CONFALONIERI GIULIO. *Arabesques*, pag. 45, 87, 143.

Concorsi

pagg. 56, 150, 247, 295, 394, 486.

Contributi bibliografici

pag. 183.

Note d'Archivio

PROTA - GIURLEO ULISSE. *Notizie su Felice e Carlo Giardini*, pag. 218.

Notizie in breve - Necrologi

pagg. 49, 147, 181, 237, 285, 395, 434, 486.

La vita musicale all'estero

pagg. 38, 82, 139, 163, 232, 281, 386, 429, 478.

La vita musicale in Italia

pagg. 21, 69, 129, 163, 222, 263, 344, 377, 418, 463.

Edizioni musicali:

Lecture

MONTEVERDI CLAUDIO. *Dodici composizioni vocali profane e sacre*, pag. 91.

ROCCA LUDOVICO. *Storiella; Salmodia; Schizzi francescani; Proverbi di Salomone*, pag. 239.

VIVALDI ANTONIO. *25 Concerti: per violino, archi e cembalo; per archi e cembalo; per oboe, archi e cembalo; per fagotto, archi e cembalo; per oboe, fagotto, archi e cembalo*, pag. 93.

Presentazioni

ALBINONI TOMASO. *Sonata op. 2 n. 3 - Concerto in do op. 9 n. 9*, pag. 398.

(van) BEETHOVEN LUDWIG. *Mehrstimmige italienische Gesänge ohne Begleitung*, pag. 241.

D'AMBROSIO LUIGI. *Concerto in sol maggiore per violino e orchestra op. 19*, pag. 397.

GIAZOTTO REMO. *Au tombeau de Ravel per pianoforte*, pag. 397.

KACIATURIAN ARAM. *Danza per violino e pianoforte*, pag. 399.

MARCELLO BENEDETTO. *Sonata in sol minore per violoncello e basso continuo*, pag. 95.

MUSIC OF THE POLISH RENAISSANCE, pag. 241.

NILSSON BO. *Mädchentotenlieder*, pag. 95.

NOLIANI CLAUDIO e LUCIO GAGLIARDI. *Cantando in coro*, pag. 242.

PERGOLESI GIOV. BATTISTA. *Concertino in mi bemolle per archi*, pag. 398.

ROTA NINO. *Variazioni sopra un tema gioviale*, pag. 240.

Libri:

Lecture

ABBIATI FRANCO. *Giuseppe Verdi*, pag. 194.

ADORNO THEODORE W. *Filosofia della musica moderna - Dissonanze*, pag. 96.

GIAZOTTO REMO. *Musurgia nova*, pag. 52.

Presentazioni

ALLORTO RICCARDO. *Piccola storia della musica*, pag. 196.

BECHERINI BIANCA. *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, pag. 288.

CASAVOLA FRANCO. *Tommaso Traetta di Bitonto*, pag. 436.

CASTIGLIONI NICCOLO'. *Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi*, pag. 98.

CODIGNOLA MARIO. *Arte e magia di Niccolò Paganini*, pag. 436.

GEDDO ANGELO. *Bergamo e la musica*, pag. 99.

IL LIBRO COMPLETO DELL'AMATORE DI DISCHI, pag. 198.

MARCHIORO GIUSEPPE. *Momenti e aspetti della messinscena*, pag. 289.

MONTANI PIETRO. *Viaggio intorno al pianoforte*, pag. 290.

TINTORI GIAMPIERO. *L'opera napoletana*, pag. 54.

SALINAS FRANCISCO. *De musica*, pag. 437.

Dischi

ANTOLOGIA SONORA DELLA MUSICA ITALIANA a cura di Riccardo Allorto, pag. 103.

BOCCHERINI LUIGI. *Concerto in mi bemolle maggiore per violoncello e orchestra*, pag. 439.

LA CAPPELLA DEL DUOMO DI MILANO NEL RINASCIMENTO E NEL PERIODO BAROCCO, pag. 244.

DONIZETTI GAETANO. *Lucia di Lammermoor*, pag. 199.

(de) FALLA MANUEL. *L'opera pianistica*, pag. 102.

GHEDINI GIORGIO FEDERICO. *Concerto spirituale per 2 voci femminili e orchestra*, pag. 439.

KARAJAN dirige Ciaikowski, Berlioz, Liszt, Sibelius, Weber, pag. 293.

L'ORGANO ALLA MESSA, pag. 245.

MONTEVERDI CLAUDIO e (da) VENOSA GESUALDO, *Madrigali*, pag. 91.

MUSICHE ITALIANE DI NATALE, pag. 245.

ORLANDO DI LASSO. *Secular and religious choral works*, pag. 200.

ROSSINIGIOACCHINO. *Petite Messe solennelle*, pag. 292.

SCARLATTI DOMENICO. *Sonata per clavicembalo*, pag. 292.

SCHUMANN ROBERT. *Carnevale di Vienna op. 26 - Variazioni in fa sul nome di Abegg op. 1 - Arabesques op. 18 - Blumenstück op. 19*, pag. 400.

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno III - n. 1 - gennaio 1960

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. 893.366

Sommario:

- 2 *La Musica nelle scuole americane* di Riccardo Malipiero
- 8 *Il mio incontro con Ferruccio Busoni* di Gerda Busoni
- 21 *La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Palermo, Bologna, Genova, Torino, Trieste, Vicenza.*
- 38 *La Vita musicale all'estero: Argentina, Polonia, Stati Uniti.*
- 45 *Arabesques* di Giulio Confalonieri
- 49 *Notizie in breve - Necrologi*
- 52 *Libri di interesse musicale*
Lecture: *Musurgia nova* di Remo Giazotto. Presentazione:
L'Opera napoletana di Giampiero Tintori
- 56 *Concorsi*

La musica nelle scuole americane

Cosa fa un industriale o un gruppo di industriali che voglia lanciare un prodotto? Crea un mercato, sollecitando in tutti i modi possibili l'interesse, la curiosità e, da ciò, la necessità di un prodotto. E' assiomatico infatti (e lapalissiano) che non si può desiderare un oggetto che non si conosca, e l'assioma non cambia anche se al posto di un oggetto d'uso sta un oggetto d'amore: date un gelato a un bambino e non vi darà più tregua; portatelo una volta al cinematografo e vorrà ritornarci.

Questo preambolo apparentemente lontano dal tema è per dire che, se in Italia c'è oggi una crisi della musica, evidentissima per infiniti segni, solo mascherata (ma ormai solo con un velo) dall'interesse di una certa categoria di persone (dai quaranta in su), la colpa è della scuola che non istilla nei giovani l'amore per la musica: è colpa infatti della scuola se gli italiani non conoscono quest'arte e non possono pertanto arrivare ad apprezzarla; nessuno la rende loro necessaria per cui possono benissimo farne a meno. E non si venga a parlare dell'innata « musicalità » degli italiani, perchè se è vero che l'Italia ha dato alla civiltà un numero enorme di musicisti, non è men vero che la musica vi è disprezzata nelle sue manifestazioni migliori e nella sua funzione civile, come dimostra il disinteresse e, peggio, l'ostilità delle autorità e l'indifferenza del popolo anche nei suoi ceti più alti. Il preambolo era necessario a creare l'indispensabile contrasto con quello che diremo in seguito.

Già altra volta ho parlato, anche su questa rivista, della musica negli Stati Uniti; parlare di come si insegna la musica in quel Paese è quasi un ritorno al vecchio argomento.

Sarà utile richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che gli U.S.A. sono un paese dove la macchina (nel senso lato della parola) è piuttosto importante: in casa, in ufficio, per la strada, ovunque la macchina impera: non si venga a dire dunque che in Europa la musica è in decadimento per l'avvento dell'era meccanica! Sono spiegazioni semplicistiche che accontentano solo chi non si vuol occupare del problema: gli Stati Uniti sono un paese molto più meccanizzato dell'Europa, ma amano la musica. Le origini di questo amore sono forse da ricercare nella chiesa protestante che, invece di separare nettamente musica profana e musica sacra (come la Chiesa cattolica) ha cercato di temperarne le esigenze (contrariamente a quanto si crede, gli stessi puritani non hanno mai considerato la musica come figlia del demonio!). Un'altra ragione è da trovare nella considerazione affatto diversa da quella europea (e italiana in specie)

dei giovani: in Italia si parte dal presupposto, diciamo così, pedagogico, che il bambino di undici anni sia un futuro scienziato, costruttore di centrali termonucleari, presidente di cassazione, professore d'università (questo è il sogno minimo, per la verità!), per cui gli si imbottisce il cranio d'una infinità di nozioni che poi non gli serviranno a nulla, tralasciando tutte quelle altre nozioni ritenute inutili e che un giorno potrebbero essergli di grande aiuto nella vita, se non direttamente nella professione. (E tralasciamo qui di esaminare quanto sbagliata sia la concezione della professione staccata dalla vita e questa da quella, soprattutto e proprio nella nostra civiltà che va ogni giorno più richiedendo una specializzazione professionale). La scuola americana per contro, parte da una vastissima base, come una piramide, di conoscenze « standard » per arrivare all'apice con una specializzazione purissima. Esattamente il contrario di quanto avviene da noi dove, è noto, si studia come forsennati fino alla « maturità » per poi essere abbandonati alla nostra singola volontà di studenti universitari il cui unico miraggio è quello di prendere 18 e non di apprendere una disciplina.

Una delle cose « inutili » che si insegna negli Stati Uniti, fin dalle prime classi elementari è la musica: dalle forme, diciamo così, più semplicistiche come il canto corale o l'ascolto di concerti (brevi, evidentemente e di musiche adatte all'età), fino ad un vero e proprio insegnamento, sia teorico che (ed è quel che più conta) pratico: si mette in mano anche ai più piccoli, che abbiano appena appena un po' di vocazione (che poi, a quell'età è di poco diversa dalla volontà di giocare con uno strumento musicale anzichè con un giocattolo) un violino, una tromba, un clarinetto e gli si insegna come suonarlo. Poi si riuniscono in gruppi e li si aiuta a suonare in orchestra, il che ha il doppio scopo di aiutare lo sviluppo artistico e quello sociale. Poco a poco le difficoltà aumentano, aumentano le esigenze; qualcuno si perde per la strada e dal podio passerà alla platea. Gli altri continuano e diventeranno membri della banda o dell'orchestra, suoneranno jazz o Mozart per tutto il tempo che continueranno le scuole obbligatorie, vale a dire fino al college. Infatti la scuola obbligatoria va dai sei anni ai diciotto circa e comprende la scuola elementare e la *graduate school*, che non ha nulla a che vedere con le nostre « medie », trattandosi di una scuola che ha come massimo obiettivo di formare il cittadino e di dargli quel minimo di cognizioni che servono a questo scopo e a far sì che possa diventare un buon impiegato (e magari un futuro presidente d'industria) o un bravo autista (e magari un futuro imprenditore di trasporti), nessuna meta essendo preclusa da un titolo di studio, ma tutte aperte all'intelligenza, e allo spirito d'iniziativa e alla laboriosità dell'individuo.

Come viene insegnata la musica? Bene, direi; ottimamente se visto, come deve essere visto l'argomento, da un punto di vista dilettantistico, diciamo meglio, non professionale. Tanto è lontana la concezione pedagogica americana (almeno finora, anche se essa comincia a dar segno di mutar rotta per avvicinarsi a modelli europei,

accolti su esperienza americana) che bisogna accennare ad alcuni fatti ad essa inerenti: vi sono università (*colleges* e università propriamente dette) in seno alle quali essere bocciati in una materia significa dover abbandonare l'istituto per non più rientrarvi. Si tratta di atenei di antica tradizione, che raccolgono il meglio in campo pedagogico e in attrezzature (biblioteche, gabinetti scientifici e così via); in tutte le università peraltro, anche quelle più recenti e ancora poco attrezzate, vige una disciplina se non ferrea certo piuttosto rigida che impone agli studenti corsi seri almeno per applicazione se non per eccellenza d'insegnamento (questi istituti superiori, sentiti come una necessità assoluta sopra tutto dopo il contatto con l'Europa di questi ultimi vent'anni, sono sorti a centinaia ormai, per cui non si è avuto ancora il tempo di preparare una così vasta classe d'insegnanti). Il vertice cui si accennava poc'anzi, rappresentato dal titolo di Dottore in Filosofia (termine molto elastico che comprende molte discipline e non la sola filosofia) è raggiungibile solo da pochi che devono avere doti notevoli e volontà di ferro per arrivarvi. La selezione è dunque fortissima e, come abbiamo visto, spesso non ammette appelli. Per contro nelle scuole elementari e nelle *graduate schools* non avviene alcuna selezione, non si boccia l'allievo: gli si danno voti di merito, dai quali appare se ha qualità per studiare, verso quali discipline può indirizzarsi e così via. La musica, insegnata col disegno e con tutte le altre materie, diciamo così fondamentali come il leggere, lo scrivere e il far di conto, è un mezzo per comprendere la mentalità del ragazzo e per aprirgli anche quella porta ad una professione che può essergli adatta, ma può anche, sia pure dopo un inizio brillante, assopirsi e scomparire. Si tiene conto dell'amore per la musica come si tien conto della socievolezza del giovane; il piccolo allievo della scuola elementare è già cittadino degli Stati; solo che invece d'essere osservato dalla società (e attraverso la scuola lo è già, ma il nostro discorso vuole arrivare ad un altro punto) è osservato dalla scuola.

Il risultato è — e ci si perdonino queste digressioni, in apparenza superflue — che quasi tutte le scuole hanno gruppi di strumentisti che vanno dal piccolo complesso all'orchestra. Durante le mie visite agli Stati Uniti, vuoi appositamente, vuoi casualmente sono venuto a contatto con questi gruppi e la reazione ha coperto la vasta parabola che va dal bonario compiacimento alla sincera ammirazione, il tutto, ovviamente, sempre rapportato agli esecutori la cui età massima è di sedici-diciassette anni, la cui unica meta è quella di divertirsi suonando, piuttosto che andando a giocare al *base-ball*.

Si potrà dire che in tutto ciò, oltre che la particolare concezione pedagogica, ha importanza la ricchezza d'un paese a più alto livello economico. Il che è in parte vero; è vero cioè che l'acquisto di uno strumento da parte di una famiglia americana, per il rampollo, è meno problematico che per una famiglia italiana (non si parla di New York e di Milano; si parla degli Stati Uniti che hanno anch'essi zone depresse e una vasta scala di possibilità economiche, anche se meno

aspra che da noi). E' anche vero che le istituzioni di aiuto alla scuola da parte di privati che sentono il problema della scuola come qualcosa di sociale e non come qualcosa di statale (come avviene da noi, fatte le debite eccezioni) sono molte e provvedono ai bisogni dei meno abbienti: gli studenti infatti che dimostrino desiderio d'apprendere uno strumento e qualità per esso (anche se non professionali), ma che non possano comprarselo, troveranno molti aiuti: lo strumento gli sarà prestato, o sarà aiutato nell'acquisto o infine gli potrà essere regalato per particolari meriti. Comitati di incremento alla musica, se così si può dire, sia pure con brutta allocuzione, ve ne sono molti ed ovunque. Ecco dunque che la scuola, con l'aiuto del cittadino privato, forma le prime leve musicali. E quando questo aiuto manchi o non vi sia una tendenza strumentale, resterà pur sempre il coro, che non richiede alcuna spesa, ma semplicemente un grande amore per la musica.

Ma, a conferma che non è solo questione di mezzi, ma proprio di volontà pedagogica, diremo che nelle *graduate schools*, una delle materie d'insegnamento è la *Music appreciation*, traducibile in « apprezzamento musicale », che insegna appunto ad apprezzare la musica, a conoscerla cioè sia storicamente che esteticamente, a distinguere una sinfonia da un concerto, un contrabbasso da un violoncello, un tamburo da un timpano (ahimè! quante volte da noi, abbonati a concerti sinfonici mi hanno rivolto queste elementari domande!...). Questo corso di *Music appreciation* è corroborato da audizioni di concerti con spiegazioni, sia nelle scuole stesse, sia presso istituzioni ufficiali che tengono appositi concerti a questo scopo, per i quali il direttore d'orchestra o qualcuno per lui, spiega alla scolaresca, nella maniera più piana e apparentemente più ovvia, cosa sta accadendo. La musica così entra nell'animo del bambino, del fanciullo, dell'adolescente e non l'abbandona più, manifestandosi poi, nella maturità, in molti modi, che vanno dalla frequentazione entusiastica di sale da concerto alla semplice stima per il musicista. Quella stima che purtroppo il musicista italiano tanto spesso non avverte da parte dei dirigenti d'industria, dei commercianti e dei professionisti, mancanza che deprime le condizioni della musica rendendola sempre più asociale, mentre tutte le civiltà e tutte le società ideali hanno sempre ravvisato in essa una fonte inesauribile di civismo, una necessità appunto sociale, una funzione spirituale insostituibile. In U.S.A. dunque si crea anche per la musica una condizione di vita che se non è ideale (e l'ideale non è purtroppo raggiungibile) è certamente molto vicina all'ideale e lo dimostrano le innumerevoli orchestre, società di concerti, scuole di musica, il numero enorme di dischi, la quantità di associazioni per l'incoraggiamento della musica. Vi è insomma una parità (almeno una parità) tra le squadre di calcio o ciclistiche e la musica.

Abbiamo visto la base, il punto di partenza. Non si creda che con ciò sia esaurito il nostro panorama. Restano le scuole superiori. Le scuole superiori americane sono un misto di liceo e di università,

sotto il nome di *college* e *university*. Qui cessa l'insegnamento generale e volontario della musica: ci troviamo in scuole a indirizzo più precisamente professionale, anche se, nei primi anni (*college*) lo studio è comune. Dicendo peraltro che cessa l'insegnamento specifico diciamo qualcosa di inesatto: è più esatto dire che, in generale, continua nei *colleges* la vita musicale delle scuole inferiori: ogni *college* infatti ha almeno un gruppo corale, ma frequentissime sono le orchestre e le bande che talvolta assurgono ad alta qualità e divengono parte rilevante della vita della scuola e della città, soprattutto nei piccoli centri: i concerti in sede, la partecipazione alle manifestazioni religiose e culturali e infine i giri di esibizioni (che hanno la triplice funzione di far vedere un po' di mondo — sia pur limitato — agli studenti, di far propaganda all'istituto e di portare la musica dove non c'è) sono, come si diceva, parte integrante della vita scolastica. Siamo sempre dunque nel campo non-professionale che continua ad essere ampiamente coltivato, anche se ormai con l'apparenza del professionismo più che con la sostanza pedagogica delle scuole inferiori; si presuppone infatti che arrivati al *college*, gli studenti abbiano già una sufficiente cognizione tecnico-strumentale o comunque musicale, da poter entrare a far parte d'un'orchestra o di un coro. Ma nella più parte dei *colleges* e delle università c'è una facoltà di musica dove possono andare i futuri professionisti: in alcune di queste s'insegna solo composizione e musicologia, ma in molte i corsi sono completi e danno la spina dorsale alle orchestre scolastiche. Da queste facoltà si esce con titoli di studio pari alla facoltà di legge, lettere o filosofia. A noi europei questo studio (si parla in ispecie dello studio di strumenti) sembra insufficiente, abituati come siamo alle scuole esclusivamente professionali (Conservatori) e in parte abbiamo ragione. Non bisogna pensare però che tanto la nostra come l'americana, siano scuole prive di difetti: se nell'americana la specializzazione è minore per colpa d'una più vasta istruzione umanistica, bene spesso questa è troppo trascurata nelle nostre scuole dalle quali escono strumentisti o « compositori » più finiti. Ma ciò esula dal nostro discorso e vi rientriamo per concludere. Solo ritorneremo sul fatto sociale, sull'importanza cioè di questa convivenza della musica con le altre discipline, convivenza estremamente favorevole alla musica stessa per tutte le ragioni dette fin qui o facilmente intuibili. Non c'è nessuno che, visitando gli Stati Uniti con qualche interesse per la scuola, non abbia osservato quanto diverso sia lo spirito di essa da quello italiano. Con ciò non si vuole affatto dire che l'ordinamento scolastico americano sia migliore di quello italiano, anche se, fondamentalmente, noi siamo di questa opinione in virtù soprattutto di queste due osservazioni: la scuola obbligatoria fino ai diciassette-diciotto anni dà al giovane un'apertura infinitamente maggiore di quella italiana limitata ai quattordici (quando, ahimè, si arrivi a frequentare la scuola sino a tale età), portando l'individuo sino alla soglia della giovinezza, al momento cioè in cui effettivamente esso sa quale può essere la sua strada (mentre è escluso che lo possa

sapere il nostro quattordicenne che esce dai tre anni di scuola media); la cultura generale che si dà al giovinetto americano è molto maggiore di quella italiana, tenendo conto che per cultura s'intende cultura civica e generale, prescindendo dal presupposto che per qualsiasi professione sia « indispensabile », per esempio lo studio del latino; infine si pensi che, soprattutto in questi ultimi vent'anni la scienza ha avuto non pochi campioni americani il che dimostra appunto che non è indispensabile che tutti sappiano il latino, sempre per fare un esempio, a quindici anni, ma è sufficiente che lo studino all'università (quando lo studino).

In tutto ciò s'inquadra lo studio della musica che entra a far parte appunto di quella cultura civica e generale che permette ad un quoziente di cittadini infinitamente più alto che in Italia, di poter apprezzare la musica, conoscendola un poco per averla praticata o almeno per averla avvicinata fino dai primi anni di vita. E questo è l'unico mezzo per creare un pubblico, non solo per avere un mercato (morale e materiale) ma per far sì che la musica non muoia.

Fin che in Italia non si cercherà di attuare qualcosa di simile (e in questo momento sembra anzi che si voglia fare tutto il contrario: abolire anche quel poco e non bene che si fa) si spingerà alla morte l'arte che in virtù di alcuni spiriti eletti, è pure servita a far grande l'Italia e a renderla invidiata da tutto il mondo. Non basta che vi siano musicisti di talento ad ogni generazione; non basta che si sovvenzionino i teatri d'opera; non bastano i pochi sodalizi dove la musica è considerata da un punto di vista quasi esoterico. Bisogna dare al cittadino la possibilità effettiva di conoscere la musica; bisogna creare dei « focolai d'infezione » perchè come un virus, l'amore della musica entri ad allignare nell'animo dell'uomo: sarà tanto di guadagnato per la società che nell'ingentimento dell'animo e nel raffinamento verso il bello potrà trovare un aiuto contro il materialismo fonte di delinquenza. Sarà tanto di guadagnato per il nostro paese che non vedrà estinguersi un'espressione di civiltà che l'ha reso proverbialmente, ma ahimè oggi abusivamente, il paese della musica.

RICCARDO MALIPIERO

Il mio incontro con Ferruccio Busoni

Il 3 agosto 1956 moriva nella sua patria svedese, alla soglia del 94° anno di età, Gerda Busoni, vedova del grande pianista e compositore italiano. Fra le cose care, i cimeli e le testimonianze di un passato felice, c'era anche un modesto quadernetto in cui la fedele compagna di Ferruccio Busoni aveva rievocato, in uno stile semplice e vivace, il loro incontro a Helsinki nel tardo autunno 1888, il fidanzamento, le nozze a Mosca nel settembre 1890. La continuazione delle memorie le fu poi impedita dalla seconda guerra mondiale e dalla perdita della vista.

I Ricordi di Ferruccio Busoni furono lasciati in eredità da Gerda al fedele amico dr. Friedrich Schnapp che già aveva curato la pubblicazione delle busoniane Lettere alla moglie (traduzione italiana, Ricordi, 1955). Egli ne ha curato amorevolmente la pubblicazione per la Afas Verlag di Berlino (1958); da essa abbiamo tratto la presente traduzione.

PREFAZIONE

A Berlino circa 25 anni fa Gerda Busoni cominciò ad annotare i suoi ricordi su Ferruccio Busoni. Essa li scrisse in lingua tedesca, a matita, su di un quaderno e ne fece due stesure, delle quali una è in gran parte cancellata. L'inizio della narrazione si ritrova anche in pagine scritte a penna; inoltre c'è un brano tradotto in italiano, anch'esso a penna.

Leggemmo con la cara amica queste annotazioni, rilevando durante le letture (che furono più di una) la necessità di qualche ritocco allo stile, di alcuni mutamenti e aggiunte. Fummo anche d'accordo, compilando il testo definitivo, di valerci di particolari tratti dall'una e dall'altra delle due stesure. Le note pubblicate in calce vennero aggiunte da me, in seguito a conversazioni ulteriori e che mi parvero utili ai fini della presente pubblicazione.

Le memorie si fermavano al ritorno di Busoni a Helsinki dalla Germania nel gennaio del 1890, ma la mia pressante insistenza convinse Gerda a proseguire, dopo una interruzione di anni. Durante la seconda guerra mondiale essa, già quasi completamente cieca, mi dettò gli avvenimenti fino al suo matrimonio a Mosca.

Nell'agosto del 1943 Gerda ottantenne lasciò Berlino che avrebbe ancora una volta rivisto fuggendo alla fine del medesimo anno. Poco tempo dopo le bombe distruggevano la sua casa. La sua vita instabile la portò dapprima a Vienna, poi a Lipsia, Lubeca e di là a Zurigo. Infine la sera di Natale

del 1945 rimpatriava in aereo a Stoccolma, dove trovava la pace così a lungo cercata.

In perfetta freschezza spirituale e fisica visse ancora per più di un decennio a Lindigö, assistita dalla tenera devozione della buona sorella che le rimase accanto fino a che, il 3 agosto 1956, giunta al 94° anno di età, essa chiuse i poveri occhi spenti. Non posso dimenticare le mie ultime visite estive e fu sempre cagione di stupore per me non udire mai una parola di lamento dalle sue labbra. Gerda era soltanto piena di gratitudine.

Già prima di lasciare Berlino ero stato da lei designato proprietario delle sue memorie e, consegnandomi i quaderni ai quali aveva aggiunto alcune pagine di notizie e di aforismi, essa si rimetteva al mio giudizio circa l'uso che se ne dovesse fare.

Nel dare questi appunti alle stampe sono certo di agire secondo i desideri della venerata e cara amica.

Amburgo, gennaio 1958

FRIEDRICH SCHNAPP

« Perchè non racconti la tua vita e non scrivi le tue memorie? » — mi chiedevano spesso gli amici. Confesso che esitavo, trattenuta e da una grande timidezza e dalla sensazione di non sapermi esprimere bene.

Se oggi mi sono decisa a riferire con semplicità lo svolgimento dei fatti, così come avvennero, il mio tentativo non avrà dunque alcun valore letterario, ma solo il pregio dell'assoluta verità.

Una mattina, all'inizio del settembre del 1888, passeggiavo con una ex allieva della Scuola Musicale (fondata a Helsinki da Martin Wegelius nel 1882) attraversando la *Gamla kyrkogården*, un'antico cimitero aperto a passeggio pubblico. « Insomma, come si chiama il nuovo professore di pianoforte della Scuola Musicale? » chiesi alla mia compagna. — « Pussoni o Busini, chi lo sa? Deve essere un italiano ».

Per le ragazze e specialmente per gli studenti di musica l'insegnante di pianoforte era allora il personaggio più attraente della Scuola. Dalla fondazione si erano già succeduti molti insegnanti e le classi di pianoforte erano sempre tenute da giovani tedeschi (1).

In quell'autunno dunque doveva arrivare un insegnante nuovo, e italiano per giunta. La cosa aveva un carattere particolarissimo e si attendeva con impazienza il suo primo ingresso alla scuola. — « Che aspetto ha? come suona? è un insegnante severo? » si informavano gli studenti. Io avrei voluto studiare privatamente con il nuovo pro-

(1) Un musicista eccellente come Wegelius, che aveva studiato in Germania, sapeva di poter difficilmente contare fra i suoi insegnanti artisti di fama. Sapeva però individuare giovani talenti ancora sconosciuti e trattenerli a Helsinki per un certo tempo. Ferruccio, ventiduenne, che viveva in quel tempo a Lipsia, aveva ottenuto l'incarico per la raccomandazione di Hugo Riemann.

fessore, ma si diceva che non intendesse esercitare l'insegnamento privato.

Durante l'autunno egli partecipò sovente come esecutore alle Serate Musicali dell'Istituto. Non ero allieva della scuola e non potevo perciò assistervi, ma l'entusiasmo suscitato dal suo talento creò in me un ardente desiderio di sentirlo.

Una sera (eravamo forse a metà novembre), mi recai con alcune amiche a un concerto sinfonico di tipo popolare, che gli uditori, seduti ai tavoli, ascoltavano sorbendo bibite. Erano manifestazioni dignitose, organizzate da Robert Kajanus, direttore dei concerti sinfonici, e l'orchestra, formata per lo più da strumentisti tedeschi, era ottima. Sedeva tranquilla in un angolino, quando la mia vicina, nota insegnante di pianoforte (1) della città, esclamò: «Guarda, arriva Busoni! Io non lo posso soffrire. Ha un'aria talmente presuntuosa, pare che dica: adesso arrivo io, guardatemi!». Lo vidi solo per un istante, mentre attraversava la sala affollatissima per raggiungere un posto abbastanza lontano da noi. «Questo dunque è Busoni!», pensai fra me. Notai che era un bel giovane con una corta barba bionda e folli capelli ricciuti.

Poco tempo dopo lo incontrai per caso per la strada e lo squadrai bene da vicino. Dovette notarlo perchè si voltò verso di me, ostentatamente. In seguito, sperando di incontrarlo ancora, rifeci più volte quella via, naturalmente senza mai incontrarlo.

A metà dicembre, subito prima delle vacanze natalizie, il famoso allievo di Liszt, Bernhard Stavenhagen, diede un concerto a Helsinki. Naturalmente ci andai. Dal mio posto in galleria potevo vedere tutta la sala. Quella sera Stavenhagen suonò in modo superbo. Nella platea semivuota scorsi Busoni che, appoggiato alla poltrona davanti alla sua, ascoltava assorto e immobile la *Sonata op. 109* di Beethoven. In galleria, divisa da me soltanto da una colonna, sedeva una certa signorina Holstius, l'insegnante di pianoforte più stimata della città. Nell'intervallo Busoni salì in galleria per intrattenersi con lei e venne ad appoggiarsi alla colonna. Potevo così osservarlo a mio agio e udire ogni parola della loro conversazione (2). «Domani parto con Stavenhagen — disse congedandosi — ho un concerto a Lipsia e alcuni altri in Germania. Sarò assente per quattro settimane». (Le vacanze infatti andavano dal 15 dicembre al 15 gennaio). Lo vedo ancora scendere le scale con quel suo passo svelto e agile.

Passarono due mesi. Verso la fine di febbraio ricevetti la visita di alcune signore organizzatrici del comitato «Legna per i poveri».

Odiavo questo tipo di filantropi che non sanno offrire con delicatezza, ma che prima di donare indagano freddamente, e moralità e indi-

(1) Selma Kajanus, sorella di Robert.

(2) Busoni a Helsinki parlava per lo più in tedesco, lingua assai in uso in quel tempo nella migliore società svedese.

genza. Il comitato stava organizzando una grande festa con quadri viventi, musica e danze. Mio padre (1) aveva avuto l'incarico di scolpire un gruppo che rappresentasse un salvadanaio. Accanto a una giovane madre, di grandezza naturale, un bambino tendeva la mano nella quale, attraverso un'apertura, si poteva introdurre denaro. Speravano così di indurre il pubblico a dare con larghezza. Un quadro vivente doveva poi riprodurre la stessa figurazione e le brave dame venivano da me appunto con una brillante idea: il bambino-salvadanaio sarei stata io. Non volevo accettare, non volevo assolutamente, ma le signore possedevano in sommo grado l'arte della persuasione.

Alla fine capitolai. Ma appena se ne furono andate, subito mi pentii e presi a riflettere, fino a che mi decisi a ripetere il mio rifiuto. Le pressioni ricominciarono e solo a prezzo di tutta la mia energia riuscii a tener testa a quelle energiche organizzatrici. Ero irritata, tuttavia lasciandole dissi ridendo: «Ho proprio l'aria di aver bisogno di legna?». In quel tempo infatti avevo un aspetto sano e roseo. Fu una vera lotta, ma grazie a Dio mi liberai dalla estorta promessa.

La famosa festa ebbe luogo il 18 marzo 1889. Non amavo molto la danza, e benchè non sentissi un grande desiderio di intervenire, ero curiosa di vedere chi avesse accettato il mio ruolo di questuante. Era una graziosa ragazza pallida e sottile, adatta alla parte assai più di me. Il programma era appena finito e le danze stavano per iniziare, quando un commerciante norvegese (2), mio assiduo corteggiatore, mi invitò al suo tavolo. Non avrei dovuto accettare, dato che quel mio adoratore non mi interessava affatto, ma ho sempre subito il fascino della lingua norvegese, così affine alla svedese eppur tanto diversa per un certo suo caratteristico sapore. Mi sedetti dunque accanto a lui e, assaggiando appena le cose squisite che mi trovai davanti, ascoltai incantata la seducente favella. Il mio ospite non si stancava di offrire nuove leccornie per il mio palato e appunto durante una delle sue frequenti corse al buffet, si avvicinò il mio buon amico Edvard Fazer — un giovane pianista mio compagno di studi a Berlino alla scuola di Xaver Scharwenka (3) — e mi propose di scendere con lui nel salone dove si cenava. C'era anche Busoni e lui (Edi Fazer) voleva presentarmelo, avendogli già molto parlato di me. Rifiutai: — «Non ho voglia oggi di parlare francese o tedesco, lasciami in pace!». — Ma non si diede per vinto e ritornò alla carica: — «Ma scendi dunque, anche Naëma (4) è giù. Ho detto a Busoni che sei una ragazza in gamba, ti aspetta!». — A tanta insistenza cedetti infine e, abbandonando il mio buon norvegese postosi ancora una volta

(1) Lo scultore Carl Aeneas Sjöstrand (1828-1906). Chiamato nel 1863 da Stoccolma a Helsinki, vi operò ininterrottamente fino al 1904.

(2) Si chiamava Sören Berner — era un grossista di Heringen!

(3) Edvard Fazer (1861-1943) divenne poi agente teatrale e fondò l'Opera Finnica a Helsinki, della quale fu direttore dal 1911 al 1938.

(4) Sorella di Edvard Fazer.

in cerca di pasticcini, scesi le scale con Edi incontro al mio destino — è il caso di dirlo.

Edi mi condusse da Busoni e mi presentò. Busoni, alzatosi, mi salutò gaiamente e ordinò subito dello champagne. Lo guardavo stupita. I suoi bei capelli castani, dorati alle tempie, illuminavano il suo capo come un'aureola. Parlava con vivacità e in fretta, ridendo spesso di una risata chiara e talmente irresistibile che non si poteva fare a meno di imitarlo, si volesse o no.

« Dunque Lei è pianista — mi disse — e che cosa sta studiando in questo momento? » — « *Il Re degli elfi* » (1), ribattei con prontezza — « Oh, oh, io non lo so suonare; e Lei? » — « Nemmeno io » ammisì. — « Lei non porta anelli, signorina? » — « No, non mi piacciono, mi danno noia » — « Strano; lei è la prima ragazza che incontro che non porta anelli » — Mia sorella (2) scese dalla sala da ballo e sedette con noi. — « Lei è pittrice a quanto mi dicono. Sa dipingere? » — « No! » — « Ma guarda, una è pianista e non sa suonare, l'altra è pittrice e non sa dipingere! » — Ridemmo di cuore e tutta la sala si voltò a guardarci.

La serata trascorse nella più grande letizia, finché dovemmo andarcene. Accompagnammo la sorella di Edi, poi i due giovani accompagnarono noi. Ero sfrenata, buttavo all'aria le soprascarpe, mi gettavo nella neve, combinando ogni sorta di sciocchezze. Ridevamo senza fine, come raramente accade.

Busoni disse a Edi quella sera stessa (Edi me lo raccontò più tardi): « Quella è la donna per un artista! ». Ciò accadeva il lunedì 18 marzo.

Il giorno seguente (martedì) andai con mia sorella da un'amica che abitava nello stesso albergo (3) dove Busoni faceva colazione. Stavamo entrando, quando lo vedemmo scendere la scala. Salutò e uscì.

Il mercoledì passai tutta la mattina in città dal dentista. Rientrando a mezzogiorno mio padre mi disse: « Indovina chi è stato qui! » — e notando il mio viso stupito, aggiunse subito: « Busoni! Voleva chiederci se avremmo gradito dei biglietti per il suo concerto di domani sera ».

Fuori di me dalla gioia saltavo su tavoli e seggiole, comportandomi nel modo più insensato. Finalmente l'avrei sentito — il mio desiderio accarezzato così a lungo si realizzava! Mi era impossibile attendere l'indomani.

(1) Famosa trascrizione di Liszt dal Lied di Schubert.

(2) Helmi Sjöstrand, nata nel 1864. Allieva del noto, paesaggista Hjalmar Munsterhjelm, sposò nel 1898 un cugino, l'eccellente pittore Acke (cioè Acke Sjöstrand (1875-1927) e morì a Lidingö, presso Stoccolma, nel 1957.

(3) L'albergo Kämp.

Il mattino del giovedì ricevemmo i biglietti per mio padre, per me e mia sorella. Offrimmo il biglietto di Helmi, assente da Helsinki, a una nostra cara amica, Olga Sjöström che ne fu felicissima (1).

Non dimenticherò mai quella serata. Busoni entrò nel vestibolo contemporaneamente a Olga e a me, mi salutò porgendomi la mano e inchinandosi profondamente. — « Ma ti ha baciato la mano? » — mi chiese Olga. Il baciamento non era nelle nostre usanze. I nostri posti erano così vicini al podio che Busoni poteva guardarci, cosa che egli del resto fece ogni volta che gli fu possibile. Io vivevo in un altro mondo. Della Sonata di Chopin esegui soltanto la Marcia funebre — cosa che non avrebbe mai più fatto in seguito. Venezia e Napoli di Liszt mi entusiasmarono. Fu un successo strepitoso e Busoni dovette concedere molti bis.

Non andai nel suo camerino e Ferruccio me ne fece un rimprovero in seguito: — « Mi hai sciupato tutta la serata, perché non sei venuta? » — Con papà andai invece a cena da Olga. Non potevo mangiare e i miei pensieri erano altrove. Silenziosa e raccolta in me stessa rivivevo nell'intimo l'esperienza di quella sera. Mi dominava un vago senso di felicità che mi rendeva in pari tempo triste (2).

(1) Vedova dell'architetto Frans Sjöström.

(2) A questo punto vogliamo inserire una lettera che Gerda scrisse il giorno dopo a sua sorella Helmi e alle amiche Eva Topelius e Anna Wengberg, indirizzandola a Björkudden (piccola proprietà del poeta finnico-svedese Zachris Topelis, situata a due ore da Helsinki). Eva Topelius (1855-1929), figlia del poeta, era pittrice e sposò in seguito il pittore svedese Acke cioè Acke Andersson; Anna Wengberg, parimenti pittrice, proveniva da Hälsingborg nel sud della Svezia.

Traduciamo letteralmente la lettera, scritta in lingua svedese:

Mie care ragazze!

Il mio povero cuore trabocca al punto che se me ne sto zitta e non mi sfogo un tantino, il vostro « argento vivo » (appellativo dato frequentemente a Gerda) salterà in aria. Perciò passo subito ai fatti. Busoni è stato qui. Busoni in tutta la sua lunghezza (veramente tanto lungo non è) con il suo grosso cane nero e Kläppen (significa giovane ingenuo: Edi Fazer) a rimorchio. Ma quel che è peggio — il peggio del peggio cosa è? chiedeva l'imperatore. — ecco, è che io non ero a casa. Non è roba da impazzire sull'istante? È stato qui un'ora a parlare con papà. Un'ora intera e dovrei io in tutto quel tempo?

Ma sì, dallo stuzzica-denti! e che trattamento amabile, salvo che per il mio molare che venne invece duramente maltrattato. — Ma Busoni in visita qui!

Correvo per le stanze come una furia. Se ne erano andati, perché gli allievi lo aspettavano. — Un momento, c'è dell'altro. Ieri mattina arriva una busta con su scritto « Signorine Gerda e Helmi Sjöstrand. Mi venne subito un piccolo sospetto. Infatti erano davvero tre biglietti di invito. « No, sentite » diceva la moglie del Direttore « non ho mai visto qualcosa di simile in vita mia » (frase abituale della moglie del direttore Schulze, presso la quale Gerda

Niente di nuovo avvenne il venerdì, se non che incontrai Busoni e Edi per caso per la strada. Ritornarono sui loro passi per accompagnarmi a casa. Busoni al momento di lasciarmi disse: — « Vorrei parlarle, signorina. Dove e quando potrei incontrarla? » — « Domani ho una lezione a Brunnsparcken » (1) risposi. — « Benissimo, anch'io ho una lezione da quelle parti. Allora dove ci troviamo? » — « Va bene vicino alla chiesa cattolica? » — « D'accordo, alle quattro davanti alla chiesa cattolica! ».

Dormii pochissimo quella notte. Cosa vorrà mai da me? Mi chiedevo continuamente, pensando che forse era meglio non andarci.

E venne il sabato e vennero le quattro. Se non ci vado, mi aspetterà inutilmente, mi dicevo. Debbo andarci, almeno per un momentino! Avrei preferito non farlo.

abitò a Berlino). Quanta, quanta amabilità e gentilezza. Papà, Olga e io andammo al concerto. Che concerto! Ho già sentito tante cose da quando sono al mondo, ma nessuna che mi abbia portato direttamente in paradiso come ieri. Ero alle porte del cielo e guardavo dentro.

Avete pensato a me ieri? Io ho pensato a voi e avrei voluto avervi vicine per pizzicarvi tutte e tre. Sedeva così vicina a lui che potevo vedere anche i più lievi mutamenti della sua fisionomia, ma non osavo guardarlo proprio perchè era così vicino. — Che portento quell'uomo! Venni assalita da un accesso grandissimo della mia malinconia, come succede sempre quando si ascolta qualcosa di travolgente. Tornando a casa ogni fibra del mio corpo ballava la tarantella, tanto vivido era il ricordo. Ma questo prima della malinconia. Vi immaginate che Edi, dopo l'ultimo pezzo, venne a dirmi di andare in camerino con lui e che avremmo cenato tutti insieme? Nonostante la grandissima tentazione, tenni duro credendo fosse meglio. Invece andai da Olga — cielo, che cambio! Bevemmo birra leggera e thé. Al solo vederla, la birra, cominciarono le ombre della già detta malinconia. No, non voglio essere antipatica. — La notte scorsa ho sognato sempre Busoni e L'Appassionata e mille cose meravigliose. — Ma quasi quasi dimenticavo: mi ero appena tolto il mantello e stavo per entrare in sala, quando proprio lui entrò di colpo. Così ebbi modo di ringraziarlo in un meraviglioso tedesco. Si scusò per aver osato di mandarci gli inviti ecc. e come fa sempre si inchinò così profondamente che Olga mi chiese se mi avesse baciato la mano. — Per il momento non ho altro da raccontare e tutto il resto non mi interessa per niente.

Giuratemi di bruciare immediatamente questa lettera—Busoni. La gente che non capisce niente di queste cose, chi sa come interpreterebbe l'entusiasmo per un artista! Oggi ho visto per la strada il ritratto di Anna. L'illusione era talmente perfetta che stavo per correre sull'altro marciapiede. Come va la mascella di Anna? Anche la mia mi fa male. Papà vi saluta tutti. Salutate lo zio e ringraziatelo per quel bellissimo spettacolo dell'altra sera. Non capisco niente in questo momento. Vi bacio tutte e tre sulle bocche, sugli orecchi, nasi, occhi, intelletto e tutti i sensi. Baci, baci, baci.

Dicke

(1) Quartiere di ville a Helsinki.

Avvicinandomi alla chiesa cattolica lo vedevo passeggiare avanti e indietro con il suo grosso cane, un magnifico terranova. Appena mi ebbe salutata, chiese subito: « Perchè è venuta, signorina? » — « Oh, sono venuta solamente per dirle che non vengo. Ma l'avevo promesso e non ho voluto farla aspettare ». Volevo andarmene sui due piedi.

« Aspetti un momento, signorina, parliamo un poco insieme! » Io non proferii parola e lui disse tante e tante cose. Dovevamo, diceva conoscerci meglio e vederci più spesso. Non riuscivo a capire tutto il suo discorso alquanto frettoloso e detto come fra sé, e gli chiesi a un tratto: « Ma che cosa vuole da me? » — « Solo del bene, signorina! » rispose, con uno sguardo tale che mi passò da parte a parte — « Sono invitata al tè » mormorai brevemente, « addio! ». Volai via sulla neve.

Non ascoltavi una nota di quello che la mia piccola allieva russa suonò (1) durante la lezione, mi scottai la lingua con un tè troppo caldo e mi precipitai a casa. Questo succedeva il sabato.

I Fazer (2) ci avevano invitati a colazione la domenica mattina.

Busoni si trovò accanto a me. Nessuno dei due parlò molto; io quasi niente. Mi congedai presto, ma anche a casa mi sentivo a disagio, non potevo star ferma e me ne andai a pattinare. Non incontrai amici laggiù e sempre irrequieta e annoiata lasciai la pista (3). Avevo fatto pochi passi quando incontrai gli indivisibili. Si accompagnarono a me e Busoni mi pregò di cenare con loro il lunedì sera. Mi schermii, non volendo accettare, col pretesto che non uscivo sola con uomini. — « Lei è una ragazza intelligente e non può avere di queste sciocche prevenzioni! », disse Busoni. Infine, dopo molti sì e no, promisi di andare.

Passarono a prendermi la sera dopo. Sceglieremo il Kleine's Hotel, il meglio che ci fosse allora in fatto di cucina. Ferruccio era molto viziato, perchè fin dall'infanzia aveva vissuto negli alberghi migliori.

Pranzammo in una saletta appartata, allegrissimi e in ottima disposizione d'animo. A un dato momento Busoni prese una fotografia dalla tasca, la guardò attentamente e poi disse con convinzione: « Preferisco senz'altro l'originale! ». Edi gli aveva dato una mia fotografia. Mi sentivo emozionata e inquieta in modo strano. Dopo il caffè, Busoni pregò Edi di ordinare un liquore (una specie di Benedictine), il che si sarebbe potuto benissimo ottenere suonando il campanello. Edi Spari. Immediatamente Busoni, alzatosi, mi si avvicinò e piegandosi su di me disse: « Vuoi essere mia moglie? » e mi baciò. Ero pietrificata.

(1) Era la Pregghiera di una vergine di Thekla Badarzewska. « Ma perchè lo deve suonare? » — « Perchè lo vuole la mamma ».

(2) I genitori di Edi.

(3) Dal giorno in cui Ferruccio entrò nella mia vita, la mia carriera sportiva ebbe termine. Qualche volta io dicevo di lui: « È uno sportman soltanto al pianoforte ».

cata e non risposi affatto. — « Ci siamo fidanzati in questo momento! », gridò Ferruccio a Edi che rientrava. Edi, felicissimo, si rallegrò con noi, ma io ero stregata e non potevo dire nè sì nè no.

Mi accompagnarono a casa; Ferruccio, animato e felice, nel lasciarmi, mi diede un bacio dicendo: — « A domani — verrò a parlare con tuo padre ». Era lunedì 25 marzo, una settimana dopo la festa di beneficenza.

Passai una notte insonne. Cosa avevo fatto? Mi ero veramente fidanzata con una persona totalmente estranea? Non era possibile, dopo tutto non avevo nemmeno acconsentito. Non sarebbe stato meglio dichiarargli che ci eravamo sbagliati? Non ci conoscevamo affatto. Non potei chiudere occhio e decisi che il giorno seguente mi sarei rifiutata di considerarmi la sua fidanzata.

Ma il giorno dopo egli venne gioioso e sicuro, parlò con mio padre, e da quel momento tutto mi parve giusto e ben fatto. Papà non ebbe un momento di esitazione, già il mercoledì si era intrattenuto a lungo con Ferruccio conversando in italiano, cosa che gli procurava sempre un piacere particolare. E poi il concerto di Ferruccio lo aveva incantato, e perchè non avrebbe dovuto essere d'accordo? (Ferruccio gli piaceva immensamente). E infine, un artista era quel che di meglio egli desiderasse per sua figlia.

Io però non riuscivo a liberarmi da una certa inquietudine. Ferruccio mi ammaliava, ma appena era lontano ricadevo nell'irrisolutezza.

Questo stato d'animo tuttavia scomparve poco a poco e in breve tempo me ne liberai.

Eravamo fidanzati da pochi giorni, allorchè Ferruccio disse che non era bene andare attorno così furtivamente e che sarebbe stato necessario rendere ufficiale la nostra situazione. Decidemmo di mettere poche righe sui giornali. La notizia scoppiò come una bomba. Ma non poteva essere vero, nessuno ci aveva visto insieme, nessuno sapeva che ci conoscessimo. Doveva trattarsi di uno scherzo inventato da qualche sciocco. (Cose del genere erano già capitate). Fu una levata di zie, parenti e conoscenti. — « È vero? Non è uno scherzo? Lo conoscj appena questo Busoni e già è fidanzato o marito — chi ne sa niente? Un italiano sconosciuto! Tuo padre deve essere un ragazzo di 60 anni se ha dato il consenso a questo fidanzamento! (1). Beh, staremo a vedere se dura! ». Il loro accanimento non faceva che aumentare la nostra sicurezza.

(1) Ferruccio chiese in seguito a papà: « Perchè mi dicesti subito di sì? » — Alla risposta di papà « Mi bastava guardarti in faccia », Ferruccio ribattè con serietà: « Questo mi era stato detto finora da una persona sola: Theodor Steinway ». Ferruccio aveva infatti chiesto un prestito a Steinway il quale glielo aveva subito accordato senza ricevuta. Ferruccio, commosso, gli aveva fatto notare: « Ma Lei non ha una garanzia! » — al che Steinway aveva risposto come papà.

Solitamente il fidanzato usa regalare alla promessa un gioiello o qualche altro ornamento. Un bel giorno arrivò una grande cassetta. Ai nostri occhi attoniti apparve l'*Enciclopedia Brockhaus!* Un dono effettivamente assai strano. Tutta quanta la città ne rise (1).

Ricordo le giornate di quella bella primavera: stavamo spesso in compagnia di Wegelius e della sua cara moglie e con altri giovani musicisti, fra i quali Sibelius che quel tempo era allievo della Scuola di Musica dove erano state eseguite alcune sue composizioni che avevano suscitato un certo interesse.

Ferruccio naturalmente veniva tutti i giorni (2), a volte passavo a prenderlo alla Scuola di Musica e si cenava insieme. Solo la sua ingiustificata e tremenda gelosia era causa di fugaci dissapori (3).

In quel tempo Ferruccio ebbe la notizia della morte di Theodor Steinway. Fu un colpo durissimo per lui — non solo perchè lo amava e venerava, ma anche perchè Steinway aveva grandi progetti per Ferruccio. Si proponeva di lanciarlo in America e in Inghilterra in grandi *tourneés*, cosa che gli avrebbe grandemente facilitato la carriera.

Il semestre finì il 1° giugno e Ferruccio partì subito per Weimar (4).

Era nelle sue intenzioni di passare tutto il semestre seguente in Germania, darvi concerti e tornare solamente il 15 gennaio 1890. L'accompagnai all'imbarco e improvvisamente mi supplicò di partire con lui. Insistette moltissimo, ma cercai di convincerlo dell'impaccio che avrebbe costituito per il suo avvenire un legame prematuro.

Da Weimar mi scriveva giornalmente lunghe lettere bellissime e una volta me lo vidi arrivare improvvisamente al principio di agosto. Si era sottoposto a un lungo giro da Pietroburgo a Helsinki per una brevissima sosta. — « Questi cinque giorni resteranno indimentica-

(1) Il sottinteso gentile della cosa era che Ferruccio desiderava egli stesso l'*Enciclopedia* — egli sapeva benissimo che io non portavo gioielli.

(2) Egli desiderava molto sentirmi suonare, ma io mi ero sempre ostinatamente sottratta. Una volta, entrato di soppiatto, si fermò in ascolto dietro le mie spalle mentre stavo appunto suonando Bach. A un tratto si raschiò la gola — diedi un balzo — poi si sedette al pianoforte e l'imitazione che ne seguì fu veramente crudele. Fuori di me, battevo i pugni sull'uscio mentre Ferruccio scoppiava in una gran risata. Da quel momento non toccai più un tasto.

(3) La consuetudine del nostro paese di dare facilmente del tu lo irritava moltissimo. La sua gelosia aumentò per il fatto che io a Berlino e a Bayreuth ero entrata in rapporti con gente di teatro, che Ferruccio riteneva a priori immorale.

(4) Lo attiravano a Weimar l'ambiente artistico e la possibilità di lavorare in pace. Inoltre vi risiedeva il suo amico Stavenhagen che dirigeva colà una Scuola.

bili — mi disse lasciandomi — il nostro matrimonio sarà una ripetizione senza fine di queste giornate! ».

Nel frattempo sua madre l'aveva raggiunto a Weimar. Al principio di settembre Ferruccio, cambiando idea, decise di tornare a Helsinki già in ottobre e portare con sé la madre. Pressato dai debiti contratti dal padre, dovette chiedere telegraficamente una grossa somma a Wegelius che fu ben felice di aiutarlo e di averlo a Helsinki prima del previsto.

Non dimenticherò mai la sera del suo arrivo. La madre con i capelli grigi, un grande naso e delle verruche sul viso, mi sembrò una strega del *Macbeth*. Era tutt'altro che una strega, ma una buona, nobile e intelligente signora. Amava suo figlio a tal punto che tutto il resto scompariva al confronto. Perciò non sopportava assolutamente l'idea di perderlo con le sue nozze. Sarebbe stata ostile a qualsiasi ragazza; in questo caso la ragazza ero io (1).

I rapporti con lei furono molto difficili. Parlava sempre del suo futuro con Ferruccio: « L'anno prossimo andremo qui, là », eccetera, io non esistevo affatto.

Durante le vacanze di Natale, Ferruccio dovette tornare in Germania per alcuni concerti. Aveva in programma, per il Gewandhaus di Lipsia, l'esecuzione del suo *Pezzo da concerto* op. 31 e il *Concerto* in mi bemolle maggiore di Beethoven, sotto la direzione di Reinecke.

Andavo giornalmente dalla madre che si comportava con me in modo freddo e misurato. Era molto più cordiale con mia sorella (con la quale non correva rischi). Mi disse una volta e con agitazione tale che le fece tremare un libro che aveva tra le mani: « Lei avrebbe dovuto rendere la sua parola a Ferruccio quando ha saputo che aveva ancora i genitori! Bisogna pensare ai propri genitori e non mettersi in mente di formarsi una famiglia. Conosco un giovane che non si è sposato per non lasciare le sorelle — non sono ancora più importanti i genitori? ». Così mi amareggiava giorno per giorno con questi e con simili discorsi, fino a che completamente accasciata e dopo molti conflitti interiori e notti insonni, decisi di rompere il fidanzamento.

Non appena Ferruccio annunciò il suo arrivo, gli andai incontro a metà strada sulla via di Pietroburgo. Il suo treno arrivava pochi minuti dopo il mio. Mi batteva il cuore. Appena mi scorse Ferruccio si comportò come un pazzo, gettando grida da autentico indiano e saltando sul sedile — ebbro di gioia, in poche parole. Nonostante tutto dovetti sfoderare la mia decisione. Quando gli parlai di sua madre, dicendogli che meglio sarebbe stato dividerci e subito (perché più

(1) Ferruccio chiese a sua madre l'impressione riportata su di me — « Non si pettina come le nostre ragazze », rispose. Ferruccio si risentì: « È questa la prima cosa che dici di lei? » — Era talmente indignato che sminuzzò parecchi sigari fra le dita.

tardi sarebbe stato più doloroso) mi copri con un diluvio di baci. Mai e poi mai sarebbe successa una cosa simile, mi disse. La mamma doveva vivere con il marito il quale fra l'altro aveva bisogno di lei e noi non dovevamo separarci in nessun modo. Parlò seriamente e a lungo. — « Se tu mi lasci, è la fine per me! ».

Ferruccio riprese con lena l'insegnamento a Helsinki, suonò in pubblico e diresse anche alcuni concerti. Venne la primavera, la seconda da quando ci eravamo conosciuti, turbata solamente da brevi scene di ingiustificata gelosia e dai rapporti con sua madre, la quale non cambiò atteggiamento nei miei riguardi. Una volta disse incolpata a Ferruccio (che amava molto mio padre): « Ma come puoi chiamare padre un altro che non sia il tuo! ». E un'altra volta, irritatissima: « Tutti sanno quando vi sposate, tranne me! ». Era vero, ma dovevamo evitare accuratamente di parlare di nozze in sua presenza. Per lei, cattolica strettamente osservante, il matrimonio del figlio con una protestante era oltretutto una grave pena. Se il grande amore di Ferruccio non mi avesse sostenuto, non avrei potuto sopportare uno stato di cose che mi faceva tanto soffrire.

Soltanto per sistemare i genitori che volle vedere riuniti e ai quali promise un aiuto mensile, Ferruccio accettò la cattedra di pianoforte al Conservatorio Imperiale di Mosca, offertagli da Anton Rubinstein, a decorrere dal 1° settembre 1890.

Ma volle prima concorrere al Premio Rubinstein che veniva conferito per la prima volta a Pietroburgo ai giovani dai 20 ai 26 anni. Erano in palio 5.000 franchi per la migliore composizione e il miglior pianista. Ferruccio ambiva entrambi i premi e non dubitava di riuscire.

Alla fine di agosto partì per Pietroburgo. Al concorso di composizione presentò parecchi lavori (1). Gli aspiranti erano molti, ma Ferruccio non aveva concorrenti temibili, tanto come compositore che come pianista (2). A prove finite alcuni componenti della giuria si congratularono con lui per la vincita dei due premi, e quale non fu la sua meraviglia quando si vide assegnare soltanto quella per la composizione.

Le cose si erano svolte nella maniera seguente: Rubinstein, fondatore del premio e presidente della giuria, disponeva del doppio dei punti assegnati agli altri. Inoltre alcuni membri della giuria, non potendo intervenire gli misero a disposizione i loro voti. Al momento della votazione Rubinstein dichiarò: « In questa prima distribuzione di premi dobbiamo darne almeno uno a un russo. Busoni avrà il

(1) Il *Pezzo da concerto* per pianoforte e orchestra op. 31 a, la *Sonata* per violino e pianoforte op. 29, due *Pezzi da concerto* op. 30 a e 2 *Cadenze* per il *Concerto* in sol maggiore di Beethoven.

(2) Nel concorso per pianoforte egli suonò, fra l'altro, il *Concerto* in re minore di Rubinstein.

premio per tutte le composizioni presentate!». E così avvenne. Il premio pianistico l'ebbe un russo, certo Dubassov che, a detta di Ferruccio, era un buon artista. Ma non si seppe mai più niente di lui. (Era facile in quel tempo scomparire dalla scena russa).

Ferruccio tornò pochi giorni dopo a Helsinki e cominciammo a fare i nostri piani per il futuro. Innanzi tutto pagò i debiti di suo padre che abitava allora a Görz, poi affittò un appartamento per i genitori a Trieste. All'inizio di settembre accompagnò la madre a Pietroburgo dove si separarono, proseguendo ognuno per la propria destinazione.

Il nostro matrimonio doveva aver luogo a Mosca, perciò dopo due settimane papà, mia sorella e io con Lesk, il terranova di Ferruccio lo seguimmo. Il viaggio durò un giorno e due notti e arrivammo a Mosca il 27 settembre. Ferruccio ci venne incontro alla stazione in un grande orgasmo: « Dobbiamo andare subito dal pastore — è l'unico prete protestante di qui e sta per partire per un viaggio di quattro settimane! » — « Ma prima debbo andare a cambiarmi in albergo! », gli dissi. — « Neanche per idea, non abbiamo tempo da perdere, il pastore parte subito e ci aspetta! ».

E così come stavo, senza poter indossare il mio abito di nozze, andai a sposarmi indossando una vecchia gonna e un golf rosso.

Durante la cerimonia non provai emozione; avrei avuto piuttosto voglia di ridere, tanto la situazione mi pareva comica. E il pastore che, manco a farlo apposta, si chiamava Testagrossa (Dickkopf)! Ci regalò una Bibbia così grande che conteneva lo spazio sufficiente ad annodarvi una discendenza di quindici figli.

Dopo la cerimonia, cambiati finalmente gli abiti, eleganti e felici andammo tutti insieme a pranzo. Mio padre e mia sorella restarono a Mosca ancora un paio di giorni e se ne ritornarono poi soli a Helsinki.

Ferruccio aveva preso in affitto un piccolo appartamento che aveva ammobiliato per intanto solo con gli oggetti indispensabili. Io avevo un corredo completo, ma mancavano le coperte di lana. Le andammo a comperare il giorno seguente subito dopo colazione.

GERDA BUSONI

(traduzione dal tedesco di Mignon Lollini)

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala: Verdi - Puccini - Humperdinck

Il ritorno dell'Otello — serata inaugurale del 7 dicembre — ci ha riportato, oltre ai «fuochi di gioia» del primo atto, anche qualche tardo, insistito fuocherello polemico. Pare impossibile, ma parecchi sono ancora lì a domandarsi se questo Verdi «finalmente evoluto», che dimostra di saperla lunga in fatto d'armonia, non sia davvero in debito verso le indicazioni di Wagner (e magari di Berlioz). Si potrebbe rispondere che chi ragiona così dimostra, in fondo, di non aver capito nemmeno l'Ernani o il Trovatore. Ma non è il caso. Anche i discorsi oziosi, del resto, hanno il loro lato confortante. Se ancora lo si discute, questo Verdi ormai non più vecchio ma già gloriosamente antico, è segno che è ben vivo, che ancora ha da dire qualche parola sin qui sfuggita o mal compresa.

Mal compresa, precisiamo, da una parte del pubblico o dai cronisti frettolosi, non certo però dagli osservatori avvertiti. I quali, anzi, poche volte come di fronte all'Otello dimostrarono subito d'averci visto chiaro. Sono abbastanza note le parole del Bellaigue della *Revue des deux mondes*, quel suo scattante preludio a un saggio critico per molti aspetti esemplare: « On cherchait le type nouveau du drame lyrique: le voilà! La voilà la réforme de l'opéra, simplement accomplie, sans réclame ni charlatanisme; voilà les chemins ouverts à la jeune musique par le plus vieux des musiciens ». A cui fa da vivace contrappunto il giudizio di Reyer nel *Jour-*

nal des Débats. Meno conosciuto, questo, ma non meno importante, soprattutto là dove discute l'asserita conversione di Verdi al wagnerismo: « Eh bien! non; il n'y a pas de 'leitmotive' dans Otello, et l'orchestre, si riche qu'il soit d'ingénieuses combinaisons et de piquantes sonorités, n'y prend jamais sur le chant une place prépondérante. Celà dit suffisamment, je pense, que la partition d'Otello, malgré les tendances qui y sont bien évidentes et le parti-pris de sacrifier les moindres effets de conversion à la vérité dramatique, ne peut éveiller aucun rapprochement [...] et laisser croire surtout que le compositeur, en modifiant sa manière, a oublié un seul instant le souci de sa personnalité ». Sentenza ovvia, oggi, ma non settantadue anni fa: non a botta calda, diciamo.

L'edizione attuale dell'Otello differisce solo in parte da quella scaligera di cinque anni addietro. L'armoniosa, signorile direzione di Antonino Votto e la presenza del possente tenore Del Monaco rappresentavano, anche allora, una sicura garanzia. Di Leonie Rysanek, la nuova Desdemona, si può dire che ha bella voce, scuola raffinata e franca autorità; ma un poco una Desdemona «traddotta», certo più mitteleuropea che lagunare. Prestigioso, ficcante Jago il baritono Gobbi (anche se non sempre inesorabile sulla nota, come lo si vorrebbe) e lodevoli il tenore De Palma, la Carturan e il basso Zaccaria. Eccellente il coro diretto dal maestro Mola, e addirittura splendide la scenografia di Benoist e la regia della signora Wallmann, entrambe ispirate alla grande pit-

tura veneziana, al Veronese, al Tintoretto. Viceversa ci ha lasciato perplessi, in questa edizione, il taglio operato nel finale del terzo atto. Intendiamoci, è il punto più allenato dello spartito, quello; lì, d'accordo, è venuta meno la consueta, risolutiva, magari brusca asciuttezza verdiana. Tutto vero. Ed è vero, anche, che in parecchie altre opere di Verdi qualche sfrondata fu ammessa, lui vivo. Ma stavolta il concertato ci è parso più « proposto » che compiutamente risolto: come se il bisturi, insomma, avesse preso la mano al chirurgo.

Seconda opera, *Tosca*. Riascoltandola, diretta da Gianandrea Gavazzeni, ci è venuta subito alla memoria l'esortazione con cui René Leibowitz sigillava un suo recente saggio apparso sull'*Approdo musicale* (« L'arte di Giacomo Puccini », pag. 27). Leibowitz, come tutti sanno, è di fede dodecafonica, già allievo di Schönberg e di Webern, quanto dire superiore a ogni sospetto in certe faccende di cucina operistica. Vale quindi la pena di sentirlo: « Se il compositore », dice riferendosi a Puccini, « compie in ciascun istante della sua evoluzione questo atto di 'tabula rasa' che gli permette di creare nuove figure sonore, pregne di un nuovo e profondo significato, tocca a noi, interpreti ed esecutori delle sue opere, saper ricreare, ogni volta che ci poniamo questo compito, codeste figure ». Ecco, è quello che Gavazzeni ha appunto fatto, dando a *Tosca* la sua atmosfera specifica, attraverso colorazioni volta a volta impetuose o insinuanti. E sempre in equilibratissime prospettive anche sinfoniche: come nel famoso finale del primo atto, dove così spesso l'orchestra annulla brutalmente il palcoscenico, mentre ha ritrovato qui il senso esatto di quella che si potrebbe definire la circolazione melodica e ritmica del pensiero dell'autore. (Il problema più grosso, a pensarci, nelle esecuzioni operistiche).

La Tebaldi, che mancava alla Scala dal '55, ha avuto un meritato successo personale. A parte la decantata voce, ciò che più ha colpito è stata la finezza dell'interpretazione, la linea sobria, quel suo mirare al centro del personaggio e non ai marginali, facili effetti che sappiamo. Graditissima, poi, la restituzione al troppo celebrato « E avanti a lui tremava tutta Roma! » di quegli undici do diesis indicati da Puccini e sostituiti di solito con un declamato su cui è meglio sorvolare. Accanto alla Tebaldi hanno ben figurato il tenore Di Stefano, in forma smagliante, l'incisivo, irruente baritono Gobbi e lo Zaccaria, il Carbonari, il De Palma. Anche qui, infine, la regia della signora Wallmann e la scenografia di Benois hanno dato intelligente vivezza allo sfondo di un dramma che nonostante tutto « fa sempre molto Sardou ».

Il 16 dicembre, terzo spettacolo: *Haensel e Gretel*. Considerando che la fiaba di Humperdinck era stata messa in scena poco fa, in diversi teatri italiani, si potrebbe dire che essa riviva ora, qui, una seconda giovinezza. Se è così, non saremo noi a dolercene. Per conto nostro, la scorza wagneriana non soffoca lo schietto odore del bosco sonoro di Humperdinck. Di epigoni la storia del melodramma è piena, ma la differenza tra il candido Engelbert e tanti altri compositori morti e vivi è semplicemente questa: che egli, sul tessuto armonico assimilato da Wagner, riuscì a lavorare con idee proprie. Sicché, oggi più di sempre, appare valido l'asserto di Romain Rolland a proposito delle melodie di quest'opera: « aussi contraies que possible aux mélodies wagnériennes ».

Il maestro Votto ne ha sentito ed espresso tutto l'umore e la grazia poetica assecondato magnificamente dal duo Cossotto-Scotto, e un poco meno dalla Nicolai, che è parsa, in verità, una strega Marzapane piuttosto addomesticata. Buono il con-

tributo della Canali, del baritono Panerai e dei due nanetti: la Malagù, cioè, e la giovanissima Maddalena Bonifaccio. In perfetto stile le costruzioni rustiche e il bosco vagante di Benois, e gentili senza sdolcinature gli interventi coreografici di Margherita Wallmann. Nei commenti verbali (e scritti, l'indomani) Humperdinck è stato dal più elegantemente snobbato. Nessuna meraviglia. Il flabesco non si addice ai latini che hanno « superato » tutto. Lo spettacolo era completato dal balletto *Le Silfidi*, elegia coreografica di Fokine su musiche di Chopin. Che Chopin ci guadagni in queste incalzanti mistioni orchestrali, non oseremmo dirlo, ma lasciamo stare, il discorso andrebbe troppo per le lunghe. Diciamo piuttosto che *Le Silfidi*, quando furono ideate per la divina Taglioni, molto più di un secolo fa, dovettero apparire audaci per la loro austera magrezza, per l'assenza di un qualunque banale soggetto. Geometria astratta, dunque, la danza fine a se stessa, la fantasia lanciata in un « raptus » trasfigurativo. Tutte cose che Carla Fracci ha realizzato stavolta con stupefacente freschezza primaverile. Ecco una danzatrice destinata sul serio ai grandi voli. Ottimo il contributo della Cova, della Puthot, del Pistoni e, in genere, di un complesso che sotto la guida della signora Bulnes ha fatto in questi anni notevoli progressi. Dirigevo, e bene, il maestro Giussani: imparziale giudice conciliatore tra Chopin e i samurai della coreografia.

I concerti all'Angelicum

L'esperto Manuel Rosenthal — che nei lunghi anni in cui fu a capo dei concerti Padeloup e Lamoureux deve aver fatto ricerche, sondaggi un po' in tutte le direzioni — ci ha fatto sentire qui, tra l'altro, una suite per archi intitolata *Don Chisciotte*, di un contemporaneo di Bach: Georg Philipp Telemann. Il

quale si riconferma in quest'opera quell'interessante musicista di transizione che si conosceva, quasi un anello di congiungimento tra l'austerità bachiana, appunto, e le più confidenziali (in apparenza) lusinghe di Mozart. Nel medesimo concerto, accanto al meno conosciuto Haydn della *Sinfonia n. 82* in do maggiore, figuravano una superficiale ma godibile *Sinfonia* in sol maggiore di Jean Rivier, e una *Suite* lulliana, di un eclettismo e di un gusto esornativo squisitamente agili. In una serata interamente dedicata al pianoforte e clavicembalo solisti nella musica contemporanea in Italia — iniziativa felice, sia detto per inciso, non volendosi confondere il concerto col museo — abbiamo avuto: un *Kinderkonzert* di Franco Margola, la cui grazia volutamente ingenua e vecchiotta non è priva di facili seduzioni; l'impegnativo *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* di Dallapiccola, resistente al vaglio del tempo (è del 1939-41) forse più nell'estasi pastorale della prima parte che nel successivo, insistito dialogo che precede l'impennata finale; la suggestiva, immaginosa *Fantasia* di Ghedini, riascoltata con molto piacere; il *Sesto dialogo* di G. F. Malipiero, la franca tematica del quale rivela inattesi accostamenti a musiche su cui l'autore ebbe in anni lontani qualcosa da dire; e infine, in prima esecuzione assoluta, un *Movimento* che ha avuto addirittura l'onore del bis. Il suo autore, Franco Donatoni, è uno degli esponenti più audaci e seguiti di quella « guerra di religione » che si combatte ora senza esclusione di colpi (di colpi strumentali, soprattutto). Il tempo, come sempre è avvenuto, giudicherà. Aspettiamo. Ci sia soltanto consentito inviare un piccolo saluto alla memoria del futurista Russolo, il cui intona-rumori diede l'avvio, prima della guerra '15-18, a una polemica fin troppo screziata di umorismo. Col maestro Santi, pre-

zioso mediatore della musica giovane, si sono fatti apprezzare i sensibili clavicembalisti e pianisti Bruno Canino e Antonio Ballista, e la poco più che adolescente Mariangela Granata: una seria promessa che ha tutta l'aria di volere e poter mantenere.

Dopo un concerto diretto da Hans Swarowski e che si potrebbe definire d'alta montagna — il Mozart della *Sinfonia in do maggiore*, l'Haydn della *Sinfonia in re maggiore*, il Wagner dell'*Idillio di Sigfrido* e lo Stravinski dell'originalissimo *Dumbarton Oaks* — seguiva una serata riservata al pianoforte e clavicembalo solisti nella musica contemporanea europea. In programma: un *Kammerkonzert* per pianoforte, flauto e archi del giovane compositore tedesco Hans Werner Henze, di un certo ibridismo — come dimostra la finale tarantella mascherata — ma notevole soprattutto nel dichiarato decadentismo del secondo tempo; la *Kammermusik n. 1* per pianoforte e dodici strumenti di Hindemith, di un contrappuntismo severo e tuttavia pregnante; lo scarso, spirituale *Concerto* per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello di Manuel de Falla; e la *Petite symphonie concertante* di Martin per arpa, clavicembalo, pianoforte e due orchestre d'archi, forse un poco dilagante, come un fiume in piena, ma ricca d'ingegnose combinazioni timbriche. In questo concerto si sono ancora distinti i solisti Canino e Ballista, e sopra a tutti il direttore Claudio Abbado: un giovanissimo che fa veramente onore all'insigne dinastia musicale cui appartiene.

EUGENIO GARA

Roma

Concerti sinfonici e da camera

In uno dei due programmi diretti da Vittorio Gui all'Auditorium dell'Ac-

cademia di Santa Cecilia, era compresa una «novità» di eccezione, vale a dire una sconosciuta composizione, nientemeno che di Gioacchino Rossini. Si tratta di una partitura rintracciata da tale Povl Ingerslev Jensen nella provincia di Fionia in Danimarca, e precisamente nella città di Odense. Odense non manca né di tradizione culturale né di amore per la musica. Ed infatti, in un vecchio teatro, il ricercatore trovò varie sinfonie rossiniane, una delle quali, la presente, sconosciuta anche ai massimi indagatori dell'arte del Pesarese. Il nome di Rossini appare compiutamente, o in sigla, in più righe della musica e in vari abbozzi che risalgono al 1842, perciò a quattordici anni dopo la creazione del *Guglielmo Tell*. Ma anche se non esistessero queste prove documentate dell'autenticità rossiniana, vari richiami ad opere della giovinezza e della maturità starebbero a dimostrarlo. Un Rossini «vero» che si ascolta sempre con diletto e con interesse e che il Gui ha sottolineato con la sua eleganza e padronanza di direttore.

Altre composizioni che sono risultate «nuove» per molti ascoltatori sono state le due *Sonate* in fa maggiore di Luigi Cherubini per corno e pianoforte: due pagine interessanti, legate alla salda strumentalità dell'autore della *Medea*, che Domenico Ceccarossi e Loredana Franceschini hanno presentato in chiarissima veste, alla Sala Borromini, per i concerti dell'Agimus.

La festività di Santa Cecilia, che cade il 22 novembre, ha consigliato l'Accademia romana che si intitola alla Santa, di presentare due partiture sconosciute, nonostante la vecchia data della loro composizione: l'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* di Henry Purcell e la *Messa per la festa di Santa Cecilia* di Luigi Cherubini. Due grandi nomi, separati da un secolo, ricchissimo di conquiste, specialmente nel campo della musi-

ca strumentale. Diremo subito che il primo lavoro non ha troppo impressionato, sia perché eseguito in modo diverso di come lo aveva pensato l'autore, sia perché il numero degli strumenti e dei coristi era eccessivamente elevato. È accaduto così che il particolare clima degli impasti strumentali-vocali ha perduto tutto il suo valore, come ha soprattutto dimostrato l'aria «Natura è che nella selva parla», originale per tenore, ed eseguita, invece, da un contralto. Ma tutto ciò non sarebbe stato notato se la personalità del Purcell non fosse stata soffocata da sonorità troppo spinte e da coloriti troppo accesi.

Opera d'arte, nel senso compiuto della parola, si è invece rivelata — anche per la buona esecuzione diretta da Vittorio Gui — la *Messa* di Cherubini. Siamo a contatto con il più grande Cherubini, un compositore che sentì più volte sorgere in sé la più nobile ispirazione religiosa e che con questa *Messa* creò uno dei suoi capolavori, certamente una partitura superiore allo stesso *Requiem*. Il lavoro presenta una costruzione piuttosto grandiosa e i suoi sviluppi risultano abbondanti; ma il tutto si risolve in una commovente e in un'espressione che denotano una profonda sincerità. C'è stato chi ha avuto parole altisonanti per questa partitura: ed infatti la comunicativa sul pubblico è pronta e spontanea, anche se le proporzioni sono piuttosto ampie. Un senso di bontà e di fervore si agita in tutte le parti della *Messa* ed alcuni momenti, come se ne trovano nel *Credo* e nel *Gloria*, provocano entusiasmi giustificabilissimi. Musica scritta con fede e nella piena sicurezza di poter cantare vittoria sul male, tanto i sentimenti sono buoni e spontanei. Vorremmo dare un consiglio: si incida, questa *Messa*, perché essa potrà rendere assai più chiara, a molti cultori della musi-

ca, la forte figura di Luigi Cherubini.

Fernando Previtali, con la collaborazione del violinista Gennaro Rondino, ha presentato a Roma il *Concerto* per violino e orchestra di Giancarlo Menotti. Si tratta di una composizione che rispetta lo schema tradizionale ed anche nelle idee non tradisce la chiarezza tipica dei maggiori compositori di Concerti per violino. Il tempo più riuscito, sotto questo aspetto, è parso il primo Allegro, tenendo presente la tecnica violinistica. Lo strumento solista ha piena libertà d'azione e le idee risultano di buona consistenza: insomma un Allegro che, in tutto e per tutto, rispetta seri impegni con la tradizione. Il secondo tempo è un Adagio, un po' cupo, piuttosto melanconico, ma che si muove bene sulla quarta corda del violino; poi tutto acquista maggior respiro e lo sviluppo del tempo presenta le sue attrattive. Come accade nei maggiori concerti per lo stesso strumento, il terzo tempo ha un carattere brillante, facile, tanto che il primo tema si snoda senza troppe preoccupazioni. Invece ben studiata risulta la parte del solista che raggiunge difficoltà notevoli. C'è in quest'ultimo tempo un po' di quel brio italiano, ma americanizzato, che tanto piace al Menotti, brio che trova interessanti soluzioni nel violino, strumento che ben si addice a certe volute, a certi timbri e a certi ritmi particolarmente gioiosi. Il lavoro ha avuto pieno successo, anche per merito dell'accurata esecuzione. In prima esecuzione a Roma si sono date le *Sette variazioni sopra una Sarabanda* di Corelli di Guido Guerrieri, direttore del Conservatorio di musica di Santa Cecilia e ammirato autore di molta musica operistica, sinfonica e da camera. La partitura rivela la sicura tecnica del Guerrieri, il suo istintivo amore per la musica del Sei-Settecento e la sua bravura nella forma della variazione.

Il bellissimo tema di Sarabanda in mi minore (tratto dalla Sonata n. 8 dell'op. 5 di Corelli) viene trasformato in più modi: ora in senso ritmico, ora in senso contrappuntistico, ora sviluppando una nuova linea melodica, ora attardandosi su di un tempo di Scherzo. Non era facile raggiungere tanta bravura tecnica, ma soprattutto non era facile rivelare un gusto così appropriato. Guerini ha sfruttato, per questo suo lavoro, la forma del Concerto grosso, carissima, come si sa, al Corelli ed anche questa preferenza si è risolta in una proprietà storico-estetica di non debole levatura. Le Variazioni hanno incontrato il pieno favore del pubblico.

Sconosciuto al pubblico della Filarmonica era il *Concertino* op. 94 per due pianoforti di Dimitri Sciostakovic, risalente al 1957. Non è né un pezzo ardito né nuovo, tanto è vero che rievoca timbri e ritmi, già noti, di altri maestri russi. Come si verifica in vari lavori dello stesso compositore, non manca nel suo *Concertino* una certa comunicativa; si tratta però di un linguaggio semplice e sfruttato, ripiegante, spesso, su una tematica troppo ovvia. Comunque, la mano facile dell'autore, il suo buonumore e la sua maestria nel creare qualcosa di assai scorrevole vanno tenute nella debita considerazione.

MARIO RINALDI

Napoli

Novità di Pannain e di Porrino

L'ultimo programma sinfonico della stagione autunnale al S. Carlo ci recò finalmente una novità moderna italiana: il *Concerto* per arpa e orchestra di Guido Pannain. Troppo poco per una stagione articolata su una dozzina di concerti e che sino a qualche anno fa faceva spicco per la larga ospitalità concessa alle nuove musiche... Il *Concerto* di Pan-

nain prende quota (a nostra impressione) strada facendo. All'incedere un po' vago, forse circospetto, del primo tempo, succede la contemplativa calma dell'Adagio, nel quale i temi non vivono tanto per sé stessi, quanto in funzione di una calda e sensuale atmosfera, genuina proiezione di un commosso stato d'animo. Sorridente e spedito l'ultimo tempo, lievemente ed elegantemente ammiccante al più elegante Ravel. Le cadenze, originali dell'autore nonostante l'alta elaborazione dell'interprete (la stupenda arpista Clelia Gatti Aldrovandi, dedicataria del *Concerto*), sono introdotte del tutto fluidamente nello svolgimento del pezzo, col quale fanno corpo. Insieme con l'autore, la signora Gatti Aldrovandi (benissimo secondata dal direttore Carlo Franci) fu coperta di scroscianti applausi, per la sua interpretazione a tutto tondo: nella quale il superiore virtuosismo riesce persino a farsi dimenticare, asservito, com'è, a un'intelligenza e ad una sensibilità illuminanti.

Quasi non s'era spenta l'eco degli ultimi accordi al S. Carlo, che la Scarlatti-Rai/Tv diede il « via » alla fornitissima sequenza dei suoi martedì. La efficientissima orchestra era appena reduce da una fortunata tournée nel vicino e medio Oriente nella quale era stata guidata con la consueta sicurezza ed autorità da Franco Caracciolo e (per uno dei concerti) da Luigi Colonna. Spingendosi sino a Téhéran il complesso napoletano aveva riportato trionfali successi.

Lo *Stabat Mater* di F. J. Haydn, eseguito per celebrare solennemente il 150° anniversario della morte del grande Austriaco, era nuovo — ci si assicura — per l'Italia. Ad essere proprio schietti, il vasto affresco haydniano non ci ha comunicato una grande emozione: paragonabile per esempio, a quelle immancabilmente suscitate dalle monumentali Stagioni o dalla Creazione. Siamo lontani, naturalmente, dal condivi-

dere lo « scandalo » di Mendelssohn per la candida gaiezza, anche qui testimoniata, dal Patriarca di Rohrau: ma troviamo che in questa partitura tale sentimento, ch'è un connotato così personale di Haydn, raramente perviene ad illuminare il tessuto sinfonico-corale e le arie dei solisti. Il culmine della composizione abbiamo creduto di individuarlo nel quarto pezzo della seconda parte: *Flammis*, ecc. In un tempo molto mosso, il coro si solleva di colpo sulla quota non eccelsa della partitura, raggiungendo d'acchito le vette ossigenate e solitarie delle maggiori creazioni haydniane. Delle arie, quella che ricordiamo con maggior vivezza è *Pro peccatis* del basso.

Lo *Stabat Mater* è stato presentato nella miglior luce desiderabile dal complesso corale e sinfonico della Scarlatti-Rai. Il Coro, istruito come al solito in maniera ineccepibile da una Emilia Gubitosi sempre giovanile ed entusiasta, ha fornito una ennesima prova della propria efficienza. L'Orchestra, non eccessivamente impegnata, ebbe comunque modo di confermare la propria alta classe. Assai bene assortito il quartetto dei solisti (Lidia Marimpietri, Miti Truccato Pace, Herbert Handt, Ugo Trama). Espertissima e tranquilla la guida di Franco Caracciolo. Due novità conteneva il secondo programma della stagione, oltre il denso *Concerto* per violino di Pizzetti, robustamente interpretato da Arrigo Pelliccia: *Odi di Ronsard* di Luigi Cortese e *Sonar per musicisti*, ultimo lavoro di Ennio Porrino. Delle 2 *Odi* di Ronsard, musicate dal Cortese, non era riportato il testo poetico nel programma. Poiché all'audizione musicale il testo generalmente non si afferra — per limpida che sia la dizione dell'interprete — anche il rapporto musica-poesia, essenziale ai fini della comprensione del pezzo, rimane oscuro. Confessiamo, per tanto, di aver capito

poco di queste due pagine, che non sembrano voler avere una grande autonomia musicale e che comunque testimoniano, almeno, di una nobile ricerca timbrica. Il *Sonar per musicisti* è stato un'autentica sorpresa per tutti quelli che fin qui avevano seguito Porrino, e non credevano ch'egli potesse discostarsi dalle espressioni fino a ieri vagheggiate. Indipendentemente dal risultato, che è (diciamolo subito, più che notevole, e costantemente interessante), quel che conta, in questa partitura, è il nuovo, e inaspettato, atteggiamento del musicista: il nobile « ulisismo » da cui è preso l'ormai maturo artista, e che lo spinge a batter vie nuove fuori del comodo conformismo, a tentare esperienze che sembravano tutt'altro che a lui congeniali. In questo lavoro Porrino è « anche » dodecafonico, con la sua breve « serie » esposta per diritto e per rovescio e portata, con orgogliosa mano, alle conseguenze più complesse. *Sonar per musicisti*, eseguito dagli scattanti archi della Scarlatti, fu cordialmente applaudito da un pubblico un po' disorientato rispetto a ciò che si aspettava dal compianto autore.

Più che mai nutrita l'attività dell'Accademia Napoletana che anche essa spara al ritmo di uno-due concerti per settimana.

La stagione lirica al S. Carlo: Adriana e Thaïs

È ormai tradizione (ancorché recente) che la Stagione lirica venga inaugurata negli ultimi giorni di novembre. Così si richiama la piena attenzione degli ambienti musicali sull'avvenimento napoletano, e si dà un più arioso respiro al cartellone, intervallando maggiormente le prime. Per l'inaugurazione era stata prescelta, in omaggio alla illustre memoria di Cilea, di cui nel '60 ricorre il decennale della morte, la *Adriana Lecouvreur*. La Sovrintendenza del S. Carlo poté fornire, in

occasione di questa inaugurazione, una straordinaria prova di efficienza. Disgraziatamente ammalatasi Renata Tebaldi, la Direzione del Teatro non aveva altra alternativa se non il rinvio della rappresentazione o la sostituzione della protagonista. Rinviare l'inaugurazione? Neanche a pensarci! Unica soluzione, perciò, la sostituzione del celebre soprano. Qui intervenne la fortuna, in quanto fu possibile assicurare la presenza di Magda Olivero, appena reduce da una infermità. La signora Olivero, giunta a Napoli nelle prime ore del pomeriggio del 28 novembre, andò in scena dopo poche ore e senza prove, in cospetto di un pubblico strabocchevole. Superata la comprensibile emozione del primo momento, la signora Olivero prese rapidamente possesso di sé medesima e della scena, calandosi perdutamente nel personaggio di *Adriana* e dandoci, ancora una volta, una interpretazione superba. Degnissima sua antagonista è stata Giulietta Simionato, pervenuta a uno splendore meridiano di voce e di arte interpretativa. Il quartetto dei personaggi principali era completato da Franco Corelli e da Ettore Bastianini. La direzione musicale dello spettacolo era affidata a Mario Rossi, che l'ha attuata con un gusto sicurissimo, sorretto da una invidiabile esperienza. Il coro di Lauro, in buonissima forma, e l'orchestra han fornito una bellissima prestazione. La regia di Aldo Vassallo Mirabelli ha avuto il raro pregio della fluidità e della logica, nel consapevole rispetto, oggi rarissimo, delle indicazioni degli autori. Ben concepite, e meglio attuate, le danze allestite dalla Gallizia. Impeccabile l'allestimento di Cristini sulle note scene, plumbamente veristiche del Parravicino.

Dopo più di mezzo secolo (l'ultima rappresentazione napoletana risale all'ormai lontanissimo 1908) *Thais* di Massenet è tornata sulle scene del S. Carlo in una edizione che si

vorrebbe dire lodevolissima, se non fosse per lo sconsigliato taglio della scena drammaticamente più forte, quella in cui Atanaele, dopo aver convertito la peccatrice, soggiace al violento assalto della tentazione, concretatasi nel fantasma lussuoso della bellissima ex-cortigiana. Apparsa nel 1894, quattro anni dopo il fortunatissimo romanzo, l'opera di Massenet ebbe non poca fortuna anche in Italia, per le cui scene il libretto (dovuto a L. Gallet) fu tradotto come peggio non si poteva da Amintore Galli. Oggi, quella fortuna è molto diminuita: la musa massenetiana, così felice nel cantare i morbidi amori di *Manon*, non sembra poter sostenere il peso di una tragedia nella quale il furore religioso così crudamente deve scontrarsi col trionfante sensualismo della protagonista e dello stesso santo protagonista.

Lodevolissima l'esecuzione musicale, a parte la grave riserva avanzata a proposito del taglio di cui sopra (che è poco qualificare di disinvoltato). I due protagonisti, *Thais* e *Atanaele*, sono stati impersonati con grandissima dignità vocale da Virginia Zeani, dotata di una estensione e di una robustezza invidiabili, e da Ettore Bastianini, la cui voce pastosa e fluente non ti stanchi di godere. Facilmente ragione della non difficile parte ha avuto l'ottimo Alva, e lo stesso può dirsi del Mazzoli. Il maestro Molinari-Pradelli ha tenuto la bacchetta con l'autorità, la perizia e il gusto che gli conosciamo da gran tempo, giovandosi dell'ottima collaborazione del coro e dell'orchestra.

Delle scene di Cristini, sempre fantasioso e versatile, abbiamo ammirato soprattutto la prima e le due ultime, suggerenti spazi profondi e dolenti: meno ci ha persuaso l'interno, più sobrio nel bozzetto, forse troppo popolato nella realizzazione. Chiara, semplice, e suggestiva nella immobilità dei gruppi di monaci e

di monache, la regia di Vassallo Mirabelli, degnissimamente secondato dalla coreografa Bianca Gallizia.

GIACOMO SAPONARO

Palermo

Le Giornate di musica contemporanea

La stagione musicale palermitana ha avuto un eccitante avvio con la vastissima presentazione di musiche contemporanee, offerta in quattro « giornate » dall'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana. Intento animatore della manifestazione: procedere al rinnovamento del repertorio tradizionale concertistico inserendo nel circolo dello spettacolo musicale cittadino nuovi interessi e promuovendo, nello stesso tempo, la conoscenza di forme essenziali alla nostra cultura cioè alla coscienza del nostro tempo. Non dunque avanguardia ma doveroso aggiornamento nell'intento di proporre in forma panoramica la musica d'oggi nelle sue risultanze già note e consolidate, che tuttavia a Palermo acquistavano valore e sapore di novità. Si pensi che la bella e sanguigna esecuzione offerta dal maestro Ottavio Ziino della *Sagra della primavera* stravinskiana ha consentito al pubblico palermitano la conoscenza di un capolavoro fra i più significativi del nostro tempo dopo ben 46 anni dalla sua prima esecuzione. Il primo concerto, accanto a Stravinski ha presentato l'*Ouverture da Novità del giorno* di Hindemith, il 2° Concerto per pianoforte ed orchestra di Bartok, efficacemente interpretato da Gherardo Macarini Carmignani e il *Sopravvissuto di Varsavia* di Schönberg, stupendamente reso da Antonio Kubizki. La seconda giornata è stata dedicata ai musicisti svizzeri. Hans Münch ha diretto con vivacissima sensibilità e accuratezza somma la *Sinfonia liturgica* di Honneger e *Schelomo* di Bloch, due partiture che hanno riscosso un formidabile successo e per virtù di ese-

cutori e per l'opulenza della scrittura musicale. In particolare nella *Sinfonia liturgica* la ricchezza della elaborazione musicale honeggeriana infonde all'espressione una tale lussureggiante vigoria da celebrare uno fra i più felici incontri fra arte e pubblico. La *Suite di vecchie canzoni popolari francesi* di Conrad Beck è apparsa una composizione d'estrema e levigata ricercatezza formale. Dirigendo un piccolo complesso, formato dai solisti della stessa Orchestra Sinfonica Siciliana, Angelo Musco ha stupendamente interpretato l'*Apollo Musagete* di Stravinski e l'*Ode a Napoleone Bonaparte* di Schönberg completando la gustosa rassegna con le 2 *Liriche di Anacreonte* di Dallapiccola, una « rêverie » dodecafonicamente strutturata tra la tragedia dei *Canti di prigionia* e la disperazione esistenziale de *Il Prigioniero*, e la bella e squisita *Suite agreste* di Pietro Ferro (soprano Rosa Uccello) ricca di rarissimi impasti timbrici, di sensibili evidenze coloristiche.

Musiche di Petrassi, Turchi, Savagnone e Pizzetti hanno occupato la « giornata » dedicata alla musica italiana contemporanea. Il 3° Concerto di Goffredo Petrassi assume in forma aerea, vaghissima di risonanze ed elaborazioni di scritture musicali antiche e nuove, la forma d'una « *recreation* ». Il pregio del 3° Concerto è l'amalgama perfetto di stili che prima di tradursi sul pentagramma è già nell'anima del compositore e gli detta note e forme cariche di tutta la sua esperienza umana.

Il *Piccolo concerto notturno* di Guido Turchi nasce da una esperienza libera e disincantata cogliendo fiori elegantissimi con musicalità raccolta e preziosa, d'un estremo e sorvegliatissimo buon gusto.

La giornata di musica contemporanea dedicata ai compositori italiani ha presentato poi in prima esecuzione assoluta le *Variazioni e fuga*

su uno squillo di caccia di Giuseppe Savagnone. Il successo del musicista palermitano è scaturito da una sensibilità nuova, articolata in una scrittura ferreamente strutturata. Il valore della ricerca tecnica e stilistica del Savagnone sta nell'aver svincolato la melodia dal mondo chiuso della tonalità e di avere restituito all'espressione musicale strutturazione armonica e rinnovata tensione espressiva, facendo circolare liberamente la « voce ».

Nella *Sinfonia in la* di Pizzetti una matura esperienza di stile si prova alla conquista della forma sinfonica. Nel mondo musicale di Pizzetti, al centro, c'è l'uomo, il suo dramma umano: la lotta con il destino e il dolore che intride la vita. Il distacco del musicista dalle più moderne elaborazioni espressioni musicali è sereno e consapevole ma netto e coerentissimo. Pagina severa, complessa, potentemente strutturale che l'Orchestra Sinfonica Siciliana, guidata dal Maestro Ziino, ha reso con plastiche e ricche sonorità.

L'ultima giornata, dedicata ai moderni compositori americani, purtroppo, ha segnato un passo indietro. Sbagliata, a nostro giudizio, la scelta del programma vagante in una generica presentazione con ragguardevoli lacune. Abbiamo ascoltato invece un pezzo di Schuman (*Festival ouverture*) infarcito di tutto, da Riccardo Strauss (a fior di pelle) a Léhar; nonché musiche di Kubik e Kennan che facevano pensare a noiose e ingombranti colonne sonore da film. Di Harris è stata eseguita la 3ª *Sinfonia* dove lo stile delle « sinfonie » di Copland s'impoverisce in una struttura esangue, anche se fracassona e vacuamente pretenziosa. Una *Pantomime* di Foss, con il suo facile e noioso melodizzare, non è andata al di là di una appena accettabile evocazione d'atmosfera.

Le giornate hanno, comunque, rotto l'incantesimo di un repertorio ancorato a musiche che a forza di

venire riascoltate hanno logorato l'interesse. La funzione meritoria di portare la musica contemporanea a Palermo ci pare sia stata svolta. Quello che importa è di perseverare, come è negli intenti dell'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana che attualmente promuoverà una manifestazione destinata, nel giro di pochi anni, a far conoscere a Palermo quanto di più rilevante e significativo è stato operato nel nostro tempo nell'arte dei suoni.

UBALDO MIRABELLI

Il Gruppo Universitario per la nuova musica

L'istituzione di una cattedra di storia della musica nell'università di Palermo è opera dell'iniziativa e del fervore di rinnovamento apportati dall'illustre studioso di tradizioni popolari Giuseppe Cocchiara, Preside della Facoltà di lettere e filosofia. L'insegnamento affidato a Luigi Rognoni ha destato nel campo accademico fervore e consensi che in questa sede sono da sottolineare come la più efficace opera di approfondimento e di miglior conoscenza svolta a favore della musica nella nostra città.

Palermo è oggi, crediamo, forse l'unica città italiana, e fra i pochi centri culturali in Europa, a disporre di un'iniziativa, condotta sul piano scientifico, di propulsione e di conoscenza della ricerca musicale contemporanea, vale a dire in una zona particolarmente sensibile ai problemi del nostro tempo e del linguaggio con acutissime intuizioni e intensa ricerca di nuovi valori.

Il Gruppo Universitario per la Nuova Musica, sorto accanto all'Istituto di Storia della Musica, operante nell'ambito della Facoltà di lettere e filosofia, ha immesso nella vita artistica cittadina l'eccitante fermento di un entusiasmo e di un impegno veramente nuovi. Iniziata l'attività l'anno scorso, il Gruppo si propone per l'attuale stagione un vastissimo

programma con intervento di solisti italiani e stranieri e volto a far conoscere su un piano di ricerca e di impegno culturale ben cinquantatre autori nuovi di undici nazioni, promuovendo un vero e proprio « festival della musica nuova » che si svolgerà presumibilmente in febbraio.

Bologna

Concerti all'aperto.

Come per gli anni scorsi, anche la scorsa estate è stata musicalmente caratterizzata dalle manifestazioni musicali promosse dall'amministrazione comunale e sostenute, per la maggior parte, dall'Orchestra Stabile del Teatro Comunale cui si è aggiunto, per alcune occasioni, il Coro dello stesso Ente Autonomo del Teatro Comunale.

Posto di convegno abituale il piazzale dei Giardini Margherita ove il pubblico, comodamente sistemato, può assistere gratuitamente alle esecuzioni degli stessi complessi, e molte volte degli stessi direttori e delle stesse musiche, per ascoltare i quali entro le auliche architetture del Teatro Comunale occorre pagare il biglietto.

Uno degli aspetti più positivi dell'iniziativa, che per il suo ripetersi nel corso di molti anni sta diventando tradizione, oltre quello della divulgazione popolare del gusto per la musica sinfonica, è quello della irradiazione regionale dei concerti preparati a Bologna. È un passo importante nella conquista degli sbocchi regionali per il prodotto musicale dell'Ente Autonomo al quale, con l'aria che tira e le leggi e i provvedimenti ministeriali che piovono, resta la speranza di un consorziato spazio regionale come fonte per una più solida e continuativa attività.

Alcuni concerti sinfonici si sono tenuti in fabbriche entro le quali hanno risuonato, facendo tacere magli, pulegge e motori, le note

di Beethoven, Wagner, Mozart, Weber, Bellini, Rossini, Ciaikovski, Dvorak, Bizet, Grieg, Liszt e Bartok nelle esecuzioni dirette dai maestri Domenico Serrantini, Carl Melles, Antonio De Bavier, Orlando Barera, Gunnar Staern.

Nei concerti pubblici ai Giardini Margherita, i cui programmi erano informati al costume più corrente e ossequenti alle abituali richieste del pubblico dei concerti, si sono avvicendati sul podio i direttori Paul Strauss, Franco Mannino che ha eseguito pure la sua *Sinfonia americana*, Martin Rich nel cui programma figurava *Aus Italien* di Riccardo Strauss, Lodovico Coccon che assieme al pianista Gherardo Macarini Carmignani ha eseguito la *Rapsodia in blu* di Gershwin e ancora Franco Mannino che ha presentato *Ansia di luce* di Terranova. Un concerto è stato dedicato completamente al Coro che si è esibito in vari pezzi di gusto orfeonico sotto la guida del maestro Bruno Pizzi e con la collaborazione del basso Giovanni Foiani. Nota di benemerita per l'organizzazione: quando il maltempo impediva il concerto (e quest'estate è stata parecchio climaterica), il concerto veniva ugualmente tenuto al Palazzo dello Sport che, neanche a farlo apposta, sembra fatto proprio per delle manifestazioni musicali, tanto è buona la sua acustica e felice la disposizione degli spazi. Tutti i concerti si sono ripetuti a Rimini che ha così avuto di riflesso la sua Estate Musicale 1959 nell'Auditorio all'aperto nel Parco del Risorgimento. I concerti di Orlando Barera si sono ripetuti anche in piccoli centri come Castel San Pietro e Medicina. Sempre ai Giardini Margherita di Bologna due serate sono state dedicate ai balletti; in una si sono presentati i Solisti del Teatro alla Scala in antiche danze ed arie solistiche (direttore d'orchestra Domenico Serrantini) e nell'altra il Rambert

Ballet che ha eseguito *Les Silphides*, *Notte d'inverno* e *Spettacolo di gala*. Al principio di ottobre l'Ente Autonomo del Teatro Comunale ha partecipato, con la sua organizzazione e le sue masse, al Festival della Lirica Italiana al Teatro Beaulieu di Losanna presentando, in pregevoli e apprezzate esecuzioni (con artisti italiani), le opere *Trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Barbiere di Siviglia*. Intanto la stagione musicale ha avuto il suo battesimo... religioso: la Cappella Carolina del Duomo di Aquisgrana ha tenuto nella Cattedrale di S. Pietro un concerto diretto da Mons. Th. Bernhard Rehmann. Si tratta di un complesso che ha alle spalle una secolare tradizione di vera e seria polifonia vocale; anche quando la natura delle voci non eccelle ugualmente in tutte le sezioni, si sente in ogni sua esecuzione una vera confidenza con il genere che in alcuni autori tocca punte di alto risalto. Ciò è avvenuto per *Tota pulchra* e *Ave, Regina caelorum* di Bruckner e per *Tui sunt coeli* di O. di Lasso. Comunque questo coro di 120 voci è una prova di quale sia il livello medio della pratica musicale in Germania; il complesso non è, né pretende di essere, il più perfetto del genere, esso corrisponde ad un impulso musicale originario di un centro provinciale di antica civiltà. Nel programma figuravano autori moderni quali Hilber, Lemacher, Reger, Haas, Brahms, e H. Wolf. Molto apprezzato per la scrittura vocale e la felice tematica un *Nunc dimittis* di Ettore Desderi. Il concerto terminava con una montagna musicale rappresentata da un *Motetto* a 8 voci di G.S. Bach nel quale erano chiari più che altrove le possibilità ed i limiti del bel complesso.

Altra manifestazione di carattere religioso, ma di aspetto decisamente diletteantistico anche se piena di buone intenzioni, è stata l'e-

secuzione in prima assoluta di una specie di cantata sacra del P. Pellegrino Santucci. Il *Signum magnum* per soli, coro e orchestra è stato eseguito, sotto la direzione dell'autore, nella Basilica di S. Maria dei Servi ed ha ottenuto un felicissimo successo da parte di un folto pubblico evidentemente compiaciuto di sentire cantare la Vergine e l'Angelo con l'enfasi retorica di Santuzza e di Mignon.

ADONE ZECCHI

Genova

Concerti

La stagione concertistica genovese si è aperta la sera del 10 novembre, al Carlo Felice, alla presenza della signora Carla Gronchi, moglie del Presidente della Repubblica. Il Thomanerchor di Lipsia ha svolto un programma che tracciava un arco vasto della polifonia vocale, dall'inizio del Cinquecento alla fine del secolo scorso, da Palestrina a Bruckner. Due cori a otto voci di Bach; mottetti di Schutz, Kuhnau, Scarlatti; e infine i quattro Graduali di Bruckner hanno messo in risalto le doti di disciplina e di rara consapevolezza stilistica dei giovanissimi cantori germanici diretti dal prof. Kurt Thomas. A Sir John Barbirolli e al violoncellista Massimo Anfiteatroff è stata affidata l'apertura della stagione sinfonica vera e propria, con la partecipazione dell'orchestra stabile. Nel programma accolto con vivo fervore, figuravano la *Suite* di musica drammatica di Purcell, il *Concerto* per violoncello e orchestra di Dvorak e la 2ª *Sinfonia* di Brahms. Fra i primi segni dell'attività concertistica va citato un concerto della pianista Clara Malusardi Tonetti all'Associazione «Serenissima». La giovane strumentista, che ha affinato le non trascurabili qualità ai corsi di Carlo Zecchi a Salisburgo, ha eseguito con succes-

so musiche di Villa Lobos, Turina e Albeniz.

Balletti

Sempre al Carlo Felice, come «fuori programma» della stagione sinfonica, Jean Babilée ha presentato la sua compagna di balletti da camera, con i solisti Gerard Ohn, Jean Garcia, Claire Sombert, Sabine Leblanc, Etheri Pagava. Naturalmente Babilée ha dovuto presentare solo gli «estratti» delle grandi coreografie, come nel caso della *Suite en blanc* creata da Lifar per il corpo di ballo dell'Opera di Parigi (52 persone) una diecina di anni fa e già presentata al Festival di Nervi nel 1957. Anche di Mario e il mago (coreografia di Massine con musiche di Franco Mannino) Babilée ha eseguito solo le sue variazioni. Nel programma figuravano ancora *Balace à trois* di Damase, *Ballettino* di Jacques Ibert, un *Adagio* di Albinoni e *Le Jeune homme et la mort* di Cocteau, sulla *Passacaglia* di Bach.

L'Ente Manifestazioni Genovesi ha comunicato il programma del prossimo Festival internazionale del balletto che si svolgerà come di consueto nei parchi di Nervi dell'8 al 28 luglio 1960. Dopo un anno di sospensione il Festival, che tanto successo aveva incontrato con la sua formula originaria negli ambienti ballettistici internazionali, appare trasformato radicalmente. Esso non avrà più infatti la caratteristica di un'antologia della danza più qualificata del mondo (accademica, motivata, di colore, di tradizione drammatica, di corrente moderna) ma sarà una specie di «mostra personale» di Leonide Massine a cui hanno affidato la direzione artistica della manifestazione.

A parte alcuni balletti di repertorio (come *Le Silfidi* e *Sheherazade*) sono previste tre creazioni mondiali su coreografie di Massine e ossia: *Bal des voleurs*, commedia balletto

in 1 atto e 4 quadri di Jean Anouilh, musica di George Auric (scene e costumi di J. Denis Malcelez): *La Commedia umana*, balletto in 3 atti di Vittorio Branca, interpretazione coreografica del «Decamerone» del Boccaccio su musiche del XIV secolo elaborate da Bruno Maderna (scene e costumi di A. Manessier); *Il Barbiere di Siviglia* interpretazione coreografica dell'opera integrale di Rossini (scene e costumi di André Beaupaire). In 1.a esecuzione per l'Italia si daranno: *Señor de Manara* balletto in 1 atto di Irene Lidova, musiche di Ciaikovski coreografia di I. Cartier (scene e costumi di N. Daydé) e *Alta tensione*, di P. Rhally, musica di Marius Constant e e musica concreta di P. Henry coreografia di M. Bejart (scene e costumi di A. Rilliard).

Il Premio Paganini

Dal 5 all'11 ottobre si è svolto, come di consueto, il concorso internazionale di violino per il Premio Paganini. Ricordiamo le prime edizioni di questo premio (quest'anno era la sesta). I concorrenti si contavano sulle dita di una mano. A chi interpretava l'esito aritmetico esiguo come una valutazione negativa su piano mondiale, era facile obiettare che non si creano di punto in bianco i violinisti preparati a un programma come quello richiesto dal bando. Occorreva pazienza: per la divulgazione della nuova iniziativa e per dare tempo ai giovani virtuosi di mettere a punto uno studio specifico.

Dopo sei anni la situazione numerica si è sostanzialmente modificata, com'era prevedibile. Nella recentissima edizione del Premio Paganini ventiquattro concorrenti di dieci nazioni si sono presentati alle prove eliminatorie. E quelli che abbiamo ascoltato nelle audizioni pubbliche rivelavano un impegno solido e consapevole, oltre alle qualità individuali, naturalmente: di talento, di scuola, di inclinazione

strumentale, di fervore comunicante. Anche quest'anno una giuria internazionale qualificata ha presieduto all'esame dei concorrenti. Il collegio giudicante (non è certo necessario ricordare quanto la sua formula sia fondamentale per il prestigio del premio) era composto dai maestri Giorgio Federico Ghedini e Michelangelo Abbado del Conservatorio di Milano, Franz André di Bruxelles, Pierre Capdevielle di Parigi, André F. Marescotti del Conservatorio di Ginevra e Luigi Corsette direttore del Liceo musicale Paganini di Genova e direttore tecnico del concorso.

Un americano, diplomato dalla Juilliard School of Music di New York, ha vinto il primo premio di due milioni e il titolo. Canin V. Stuart era uno dei concorrenti più maturi, anche di età. A 33 anni compiuti (è nato il 5 aprile 1926) è certamente sulla strada di un concertismo serio, forse più inclinato verso la pulizia formale, l'interpretazione attenta e l'approfondimento dei valori espressivi, che verso un virtuosismo vero e proprio, vigoroso e slanciato. Vorremmo dire a questo punto che nessuno dei finalisti ha sfogliato quelle caratteristiche di cavata, di potenza, di fraseggio che distinguevano la grande scuola dell'Ottocento. Stuart (come gli altri, d'altronde) non è un «paganiniano» dichiarato. La stessa impressione destò quando ha eseguito i due Capricci a Palazzo Tursi, nella serata conclusiva delle manifestazioni colombiane. Ma qui ha influito l'enorme emozione di posare l'arco sul Guarneri di Paganini.

Il secondo premio, di ottocentomila lire, è andato al tedesco Slegfried Gawriloff, diplomato al Conservatorio di Lipsia e premiato ai concorsi di Berlino e di Monaco. La francese Liliane Caillon, non ancora ventenne, primo premio del Conservatorio di Parigi, premio Naudaud e borsa di studio Ginette Ne-

veu, si è aggiudicata il terzo premio di quattrocentomila lire. I tre premi minori sono stati assegnati ai semifinalisti Catherine Courtois (Francia) Eleonora Dell'Aquila (Italia) e Johannes Bruning (Germania).

Gli organizzatori si possono ritenere soddisfatti, per la nutrita partecipazione, per lo standard qualitativo piuttosto sostenuto, per lo svolgimento ordinato del concorso, per l'interesse del pubblico che ha affollato il Carlo Felice non solo nella giornata finale, quando gli esecutori si producevano accompagnati dall'orchestra del Comune diretta dal maestro Toffolo, ma anche nelle sedute precedenti, contrassegnate inesorabilmente dai «pezzi d'obbligo» (la 2ª Partita in re minore di Bach e il primo tempo del Concerto in re maggiore di Paganini, quest'ultimo eseguito con l'orchestra nella terza prova). La sala era sempre gremita.

C. M. RIETMANN

Torino

La stagione lirica d'autunno L'Auditorium della Rai e il Teatro Carignano hanno fatto la parte del leone durante il denso autunno musicale torinese. Nella sala del Conservatorio non sono però mancati i concerti cameristici (una ventina), caratterizzati dalla assoluta mancanza di novità.

Se la stagione del Terzo Programma (Auditorium) abbondava di musiche contemporanee, l'Ente Autonomo Teatro Regio pur basando il proprio cartellone sul Settecento autentico o falso e sul primo Ottocento (*Conte Ory*, *Don Pasquale*, *Campiello di Wolf Ferrari*) si è spinto sino ai giorni nostri con *La Guerra* di Rossellini, *L'Ipocrita felice* di Ghedini e *Allamistakeo* di Viozzi: novità che Torino ha felicemente accolto e apprezzato nei giusti valori, facendo qualche riserva critica

per *La Guerra*. L'Ente Autonomo ha avuto anche un'ottima idea: invitare il complesso teatrale del Collegium Musicum Italicum diretto dal doppiamente benemerito maestro Fasano. Abbiamo con vivo piacere assistito alla mirabile realizzazione del *Maestro di cappella*, del *Filosofo di campagna*, della *Serva padrona* e delle *Cantatrici villane*. La non sempre giustificabile apatia dei torinesi è scomparsa per questi due spettacoli, veramente eccellenti, dei quali va dato il merito anche ai cantanti Elena Rizzieri, Renato Capecci, Sesto Bruscantini, affiancati da degni colleghi; e al regista Corrado Pavolini, aristocratico e acutissimo. Nel complesso la stagione d'opera autunnale, affidata alla direzione di Tullio Serafin, Francesco Molinari Pradelli, Carlo Felice Cillario e Renato Fasano ha segnato a suo favore un considerevole livello artistico. Il pubblico — bisogna dirlo — è rimasto però un po' sordo; ma dopo ventitré anni di continue peregrinazioni in teatri inadatti bisogna essere indulgenti anche con lui!

La stagione del Terzo Programma

All'Auditorium non sono mancate le novità degne di interesse. Inaugurata la stagione con *Il Re del dolore* di Caldara, eseguito anche a Torino dopo Venezia e Perugia, i concerti si sono succeduti settimanalmente, affidati alle bacchette di Mario Rossi, Darius Milhaud, Ettore Gracis, Massimo Pradella, Vittorio Gui, Friedrich Prausnitz e Ferruccio Scaglia. In sette serate sono passate musiche di Haendel, le vecchie *Cofofe* e una stentata *Sinfonia concertante* di Milhaud, pagine di Casella, il *Mefistofele* di Liszt, uno stracchiato *Concertino* per violoncello di Roussel e altre musiche non raramente radio-trasmesse. Si sono avute — accolte cordialmente — anche delle novità: il *Concerto d'infanzia* di Giorgio

Prosperi, opera un po' sofisticata; il *Requiem di Madrid* di Vittorio Fellegara, interessante per un vigore espressivo ottenuto con elementi sonori piuttosto deformati; e gli *Otto madrigali* di Mario Labroca, magistralmente scritti e sinceramente sentiti. Un *Concertino* per flauto, viola e orchestra di Bloch non ha fatto molto presa, ma una certa intimità espressiva ha fermato nei primi due tempi l'attenzione degli ascoltatori, che mai sono mancati a queste serate riservate ad invitati. Fra le novità vanno aggiunte la intelligente *Récréation concertante* di Petrassi e una massiccia e magniloquente *Sinfonia n. 6* di Mennin, compositore americano che saprebbe ben esprimere orchestralmente le sue idee se la fantasia gliene fornisse con maggiore abbondanza e sostanza. E per chiudere va ricordata la *Mano felice* di Schoenberg, quel tormentato, torbido e taciturno lavoro del quale è meglio leggerne il proposito e ciò che ne dicono gli inneggiatori, piuttosto che ascoltarlo nella realizzazione sonora; si rimane, se non altro, con tante illusioni.

Nei concerti al Conservatorio: Backhaus, Magaloff, il Coro di S. Tommaso di Vienna, il Collegium Musicum di Torino e molti altri ancora.

IGINIO FUGA

Trieste

Suoni e luci

Va segnalato uno spettacolo particolare, forse l'attrazione turistica più rilevante dell'Estate triestina: *Suoni e luci* tenutosi nel Parco di Miramare, dal 25 giugno in poi, per più di ottanta serate (con due spettacoli per sera), e sempre con straordinaria affluenza, specie di stranieri. Lo scenario era il bianco Castello di Miramare, dall'acqua marina e dal folto parco, su cui venivano proiettati svariati effetti di luci colorate, sincronizzati con una

colonna sonora registrata diffusa stereofonicamente da vari altoparlanti. La colonna, a mezzo di recitante, e di voci di attori, trasmetteva, con commento musicale e ottico-pittorico, l'infelice storia dell'Imperatore Massimiliano d'Austria e della consorte Carlotta, che già abitarono il Castello, prima dell'avventura messicana che portò a morte il sovrano. Col testo di Massimo Dursi, la regia di Sandro Bolchi e l'ideazione complessiva di Paul Robert Haudin, abbiamo così ascoltato anche le musiche appositamente composte da Luciano Berio e Bruno Maderna, e registrate nello studio di fonologia della RAI di Milano, in parte col concorso dell'Orchestra dei Pomeriggi musicali di Milano. Tali musiche si sono presentate in un duplice ben distinto aspetto: uno tradizionale, in senso « rievocativo » della romantica vicenda (e non sono mancati spunti di valzer di salotto ottocentesco), e l'altro elettronico, rivolto alla resa fonica di battaglie, oppure realistica di sciaquii e rumori di vita reale, ma anche di « momenti » e stati d'animo — per lo più, ovviamente, terrori e angosce — ottenuti con strutture spesso interessanti, anche se talora assordanti. Talché lo spettacolo è complessivamente piaciuto e la discussa collaborazione tra suoni e luci (varie centinaia di effetti, taluni suggestivi, con fari posti in ogni dove, perfino sott'acqua) ha raggiunto una sintesi notevole.

Spezaferrì, Respighi, Nussio, Poulenc e Hindemith

Nella serie dei concerti sinfonici autunnali all'Auditorium, ripetuti pure nella vicina Gorizia, e in parte, anche a Udine, non poche le musiche nuove per Trieste. Bruno Amaducci (18 settembre), ha presentato *Lia*, quattro tempi di « vita spirituale » di Giovanni Spezaferrì, musica per così dire, « onesta » sincera nel suo convinto tradizional-

simo basato sulla maniera pucciniana o tutt'al più zandonaiana. Otmar Federmutz (25 settembre), con il bravo pianista Giorgio Vianello, ha diretto il Concerto misolidio di Respighi che, pur con qualche prolissità, rimane sempre uno dei numeri più solidi della non ricca letteratura contemporanea italiana per pianoforte e orchestra. Otmar Nussio (9 ottobre) si è rimesso a una propria *Musica atavica*, di buona fattura, ispirata dal folclore ungherese, più alla Kodaly che alla Bartok. Dante Ullu (16 ottobre), con il duo pianistico Della Pietra-Calvano, ha presentato il Concerto per due pianoforti di Francis Poulenc, lavoro indubbiamente rispettabile, interessante soprattutto nelle parti mosse. Nessuna novità nel programma di Denes Marton (23 ottobre), mentre nel concerto conclusivo di Claudio Abbado (30 ottobre), la *Nobilissima visione* di Hindemith ha chiarito ai triestini come il maestro tedesco possedeva anche le corde di una piana, quasi aproblematica liricità. In tutti i casi il « numero uno » delle musiche contemporanee di questa tornata autunnale.

GIULIO VIOZZI

Vicenza

Il melodramma *Dido and Aeneas* di Henry Purcell è giunto sulla scena del Teatro Olimpico duecento settanta anni dopo la sua prima comparsa avvenuta in un piccolo teatro aristocratico di Londra riconfermando ancora una volta la propria vitalità.

Quest'opera afferma la decisiva conquista di un unitario stile drammatico (quello cioè segnato da Claudio Monteverdi ottant'anni prima) nel quale la disposizione artistica della approfondita musicalità purcelliana si manifesta con uno spirito di profondo fascino. Il pathos del tardo Seicento spicca con incessante dovizia di abbellimenti e colorazioni,

determinando descrizioni piene d'estro e di incisivi ritmi, esposti in elegante equilibrio e materiatì di solido pensiero architettonico.

L'esito artistico dell'esecuzione e interpretazione di questo capolavoro si può definire superbo. Merito soprattutto del maestro Ennio Gerelli il quale ha saputo armonizzare stilisticamente questa interessante partitura tanto nel quadro vocale che in quello strumentale. Tra i principali interpreti Gloria Davy ha dato prova di intelligente versatilità e di maestria vocale nell'impersonare la figura di Didone; Edward De Falce ha infuso nel personaggio di Enea fervide espressioni, alternando incisivi accenti di drammaticità con

altri di delicato lirismo. Una Belinda persuasiva ed assuefatta ai più impegnativi virtuosismi canori è stata Irma Bozzi Lucca. Ricordiamo anche Romano Righetti, cantante di talento e di ottima scuola e Grey De Goot, espressiva nella voce e spontanea negli atteggiamenti scenici. Ineccepibile il complesso corale istruito dal M.^o Giombini; le coreografie di Luciana Novaro hanno conferito alle varie parti danzanti uno stile classico tradizionale. Governata con sofferenza la regia dallo scrittore Riccardo Bacchelli. Lo spettacolo, al quale hanno assistito moltissimi stranieri, ha ottenuto pieno successo.

GAETANO POLONI

La vita musicale all'estero

Argentina

Perdite dolorose.

L'attuale stagione argentina è iniziata con una perdita dolorosa, molto sentita nei nostri ambienti artistici e musicali: quella di Giuseppe Giacompol, che a capo della Ricordi Americana aveva svolto in questo paese un'attività entusiastica e significativa in favore dello sviluppo culturale argentino. Personalità strettamente legata al nostro ambiente, egli contava numerose amicizie e godeva della stima generale: si può affermare che la musica argentina abbia contratto con lui un vero e proprio debito di gratitudine. E' pure scomparso all'età di 84 anni il maestro torinese Arturo Luzzatti; si era stabilito da circa mezzo secolo a Buenos Aires, dove era inizialmente venuto come direttore d'orchestra per una stagione di sei mesi, e si era interamente assimilato al movimento musicale argentino, nel cui seno costituiva una delle più rilevanti figure. Luzzatti aveva svolto un'intensa attività di pianista, direttore d'orchestra e didatta, ottenendo numerosi riconoscimenti da parte della Commissione Nazionale per la Cultura, del Salon de Musica, del Comune di Buenos Aires, dell'Associazione Wagneriana e dell'Associazione dei Professori d'Orchestra. Ha lasciato una produzione copiosa, di fattura solida e di elegante ispirazione, in cui si nota sovente l'influsso impressionista: tra le sue composizioni ricordiamo le opere *Afrodita* (basata sull'omonima novella di Pierre Louys) e *Atala*, gli oratori *Salomon* e *San Francisco de Asis*, la cantata *La Rosa mistica*,

il balletto-pantomima *Judith*, due sinfonie, i poemi sinfonici *Eros*, *El Rosedal*, *El Jardin voluptuoso*, *Oriental*, e *Noche veneciana*, Concerti per pianoforte e per violino e sei quartetti per archi.

La stagione musicale.

Mentre scriviamo, è trascorsa una buona metà della stagione musicale di Buenos Aires. Essa è stata caratterizzata dall'abbondanza e varietà delle manifestazioni artistiche e dalla straordinaria quantità di prime esecuzioni e di riprese di opere contemporanee. La politica di « austerità » — cioè di economia — preconizzata dalle autorità si è fatta sentire in campo musicale solo dal lato degli interpreti. Quest'anno ci sono stati pertanto assai meno concertisti, cantanti e direttori d'orchestra, — persone che richiedono cachets molto elevati — rispetto alle stagioni scorse. E' capitato così, fatto in verità abbastanza curioso, che alcuni direttori provenienti dall'estero abbiano dovuto tenere fino a due o tre concerti per settimana, compiendo vere e proprie prodezze e dando palesi dimostrazioni di resistenza fisica. Ma in ultima istanza questa « austerità » si è paradossalmente risolta in un beneficio per la musica: invece di virtuosi dell'arco e della tastiera, proprietari di uogle privilegiate o maghi della bacchetta che ripetono per la millesima volta con aria ispirata i soliti pezzi di repertorio triti e ritriti, abbiamo ascoltato numerose novità — per il vero non sempre in esecuzioni ideali — di tutti i generi, dalla lirica alla musica sinfonica, dalla musica da camera al Lied. Come sempre, all'attività

delle organizzazioni ufficiali si è aggiunta quella intensa delle società private, che contano oggi due nuove associazioni; El piano, che svolge un'importante attività dedicata naturalmente alla musica pianistica, e un'altra, nata nel nome di Brahms anche se finora i suoi programmi si sono dimostrati abbastanza eclettici.

La stagione ufficiale del Teatro Colón, iniziata con un mediocre spettacolo di balletti, è continuata con il monodramma *Erwartung* di Schönberg, che ha avuto in Sofia Bandin un'ammirevole interprete, *Volo di notte* di Dallapiccola (diretto da Antonio Tauriello con la regia di Otto Erhardt e di cui il pubblico ha compreso perfettamente l'originale linguaggio musicale), e *The Rake's progress* di Stravinski, in una realizzazione magistrale più pensata però che ispirata, benché contenesse attimi di dolce effusione e di accenti emotivi. La serata di gala del 9 luglio fu dedicata a Lucia di *Lammermoor*, che ebbe nel soprano messicano Tina Garfi una protagonista convincente.

L'attività sinfonica è stata finora assai intensa, dopo l'inizio con il *Requiem* di Verdi diretto da Enrique Sivieri; l'orchestra stabile del teatro ha tenuto alcuni concerti tra cui va citato quello diretto da Ferruccio Calusio che ha eseguito, con la collaborazione dell'autore, il *Concerto per pianoforte e orchestra* op. 22 di Roberto Caamaño, una pagina incisiva e vigorosa dal discorso chiaro e brillante, e la 6ª *Sinfonia* di Sciostakovic.

Un avvenimento interessante è stata la visita dell'Orchestra Sinfonica Nazionale di Washington diretta da Howard Mitchell, che ha eseguito la danza di *Salomé* di Strauss, la 1ª *Sinfonia* di Sibelius, *Appalachian Spring* di Aaron Copland e la 2ª *Sinfonia* dello statunitense Paul Creston, un lavoro ben scritto ma impersonale. Da parte sua la

Filarmonica di Buenos Aires (un organismo dipendente dal Comune) tiene attualmente una lunga serie di concerti sotto la direzione di diversi maestri, tra cui Jean Constantinesco (che ha diretto il *Concerto per oboe e orchestra* di Strauss e l'insignificante *ouverture* di *The School of scandal* di Samuel Barber), Teodoro Fuchs con *Mathis der Maler* di Hindemith e *Diez impresiones breves*, una composizione raffinata e sobria di José Maria Castro, Mariano Drago (*Il Messia* di Haendel) e Jacques Singer che ha eseguito le Sinfonie di Beethoven ripetendole parallelamente in due cicli e che ci ha dato nel concerto di addio una colorita interpretazione dei *Pini di Roma* di Respighi.

Gran parte dei programmi dell'Orchestra Sinfonica Nazionale è stata dedicata alla musica contemporanea, direttore Juan José Castro, titolare dell'orchestra, ed altri maestri. Castro, noto specialista di musica moderna, ci ha dato delle ottime interpretazioni della *Sinfonia in do*, di *Petruska* e di *Orfeo* di Stravinski, della *Musica per archi, celesta e percussioni* di Bartok, della 4ª *Sinfonia* di Rousset, dei *Nocturnes* di Debussy, del *Tombeau de Couperin* di Ravel, di *Istar* di D'Indy, de *L'Apprenti sorcier* di Dukas, del *Concerto per clarinetto e orchestra* di Hindemith, della *Suite lirica* di Alban Berg, della 5ª *Sinfonia* di Prokofiev, dell'*Elegia sinfonica* di Krenek (composta alla memoria di Antonio Weber), delle *Tre laudi* di Dallapiccola, del *Preludio, nocturno y danza orgiastica* di Luis Gianneo (da Catullo) e della *Suite coreografica para el payaso*, del giovane compositore argentino Mario Davidovsky, che nel linguaggio aspro e teso tradisce la derivazione espressionista. Teodoro Fuchs ha presentato il 1º *Concerto per pianoforte e orchestra* di Bartok (eccellente solista Caracciolo), le *Danze sinfo-*

niche di Hindemith e varie composizioni di autori francesi tra cui *L'Après-midi d'un faune* di Debussy, *La Valse* di Ravel e *Processione notturna* di Rabaud. Calusio ha diretto pure la *Sinfonia* in la di Ildebrando Pizzetti, mettendone in rilievo la nobiltà e profondità del discorso, la bella serenità di accenti e le proporzioni armoniose. Antonio Janigro ha diretto la seconda suite di *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, il *Concerto* in sol di Ravel (ben eseguito da Antonio De Raco) e l'*Obertura* para una opera comica di José Maria Castro. Infine il direttore messicano Luis Herrera de la Fuente ci ha fatto ascoltare la seconda suite di *Daphnis et Chloé* di Ravel e *Sensemaya* del suo compatriota Silvestro Revueltas, una partitura vigorosa e piena di selvaggia energia ispirata a una poesia di Nicolas Guillén. Poco più tardi ha avuto inizio anche la regolare stagione dell'Orchestra della Radio Nazionale, che ha tenuto concerti diretti da maestri di diverso valore: Bruno Bordini (con la *Primera obertura de concierto* di Alberto Williams), Juan Emilio Martini (con *Obertura grotesca* di Julian Bautista), Fabien Sevitzyky (con *Tres danzas argentinas* di Gilardo Gilardi) e Washington Castro (con l'*ouverture del Salmo de alegría* di Jacobo Ficher, *Il Tramonto* di Respighi — che ha avuto un'eccellente interprete nella contralto Noemi Souza — e la *Suite del cuarto centenario de la fundación de Sao Paulo* del brasiliano Camargo Guarnieri). Notevole ancora il livello artistico raggiunto nel concerto del direttore polacco Stanislaw Skrowaczewski, che ha lucidamente interpretato la *5ª Sinfonia* di Sciostakovic, la seconda suite di *Daphnis et Chloé* e il *Bolero* di Ravel, frammenti del balletto *Harnasie* e *Petite suite* — rispettivamente dei polacchi Karol Szymanowski e Witold Lutoslawski — e, tra le composizioni di autori

argentini, il *Preludio* in sol minore di Floro M. Ugarte, *Pericón* di Luis Gianneo e *Pampeana n. 3* di Alberto Ginastera.

Anche le società private svolgono come al solito un'intensa attività, contribuendo a elevare in maniera fattiva il livello artistico della presente stagione. L'Associazione dei Concerti da Camera ha iniziato il suo ciclo di concerti con l'esecuzione del *Giulio Cesare* di Haendel, diretto da Washington Castro; tra le manifestazioni tenute finora figurano una commemorazione di Duparc tenuta dal baritono Guillermo Gallardo e il concerto del Trio di strumenti a fiato Pro Musica che ci ha fatto ascoltare le *Sei metamorfosi* di Ovidio di Britten e il *Divertimento* per oboe e clarinetto di Pedro Saenz, pezzo scritto su commissione dell'associazione e che rivela finezza ed eleganza di fattura.

La stessa società ha poi svolto un significativo festival di musica da camera contemporanea, che ha avuto inizio con una serie di cantate dirette da Antonio Tauriello e comprendente *Sex carmina Alcaei* di Dallapiccola, *La Mort d'un tyran* di Milhaud e il *Salmo I* di Valdo Sciammarella — su testo di Miguel de Unamuno, — composizione di notevole intensità emotiva.

L'eccellente pianista brasiliana Anna Stella Schic ha tenuto poi un recital con la *2ª Sonata* di Prokofiev, la *1ª Sonata* di Pierre Boulez (accolta dalla critica con ostilità e classificata « un buon esercizio di abilità e niente più »), la *4ª Sonata* di chi scrive (composta su commissione della società) e il *Ciclo brasileiro* di Villa Lobos. Un altro pianista, Orestes Castronuovo, ha presentato un panorama di musica dodecafonica comprendente i *12 Pezzi brevi* op. 83 di Krenek, *Musica 1948* di Juan Carlos Paz, la *Suite* op. 25 di Schönberg e i *4 Klavierstücke* di Karlheinz Stockhausen, in cui è palese il puntilli-

simo sonoro e una marcata tendenza all'astrazione. La contralto Susana Naidich interpretò infine *Three songs from William Shakespeare* di Stravinski, *Chansons mardécasses* di Ravel, *La Joven doncella* e *Des Todes Tod*, di Hindemith, composizioni che si impongono per la nobiltà e la profondità del loro linguaggio.

I primi quattro concerti della società degli Amici della Musica sono stati affidati ad Antonio Janigro, che ha incluso nei suoi programmi numerosa musica di autori classici e barocchi. La musica moderna vi è stata rappresentata dalla *Simple symphony* di Britten, che è veramente semplice e perfino ingenua, *Quattro improvvisazioni concertanti* dello jugoslavo Milko Kelemen, *Cinque canzoni napoletane* di Hans Werner Henze, *Otto pezzi per archi* di Hindemith e l'importante e originale *Concerto da camera* di Guillermo Graetzer per due viole, due violoncelli, clarinetto e piccola orchestra, un pezzo di intensa drammaticità e dai marcati accenti dinamici. L'Associazione Wagneriana ha incominciato la stagione con un'esecuzione dei *Carmina Burana* di Carl Orff, affidati alla direzione di Lamberto Baldi, e ci ha fatto ascoltare successivamente un concerto mendelssohniano diretto da Fabien Sevitzyky e un'interpretazione di Janigro — la *Sinfonietta* op. 52 di Roussel; da parte sua il Quartetto della società, costituito dai violinisti Isaac J. Weinstein e Alberto Varady, dal violista Francisco Molo e dal violoncellista José Puglisi, sta svolgendo una rassegna storica del quartetto d'archi. La società Latium, i cui programmi sono esclusivamente dedicati alla musica italiana ed argentina, ha iniziato la sua attività con un omaggio a Giacompoli, che era stato uno dei fondatori; in seguito abbiamo ascoltato il complesso madrigalistico Pedro Valenti Costa (con la *Mis-*

sa *Papae Marcelli* di Palestrina e il *Salmo VI* di Caamaño) e un complesso strumentale diretto da Enrique Casal Chapi, che ha eseguito pagine di Malipiero, Respighi e José Maria Castro. Ugualmente interessanti i cicli di concerti offerti da altre società, tra cui la Agrupación Nueva Musica, il Mozarteum, il Collegium Musicum e El Piano. Nella Sala Ricordi hanno tenuto concerti i cantanti Marisa Landi e Guillermo Gallardo, il violinista Rino Brunello, i pianisti Donato O. Colacelli e Kata Monti; il duo Carlos Pessina-Haydée Giordano ci ha poi fatto ascoltare le sonate per violino e pianoforte di Floro M. Ugarte ed Héctor Panizza. Concludiamo questa corrispondenza con la rassegna delle menzioni annuali assegnate dall'Associazione dei Critici Musicali Argentini relative alla attività della stagione scorsa. Miglior opera di compositore argentino: *Moriana*, cantata per solisti coro e orchestra di Roberto Garcia Morillo; miglior opera di compositore straniero: *2ª Sinfonia* di Bohuslav Martinu; direttore d'orchestra argentino: Juan José Castro; direttore straniero: Sir Thomas Beecham; complesso orchestrale argentino: Orchestra Sinfonica Nazionale; complesso straniero: Orchestra Sinfonica Filarmonica di New York; strumentista argentino: Roberto Caamaño; strumentista straniero: Leonid Kogan; cantante argentino: Victor de Narké; cantante straniero: Gré Brouwenstijn; società musicale: Associazione dei Concerti da Camera. Inoltre la Radio Nazionale si è aggiudicata una menzione speciale per la sua attività in favore della musica argentina, avendo regolarmente inserito nei suoi concerti lavori di compositori locali.

ROBERTO GARCIA MORILLO

Polonia

La stampa ha segnalato ultimamente che alla Biblioteca del museo di

Lancut (l'antico castello del conte Potocki) è stato trovato il manoscritto della prima ouverture originale del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (la notizia è apparsa su *Tygodnik Powszechny*, 8 febbraio 1959). Se l'analisi degli specialisti confermerà quest'ipotesi — e il manoscritto dell'ouverture originale, che da tanto tempo era andato smarrito, è attualmente oggetto di severo esame — sarà questo uno degli avvenimenti musicali più sensazionali nel campo della vita culturale della storia dell'opera italiana.

Conviene peraltro sottolineare che l'opera italiana ha sempre avuto una funzione considerevole nella vita musicale polacca, conservando una posizione di privilegio fino ai nostri giorni. Basta, per convincersene, dare un'occhiata ai programmi dell'opera di Varsavia, Poznan, Cracovia, Danzica, Breslavia e così via: a dominare il teatro lirico polacco sono sempre le opere di Verdi, Puccini, Rossini, Leoncavallo e altri italiani ancora.

Recentemente un mio amico botanico mi raccontava che mentre soggiornava a Hajnowka (piccola città situata sul limite della foresta) aveva assistito ad una rappresentazione d'opera, tenuta nella cornice degli spettacoli organizzati dall'«Opera ambulante», che ha sede a Varsavia. Vivamente interessato alla cosa richiesi le informazioni necessarie al Ministero della cultura, che mi mise al corrente di alcuni dettagli.

Intanto un fatto che può particolarmente interessare i lettori italiani: il repertorio prova ancora una volta la preponderanza dell'opera italiana sulle rive della Vistola. Tra le sette opere in programma di questa compagnia, quattro sono italiane, e precisamente *Pagliacci*, *Rigoletto*, *Barbiere* e *Madama Butterfly*, le altre sono *Il Ratto dal serraglio* di Mozart e *Halka* di Moniuszko.

Questa compagnia comprende almeno 50 elementi, tra direttori d'or-

chestra, solisti, orchestra (20 persone). Essa ha a disposizione due autocarri, scene e accessori teatrali scelti tra i più indispensabili. Superando numerose difficoltà tecniche (in particolare le scene troppo piccole e la mancanza di un luogo adeguato per l'orchestra), la compagnia dell'Opera ambulante, fondata nel 1952, visita annualmente circa 100 piccole città, con un totale di quasi 75.000 spettatori.

Mentre questa compagnia soddisfa i bisogni culturali della provincia, d'inverno a Varsavia il centro di gravità della vita musicale è costituito dalla musica da camera e dai recitals dei solisti (anche se ogni venerdì l'Orchestra Filarmonica Nazionale tiene dei concerti di notevole interesse, ripetendoli la domenica successiva). Specialmente i concerti tenuti nella piccola sala della Filarmonica, detta «Sala da camera», del *Musicae Antiquae Collegium* varsaviense, sono stati applauditi con grande entusiasmo. Il programma dell'ultimo concerto comprendeva ad esempio musica polacca antica (i concerti precedenti erano stati dedicati alla musica italiana, danese e così via): abbiamo ascoltato tra l'altro il *Surrexit Christus* per coro a cappella di un anonimo del sec. XVIII, una composizione per flauto, oboe da caccia e due tromboni di Nicola di Radom (sec. XV) e *In monte Oliveti* per coro a cappella di Nicolas Zielenski, un compositore i cui *Offertoria et Communionis votius anni* furono stampati a Venezia nel 1611.

Pure oggetto di grande interesse sono stati i concerti tenuti da Witold Malcuzyński, quasi sempre solistici e solo talvolta con accompagnamento d'orchestra. Peraltro la grande stagione comincerà solo in maggio. Sembra che essa sarà ricca almeno come la precedente, nel corso della quale potemmo ammirare i Filarmonici di Filadelfia, Manchester e Leningrado (diretti rispettivamente da Ormandy, Barbirolli e Mravinski), il Quartetto Juil-

liard degli Stati Uniti e numerosi solisti come Rubinstein, Menuhin e Katchen. Il cartellone della Filarmonica di Varsavia annuncia per il prossimo trimestre, accanto a numerosi complessi e solisti polacchi, concerti tenuti da Rubinstein, Stokowski, Zecchi e Ringeissen. La Primavera Musicale Polacca si preannuncia dunque come una stagione di notevole interesse.

WALDEMAR VOISE

Stati Uniti

Il *Trovatore* inaugura la stagione al Metropolitan

Poiché la maggior parte degli avvenimenti importanti nella vita americana si basa su statistiche, possiamo anche noi riferire che il Met ha iniziato la sua settantacinquesima stagione con la 201ª esecuzione del *Trovatore*, a partire dalla prima esecuzione data in questo teatro, nella stagione inaugurale del 1883. Questa volta era il decimo anniversario di Rudolf Bing nella carica di sovrintendente del teatro: in sala, il posto più caro costava 40 \$ e l'incasso lordo della recita fu di 86.287 \$. L'eroe della serata non è stato questa volta né un soprano né un tenore, bensì il mezzo-soprano Giulietta Simionato nelle vesti di Azucena, chiamata al proscenio ben trentaquattro volte al termine dello spettacolo.

A causa di qualche divergenza con la sovrintendenza, il debutto della Simionato non aveva avuto luogo cinque anni or sono, come previsto in cartellone, e il pubblico di New York l'aveva ascoltata finora solo in una esecuzione da concerto di *Anna Bolena* di Donizetti. Dopo questa serata inaugurale, essa è diventata «la regina dalla voce vellutata dei mezzo-soprani italiani», una vera e propria attrazione per le agenzie concertistiche: e nonostante la presenza di Antonietta Stella e Leonard Warren, questa è stata indub-

biamente la «sua» serata; che è cosa di non poco conto al Metropolitan dove, accanto a tutta la bella società che viene solo per far ammirare le proprie toilettes e i propri gioielli, non mancano i veri intenditori. A dire il vero questi ultimi non si trovavano fra quelli che illuminavano il ridotto del Metropolitan con lo splendore dei loro smeraldi, ma fra coloro che avevano fatto la fila tutto il giorno e che avevano atteso pazientemente fuori del teatro il momento di acquistare i biglietti del loggione; il sovrintendente Mister Bing non soltanto ha servito loro, durante la lunga attesa, il tradizionale caffè, ma in onore del suo decimo anniversario ha anche fatto servire una buona quantità di costosi dolciumi.

Quanto all'esecuzione dell'opera verdiana, possiamo dire che Fausto Cleve ha diretto nitidamente e che l'orchestra ha ben risposto alle sue intenzioni, ma anche che gli è mancata la capacità di elevare l'orchestra al di sopra della media, in modo da ottenere un'esecuzione incandescente. L'allestimento era assolutamente nuovo, con scene e costumi sfarzosi dovuti a Motley, ma è parso monotono e incolore come qualsiasi allestimento tradizionale. La regia di Herbert Graf non ha determinato il necessario senso di illusione e magnificenza, ad onta dei cavalli appositamente noleggiati per la scena dell'accampamento e particolarmente applauditi. L'illuminazione è stata povera, le rocce e gli alberi sembravano a volte ritagliati nel cartone, mentre lo squarcio ballettistico durante il «coro dell'incudine» non ha fatto nulla per rinvigorire l'effetto generale.

Da] punto di vista vocale la serata ha avuto esito soddisfacente: oltre all'eccezionale prestazione vocale e scenica della Simionato, Antonietta Stella (Leonora) ha dimostrato di aver fatto ulteriori progressi e soprattutto la sua resa drammatica del

Miserere ha avuto un notevole successo. Bergonzi, nonostante la sua insistenza nel prolungare gli acuti, è stato gradevole, ma mentre il personaggio di Leonora è stato reso verosimile in tutto e per tutto dalla Stella, il suo Manrico è stato piuttosto scialbo. Warren ha ottenuto il solito caloroso successo nelle vesti del Conte di Luna, mentre le parti minori sono state ben interpretate e il coro ha superato se stesso soprattutto nelle emissioni a mezza voce.

Il Duca d'Alba di Donizetti per la prima volta negli Stati Uniti

L'American Opera Society, sempre attenta alle novità, ha presentato per la prima volta in America l'opera postuma di Donizetti *Il Duca d'Alba*, incompiuta ed eseguita per la prima volta a Roma nel 1882 trentaquattro anni dopo la morte del compositore. L'allestimento, identico a quello della scorsa estate al Festival dei Due Mondi di Spoleto, comprendeva gli stessi cantanti, tutti importati — ad eccezione di uno solo — direttamente dall'Italia, e lo stesso direttore, Thomas Schipper, a cui va il merito di aver riesumato quest'opera, di averla riveduta a fondo e di averla infine diretta con passione e sensibilità, immedesimandosi nello stile dell'epoca e dimostrando una volta ancora di saper padroneggiare con gusto e sicurezza l'opera italiana.

Quanto agli esecutori, la sensazione della serata fu costituita dal debutto americano di Ivana Tosini, artista di grande musicalità oltre che soprano incantevole. Tuttavia bisogna mettere in guardia questa giovane cantante da un'imitazione troppo pedissequa di Maria Callas (cosa che forse fa inconsciamente), che appariva evidente in certi acuti pungenti, nella tendenza a eccedere nell'uso di una stola di raso che, inevitabilmente, ha ricordato l'ultima

apparizione della diva a New York. Le parti maschili dell'opera — due tenori e due baritoni — possono essere difficilmente prese in considerazione al di fuori dell'azione. Il primo tenore, Renato Cioni, ha una voce gentile ma deve ancora apprendere l'arte della sfumatura e della mezza voce. Louis Quilico — l'unico cantante che non fosse al suo debutto americano — è stato un interprete pieno di dignità nonostante qualche difficoltà negli acuti. Wladimiro Ganzaroli è stato un basso controllatissimo, Franco Ventriglia e Vincenzo Siviero diedero un ottimo rendimento.

Considerata come un gesto di buona volontà dal punto di vista degli scambi culturali, l'idea di avvicinare cantanti italiani ed americani nell'esecuzione di un'opera italiana finanziata quasi esclusivamente con capitali americani è stata indubbiamente lodevole. Dal punto di vista puramente artistico e per quello che ci aspettavamo tenendo conto delle compagnie presentateci dall'American Opera Society negli anni scorsi, avremmo desiderato un cast di maggior esperienza.

La New York City Opera ha avuto ancora la lodevole idea di invitare un direttore italiano, Napoleone Annovazzi che ha soddisfatto pubblico e critica, debuttando con *Bohème*. I critici più in vista ne hanno parlato come di « un direttore con esperienza considerevole », il quale « come molti direttori italiani sa che fa parte del proprio compito di regolare, controllare e mediare i rapporti tra orchestra e scena ». L'esecuzione è stata perfettamente equilibrata, e il direttore ha favorevolmente impressionato per la sua musicalità. Lo stesso può dirsi per *La Traviata* da lui diretta, in cui orchestra e scena sono state sempre ottimamente coordinate, con bei risultati in fatto di sonorità e di fusione.

TRUDY GOTH

Arabesques

Sul *Messaggero* di Roma, a firma M. R., si è letta giorni addietro una strabiliante notizia. La direzione di un Festival internazionale invitò un *ultra* della musica, un compositore del tipo « progressista », insomma, a scrivere una composizione apposta per quel torneo. Il maestro accettò e mandò il pezzo a destinazione. Poi, preso da comprensibile curiosità, mandò anche se stesso, in treno, dal luogo di ordinaria residenza al luogo dove il suo lavoro si doveva eseguire, arrivando giusto in tempo per la prova generale. Seduto fra le ombre della sala, il nostro eroe ascoltò tutta la prova; quindi, furioso, partì alla ricerca dell'organizzatore del Festival e, trovatolo, lo apostrofò nei termini seguenti: « Bello scherzo, bello davvero. Farmi lavorare come un dannato, farmi disturbare per più giorni la Musa, lusingandomi indegnamente e poi, una

volta che son qui arrivato, farmi vedere che il mio pezzo è stato saltato, che non l'avete incluso nel programma senza neppur mandarmi una riga di preavviso e di condoglianza ». Pallido in viso, occhi sbarrati e mani colte da tremito, l'organizzatore rispose: « Lei scherza, illustre maestro. Il pezzo che noi Le abbiamo commissionato, che Lei ci ha inviato e che le poste ci hanno regolarmente consegnato, è stato eseguito trentadue minuti or sono, occupando il terzo posto del programma, dopo il *Divertimento* del signor Sempronio e prima della *Musica numero duecentomila* del signor Cajo. O Lei, per grande disgrazia, in quel momento dormiva, era fuori a fumare una sigaretta, a lavarsi le mani, a telefonare, o... ». Un colpo apoplettico colse il disgraziato personaggio prima di finire il periodo e gli infermieri del vicino ospedale vennero a portarlo

via. Il nostro eroe, lasciato al suo destino quell'infelice, corse nella fossa dell'orchestra per compiere un sopraluogo e là, al lume di quattro o cinque cerini, poté constatare come sui leggi si trovassero effettivamente le « parti » del suo lavoro, ancor serrate fra il *Divertimento* di un suo aborrito collega e la *Musica numero duecentomila* di un suo viscido concorrente. M. R. non dice dove l'episodio sia accaduto; tanto meno fa il nome del compositore o indica la sua nazionalità. Buona parte di coloro che hanno letto la storia si son già dati intorno a indagare, a investigare, a congetturare. Noi no; perchè siamo persone discrete e rispettiamo i segreti professionali.

Tuttavia, correndoci l'obbligo di trovare giornalmente un certo numero di pretesti a ch'acchiare per iscritto o per voce, eccoci qua, come avvoltoi famelici, che

ci gettiamo sopra il referto di M. R. E diciamo che già Franz Schubert, a' suoi begli anni, dopo aver ascoltato un pezzo suo, eseguito da qualche amico, usciva a domandare con una certa frequenza: «Bello, chi è l'autore?» Se un genio della forza di Schubert poteva non riconoscere un determinato pezzo di musica, da lui pur scritto non molto tempo prima, perchè impedire ad un altro, forse non minor genio, di perdersi nella stessa ignoranza e nello stesso oblio? Anche i gatti ed i cani, dopo aver procreato i loro figlioli e dopo averli tenuti presenti per qualche giorno, finiscono con il considerarli affatto estranei. Qualche coniglio, addirittura, se li mangia.

Le suddette, sommarie considerazioni avevano già sistemato entro me stesso, con profondo mio compiacimento, l'affare del compositore progressista e della sua sconoscenza di fronte al proprio lavoro, quando quel maledetto amico A.G.K., nato apposta per scarmarmi dalla mattina alla sera, entrò nella

mia stanza, lesse, con scarso senso di educazione, quanto io stavo scrivendo e disse: «Un momento. A parte il fatto che Schubert componesse ogni giorno dieci o dodici pagine di musica (mentre suppongo che il tuo protetto non faccia altrettanto) e che, per conseguenza, qualche confusione dovesse pur verificarsi nella sua testa; c'è un'altra cosa. Ai tempi di Schubert esisteva il *raptus*: specie di ubbriacatura o estasi o possessione, entro cui l'artista entrava nell'atto di produrre e da cui usciva non appena avesse prodotto. Così stando le cose noi avevamo come due personaggi, abitanti sullo stesso pianerottolo ma ben distinti un dall'altro. Adesso il *raptus* è stato sfrattato e, al suo posto, ha preso dimora una lucida consapevolezza, una logica ferrea, una capacità di previsione degna dei più reputati astronomi. Pertanto, se il *raptus*, in causa della sua natura primitiva, malaticcia e quasi balorda, poteva facilmente dissiparsi una volta adempiuti i suoi scopi, senza la-

sciare di sé sensibili tracce, come può dissiparsi, nello stesso modo, un apparato strettamente razionale, poggiato su argomenti, su sillogismi, su deduzioni? Le composizioni «progressiste» rispondono a schemi così ben pensati, così accuratamente predisposti, così finemente selezionati che i loro autori non dovrebbero trovarsi mai incerti nel decidere: «questa è roba mia o di un altro?» A meno che, data la natura della musica così diversa dalle cose osservabili e misurabili, non avvenga un fatto sorprendente. Vale a dire che, nella musica, proprio quello che dovrebbe essere sfuggente perchè prodotto da fulminee e incontrollabili sollecitazioni, diventi invece ritenibile, assimilabile, memorabile; mentre quello che più dovrebbe durare perchè rispecchiante la salda impronta della ragione, si dissolva, si confonda, si spersonalizzi e si faccia subito dimenticare. Se la situazione è questa, conseguirebbe nella musica progressista un carattere di casualità, di inconsapevolezza, tradotto

appunto nel fatto che un autore, all'audizione, può anche non riconoscere le proprie produzioni. Tu dirai che tal carattere è normale in tutte le produzioni della natura. Un padre e una madre non possono sapere *a priori* qual tipo di figlio essi genereranno. Non possono avere *preconetta* l'immagine del figlio che stanno per creare. Cosicché, se quel figlio nato al buio e subito portato lontano, i suoi genitori non sarebbero mai in grado di riconoscerlo. Lo stesso dicasi delle procreazioni vegetali ecc. ecc. Senonchè, il bello della creazione artistica dovrebbe proprio consistere in questo: nel *volere una determinata creatura*, questa e non quella, nel conoscerla anche prima di generarla. Come pensiamo sia accaduto della creazione divina. Ma adesso devo andarmene, caro; in fondo, di tutte queste cose non mi importa proprio niente».

Non so quante volte abbiam sentito *Otello* di Verdi. Non siamo vecchi abbastanza per averlo sentito da

Tamagno; ma da Chiodi sì, da Zenatello, Calleja, Pertile e compagnia. Ebbene, non c'eravamo mai accorti di un particolare importante. Nell'ultimo atto, la infelice Desdemona vien strozzata dal Moro. Orbene, lo strozzamento è operazione che riesce se condotta alle estreme sue conseguenze, cioè all'asfissia della vittima. Altrimenti, uno strozzato o una strozzata *non a regola d'arte* è fuori di pericolo in capo a un numero variante di ore. In altri termini non si può agonizzare per strozzamento; non si può sopravvivere nemmeno un secondo se la strozzata fatale si è così prolungata da produrre la soffocazione. Così stando le cose, se il pugnalato Riccardo di *Un Ballo in maschera*, se il trafitto Sigfrido del *Crepuscolo degli dei*, se gli intossicati eroi ed eroine di altri melodrammi possono cantare, salutare e perorare prima di chiudere definitivamente gli occhi, Desdemona non poteva comportarsi che in una sola delle due maniere seguenti: o non aprir più bocca dopo che

Otello si fosse allontanato dal suo letto o riaversi e incominciare a bere qualche brodo presso a poco nel momento in cui avessero trasportato fuori lo sposo suicida. Nel qual caso la sua superstite vedovanza avrebbe costituito un serio impedimento per un sacco di gente. Senza contare che le poche frasi cantate da Desdemona strozzata ma non morta non rivestono, nè dal punto di vista scenico nè dal punto di vista musicale, una speciale importanza. D'altra parte, anche in Shakespeare avveniva lo stesso.

L'illustre maestro Vittorio Gui ha presentato ai frequentatori della romana Sala della Conciliazione la *Messa* in fa, a tre voci, che Cherubini scrisse nel 1808, quasi contro voglia, dopo aver deciso di abbandonare la composizione in conseguenza del suo urto con il Bonaparte. Dedicata a Santa Cecilia, la *Messa* in fa venne eseguita da Gui proprio nel giorno di Santa Cecilia ed ottenne un successo addirittura clamoroso. Molti del pubblico si misero a gridare «In-

cisione, incisione!», così come nei Parlamenti, dopo discorsi che hanno fatto grande effetto, s'usa gridare: «Affissione, affissione!». Che la Messa in fa abbia avuto tanti onori farà forse piacere ai mani del maestro fiorentino. Perché essa rappresenta la personificazione della sua purezza e della sua delicatezza d'animo.

Da un lato, la ritrosia a comunicarla testimonia del suo spirito di sacrificio, della sua costanza in un atteggiamento ormai durato più di due anni, della sua determinazione a vivere ormai povero e oscuro. Da un altro lato, l'aver ceduto alle preghiere di amici, alle suppliche, quasi di persone che veramente lo amavano

e l'aver scelto come suo ritorno alla musica la forma eccelsa, la via filiale della preghiera, la cantica della Messa cattolica, non più intonata dai giorni della puerizia, dimostrano quanto fosse sensibile e profondamente umano il cuore di quell'uomo in apparenza tanto rigido e severo.

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Il maestro Orazio Fiume è stato nominato direttore del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro.

* Con un *recital* della pianista Mizi Brusotti dedicato a composizioni del '600-'700 e al valzer nella forma strumentale si è aperta alla Sala Ricordi il 20 novembre u.s., la stagione concertistica 1959-60. Per il secondo concerto della stagione il pianista Alberto Neumann ha svolto un programma imperniato nella prima parte su musiche di Chopin e nella seconda su composizioni di Menotti, C. Franchini-Tassini, Montani e Debussy. Vibrante il successo di entrambi i concerti, cui ha assistito un pubblico eletto e numeroso.

* Nel mese di ottobre u.s. l'Orchestra Scarlatti della RAI-TV, sotto la guida del suo direttore stabile Franco Caracciolo, ha effettuato un lungo giro concertistico in Medio Oriente, toccando Atene, Tel Aviv, Caifa, Gerusalemme, Istanbul, Ankara e Teheran. Nel corso della tournée sono state fra l'altro presentate musiche di Vivaldi-Ephrikan (*Concerto in sol minore* F. 12 n. 3), G.F. Malipiero (*6ª Sinfonia*), Cimarosa-Cece (*Concerto per 2 flauti e orchestra*) e Pizzetti (*3 Intermezzi sinfonici per «Edipo re» di Sofocle*).

* Il 10 dicembre u.s. è iniziato alla Piccola Scala il quarto corso di Storia della musica istituito per gli studenti universitari. Il corso comprenderà dieci lezioni su L. van Beethoven, tenute da G. Confalonieri, e cinque conferenze affidate a B.

Gavoty, R. Bacchelli, M. Mila e G. Manacorda. Il ciclo beethoveniano sarà intercalato da esecuzioni del Quartetto d'archi della Scala e di chiari concertisti fra i quali il pianista Alberto Mozzati.

* L'organista Alessandro Esposito ha recentemente effettuata una fortunata *tournee* nei principali centri polacchi (Cracovia, Bydgoszcz, Varsavia) svolgendo un programma esclusivamente riservato a musiche italiane di Frescobaldi, Pasquini, Merula, Bossi, Galliera, Desderi, Esposito.

* Il pianista Marcello Abbado ha tenuto numerosi e applauditi *recital* a Budapest ed in altri centri ungheresi presentando, accanto a composizioni settecentesche, lavori di musicisti moderni e contemporanei, da Debussy a Bartok, da Stravinski a Prokofiev, Casella, Ghedini, Pettrassi, Abbado.

Per l'occasione la Televisione ungherese ha presentato per la prima volta in Europa i *Quadri* di un'esposizione di Mussorgski, sempre nell'interpretazione dell'Abbado, trasmettendo contemporaneamente le fotografie dei disegni del pittore Hartmann ispiratori della famosa composizione del maestro russo.

* È stata inaugurata a Marsala la Scuola Musicale Comunale. Creata dal Maestro Gianni Galfano, la nuova scuola è stata dedicata a Giuseppe Mulé. Casa Ricordi ha desiderato donare alla Scuola le partiture autografe delle opere *La Monacella della fontana* e *Taormina* di Giuseppe Mulé.

* Al Teatro della Pergola in Firenze, nel corso della stagione lirica autunnale organizzata dall'AIDEM in collaborazione con l'As.Li.Co. di Milano e l'American Opera Auditions di Cincinnati, sono state rappresentate le opere *Rigoletto*, *Cavalleria rusticana*, e *La Madre* di Donato di Veroli.

* A Edgard Varèse è dedicato il n. 5 (settembre-ottobre) della rivista canadese *Liberté '59*. Esso contiene articoli dello stesso Varèse (*Le Destin de la musique est de conquérir la liberté*), di F. Ouellette (*E. Varèse*), S. Garant, F. Morel, M. Blouin (*Une soirée chez Varèse*), G. Tremblay, J. Vallerand (*Rencontre avec Varèse*), Y. Préfontain (*Adresse à E. Varèse*). Inoltre riporta testimonianze di V. Archer, C. Gingsras, O. Joachim, E. Mc. Lean e E. Rathburn, ed è corredata di note biografiche, catalogo delle opere, discografia e bibliografia.

* Il 19 ottobre u.s. alla Sala Pleyel di Parigi ha avuto luogo un ricevimento in occasione dell'uscita di *La Vie musicale et théâtrale*, rivista mensile edita da *Le Guide du concert*. Della nuova rivista musicale pubblicata in grande formato e riccamente illustrata è redattore capo Raymond Lyon.

* A Verona (via Castel San Felice, 5) è stato creato il Centro di Perfezionamento ed Avviamento Lirico Giovanni Zenatello, allo scopo di perfezionare e indirizzare al teatro artisti vocalmente molto dotati. Il centro, diretto dal M° Vittorio Nino Gaioni, si avvale della collaborazione di Gina Cigna, Laura Palmieri, Francesco Merli, Aristide Baracchi, Carlo Bologna e Augusto Cardì.

* All'Istituto Cileno-Italiano di Cultura di Santiago del Cile il violoncellista César Ceradini, coadiuvato dalla pianista Josefina Almar-

za, ha tenuto un interessante *recital* dedicato agli albori dell'arte violoncellistica in Italia. Figuravano in programma musiche di D. Gabrielli, P. Bini, L. Leo, A. Vandini.

Necrologi

* Il 17 novembre u.s. è deceduto a Rio de Janeiro, sua città natale, il celebre compositore brasiliano Heitor Villa-Lobos. Nato il 5 marzo 1887, iniziò gli studi musicali col padre ricevendo quindi lezioni di pianoforte e violoncello da Franca, Braga e Oswald mentre per la composizione fu pressoché autodidatta. Nel 1923, grazie a una borsa di studio governativa si trasferì per un biennio a Parigi; vi ritornò qualche anno più tardi presentando in concerto le proprie composizioni che valsero a far convergere su di lui l'interesse del mondo musicale dell'epoca. A partire dal 1930, anno in cui assunse la direzione dell'educazione musicale della città di San Paolo (con uguale incarico passerà nel 1932 a Rio de Janeiro), Villa-Lobos si adoperò con eccezionale fervore alla diffusione della musica nel suo paese, soprattutto indirizzando le proprie iniziative all'incremento della musica corale lasciando in ogni settore della cultura musicale l'orma della propria personalità. Come compositore fu uno dei più originali della scuola sud-americana; la sua produzione ricca di opere significanti e di ragguardevole fattura, è sovente improntata al canto popolare indigeno e rivela in lui il musicista ansioso di arrecare all'attivo dell'arte colta un apporto nuovo, personalissimo, mediante l'innesto dell'elemento folclorico filtrato attraverso la sua squisita sensibilità. Tra le composizioni più importanti di Villa-Lobos vanno ricordati i 14 *Chôros* per voci e strumenti e le *Bachianas brasileiras* (suites nello stile di Bach); ma egli è ancora il fertile autore di 5 opere teatrali, 18 balletti, 5 sinfonie, 8 poemi sinfoni-

ci, oratori, suites, concerti, fantasie, varia musica da camera, liriche e altro.

* A Napoli, dove s'era ritirato e ch'egli considerava la sua seconda Patria, si è spento, alla veneranda età di 86 anni, il maestro Antonio Savasta, illustre compositore, geniale didatta, già docente di composizione nel Conservatorio di S. Pietro a Maiella, e successivamente (dal 1923 al 1938) Direttore del Conservatorio di Palermo. Nato nel 1873 a Catania, fu allievo interno, ai tempi ancora aurei del Collegio, nel vecchio Conservatorio napoletano. Ancora giovanissimo, vinse nel 1901 un Concorso bandito dall'Accademia di S. Cecilia, con un Quintetto per archi e pianoforte che ebbe l'onore di essere eseguito da Sgambati. Autore di moltissima musica da camera, Savasta dettò non poca musica sinfonica (una *Ouverture*, il poema sinfonico *Jaufré Rudel* e altro), dedicandosi anche con piena consapevolezza al teatro. La sua prima opera, *La Vera*, fu rappresentata con successo a Catania verso il 1913; ma in *Galatea*, rappresentata nel 1915 e che vide rinnovarsi molti anni dopo lo schietto successo in Sicilia e a Napoli, Savasta fornì la piena misura del suo sentire delicato e aristocratico nell'intenso vagheggiamento del classico mito, risvegliante in lui, sicilianissimo, echi ancestrali. Ma l'interesse, e diciamo pure l'entusiasmo, con cui Savasta prati-

cò l'insegnamento, difficilmente furono mai eguagliati. Didatta nato, Savasta educò, approfondendo tesori di esperienza, una legione di allievi, tra i quali sono da ricordare in modo particolare Mario Pilati, Achille Longo, Antonio D'Elia, tutti a Lui dolorosamente premorti e, ben vivi e operanti, Mario Persico, Renato Parodi, Terenzio Gargiulo, Ottavio Ziino, Alfredo Sangiorgi e molti altri di cui in questo momento non ci sovviene. Galantuomo di antico stampo, costante nella signorilissima amicizia, Antonio Savasta irradiava il fascino di una naturale simpatia nella quale, anche, risiedeva il segreto della sua comunicativa come insegnante.

La scuola napoletana e, più comprensivamente, la famiglia musicale italiana perdonino in Antonio Savasta un Maestro indimenticabile.

* A Firenze il 12 novembre u.s. è deceduto per tragico incidente il maestro Mario Rossini, perugino di nascita. Studiò a Pesaro con Zanella ed iniziò la carriera di direttore d'orchestra con Guarnieri e Serafin. Musicista valoroso diresse tournée in Brasile con l'Orchestra dell'Angelicum di Milano nel 1952, in Germania alla Komische Oper di Berlino nel 1956 e in Spagna e Portogallo. Numerosi sono stati i concerti di musica religiosa da lui diretti alla Sagra Umbra. Da circa un decennio era un collaboratore molto apprezzato del Centro Lirico al Teatro Comunale di Firenze.

Libri di interesse musicale

Letture

Remo Giazotto. *Musurgia nova*. Milano, Ricordi, 1959.

L'apparente ermetismo del titolo è spiegato dall'autore stesso nella premessa al volume. È un programmatico rieccheggiare del dimenticato volume che Atanasio Kircher, il dotto gesuita stabilitosi come insegnante a Roma, aveva pubblicato nel 1650 col titolo di *Musurgia universalis* e nel quale aveva raccolto i dati della sua cultura appunto universale, che andava dalla matematica all'astrologia, dalla storia alla filologia, dalla musica alla medicina e alla magia, dalla teologia alle lingue orientali. Di questo lontano tentativo di interpretazione organica e ordinata di un umanesimo integrale, Remo Giazotto ha però scelto l'aspetto più felice limitando il proprio interesse rinnovato alla tentata fusione della disciplina letteraria con quella musicale. Da ciò il titolo del suo nuovo volume di « saggi musico-letterari », sfuggendo al significato etimologico letterale, acquista ben presto un sapore e un gusto polemico, che se non è neppure indicato dall'autore risulta tuttavia ben evidente e chiaro dalla composizione del volume e dal contenuto e dall'interesse dei singoli capitoli che lo costituiscono.

Quale altra ragione infatti può aver spinto l'autore a ripubblicare con gli altri due suoi saggi precedentemente apparsi, se non proprio l'intenzione di far risaltare da una parte il doppio interesse, letterario e musicale, che ha sempre acceso le sue ricerche e le ha guidate nei campi paralleli, e dall'altra di riaffermare, di ripetere, la necessità di tale parallelismo di ricerca, di cultura, di saggistica? Quel parallelismo che dovrebbe finalmente servire a eliminare la scoria spiacevole di diletterismo che amareggia il lettore avveduto quando s'imbatte in ingenuità o innocenti o presuntuose da parte di eccellenti letterati costretti a volte a occuparsi di musica, o di musicologi che si debbono avventurare nei campi della letteratura. È inutile cercare esempi e citazioni: le biblioteche rigurgitano di volumi e di saggi vecchi e nuovi di illustri scrittori, improvvisamente manchevoli per una troppa scarsa conoscenza di un fenomeno musicale e per una assoluta ignoranza della terminologia specifica. Come dall'altra parte spesso avviene che la critica musicale e la musicologia in generale si credano autorizzate a occuparsi esclusivamente del fenomeno musicale, ignorando le ragioni ambientali d'arte e sociali che quasi sempre appaiono la musica e la poesia nella cultura italiana di ogni secolo, ma che stringono addirittura legami indissolubili in alcuni periodi fino alla fine del secolo XVIII. E se anche nel secolo XIX i due campi in Italia si separano nettamente grazie forse all'affermarsi della nuova concezione della musica pura, o alla mancanza di una robusta produzione liederistica, o ancora alla quasi ostentata indifferenza per la letteratura migliore dei maggiori astri del nostro melodramma, non è questa una giustificazione perché tale innaturale distinzione si prolunghi nel mondo della cultura, ritardando ricerche ben più fruttuose che sarebbero facilitate dal crollo di quella cortina che ancora separa oggi e specialmente in Italia, la critica letteraria dalla musicologia.

Se non erriamo è proprio in questa direzione che il Giazotto, sostenuto dalla propria preparazione e dal proprio gusto, ha voluto spezzare ancora una lancia, dimostrando con i risultati raggiunti le possibilità che si aprono da questa osmosi alla quale sarà pure inevitabile si giunga un giorno che vogliamo sperare non troppo lontano. Sarà il giorno felice nel quale la cultura italiana allargherà il campo visivo del proprio orizzonte animando tutto il vasto panorama con l'indispensabile apporto sonoro, rivivendo le vicende dei suoi personaggi e delle sue opere non più soltanto su uno sfondo coloristico e ambientale costruito solamente con l'apporto delle arti figurative, ma anche palpitante di una più ricca atmosfera musicale che dia una nuova dimensione e una più profonda prospettiva al paesaggio. Sarà il giorno felice nel quale i grandi creatori della musica saranno affratellati e congiunti un'altra volta agli altri grandi artisti con i quali sempre ebbero comunità di intenti e di opere e spesso stretti legami di amicizia, contribuendo tutti in egual modo alla formazione di quell'unico clima artistico e sociale la cui comprensione può solo darci l'illusione di ricrearne le opere, trasformando le fredde riesumazioni in veri e propri « ritorni ».

Giazotto ci fornisce dunque ora un altro buon esempio di quanto può essere fatto in questo campo, con risultati insieme culturalmente cospicui e piacevolmente allettanti alla lettura, grazie a quel suo stile personale così caratteristicamente gustoso, denso sempre di concetti, rapido ed elegante nella stesura. Particolarmente importante in questo senso è il primo saggio, che è anche il più ampio. Intitolato *Onde musicali nella corrente poetica di Serafino dell'Aquila*, dopo un'impostazione introduttiva succosa sulla figura e la produzione del principe degli strambottisti, Serafino Ciminelli dall'Aquila, lo studio si dirige all'analisi del codice manoscritto MS 55 della Trivulziana di Milano, che indica come la più importante fonte « per lo studio della lirica musicale cortigianesca sul morire del Quattrocento ». E l'analisi è condotta bilateralmente su ogni componimento contenuto nel codice antologico, cioè contemporaneamente studiando il testo letterario e quello musicale, inquadrandone i due aspetti nella produzione generale dell'epoca, suggerendo attribuzioni stabilendo contatti e derivazioni, e ai due aspetti, musicale e letterario, domandando elementi per una valutazione generale e complessiva di ogni singolo componimento nella quale non si perde mai di vista l'essenza lirico-musicale. Un fine lavoro di cesello dunque, con risultati sorprendenti.

Segue poi il già noto studio delle chiose dell'anonimo cinquecentista al *Patricio di Hercole Botrigari*, quindi i *Dieci appunti per Ronsard*, nei quali con voluta disorganicità viene puntualizzata l'essenza dilettestantesca dell'aspirazione musicale del poeta, e il richiamo, la necessità spirituale dell'accoppiamento con la musica dei suoi versi che crea la collaborazione con Certon, con Jannequin, con Goudimel, con Orlando di Lasso, e che ispira Ravel, Paul Dukas, Poulenc, Honegger e Rousset.

Ed ecco un altro saggio ripubblicato, *Pianto e poesia del Tasso in morte di Maria Gesualdo*, che studia e precisa i rapporti del poeta con Carlo Gesualdo principe di Venosa, uno dei più estrosi madrigalisti dell'epoca, anzi uno dei più arditi e geniali dilettestanti del secolo XVI, e riconosce la paternità del Tasso in due anonimi madrigaletti dedicati uno alla moglie di Gesualdo e l'altro al suo amante, tutti e due trucidati dal principe-musicista geloso, e pianti dalle anime sensibili del tempo. Più impegnativo il saggio seguente, *Canto semplice e canto composto nell'aria di Metastasio*, dove si analizza la posizione del librettista principe nei riguardi della musica e dei musicisti del suo tempo, non solo, ma addirittura del suo problema generale del teatro musicale. Qui il discorso dovrebbe diventare ben più lungo, poiché Giazotto riconosce in Metastasio una intenzione di riforma del teatro musicale che anticiperebbe

quella gluckiana; ma egli stesso dimostra che le mire riformatrici metastasiane nel senso di una adeguata espressione drammatica nella musica rispondente al testo poetico, si limitavano al recitativo, lasciando campo libero all'effusione lirica nell'aria. Si scavava sempre di più così quel contrasto fra ricreativo e aria che trova appunto la base più tradizionale nel teatro metastasiano e nel suo schema architettonico, e contro il quale proprio reagirà la riforma gluckiana, anticipata certamente da altri, come il Traetta e il Frugoni, ma non certo dal Metastasio.

Dopo un breve saggio sulla tramelogedia *Abele* di Vittorio Alfieri, conclude il volume il saggio sugli *Strumenti a fiato nelle forme mozartiane minori*, quasi a segnare il momento storico in cui il connubio fra letteratura e musica si risolve in divorzio e nasce il musicista puro dall'epoca moderna. Così si conclude il bel volume, offerto in una sontuosa veste tipografica e ricco di pregevoli illustrazioni, che ha il merito nella sua apparente frammentarietà di suggerire e indicare invece proprio una organicità e un inquadramento di studi che non dovranno essere più trascurati in chi si avventuri nella difficile disciplina e in chi voglia trovare la giusta via per rivivere la passione che animò le opere del passato.

CLAUDIO SARTORI

Presentazioni

Giampiero Tintori. *L'opera napoletana*. Milano, Ricordi, 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi, n. 7).

Nonostante le apparenti non ampie proporzioni, questo volumetto riesce a contenere uno studio esauriente sulla Scuola operistica napoletana. L'esposizione densa e serrata ha consentito una trattazione particolareggiata di tutti gli elementi storici, tecnici e culturali che possono aver contribuito al formarsi della Scuola ed al suo diffondersi nel mondo e, pur nei limiti molto ristretti di questo saggio, l'impegno critico assunto dall'autore lascia posto ad analisi sottili, ad impegnative valutazioni critico-estetiche, almeno delle opere ritenute fondamentali per la storia di questo teatro; ciò che evita al volume di assumere il carattere generico dei comuni manuali compilati a base di aride notizie cronologiche e biografiche.

La trattazione dell'opera è divisa in due parti, distinguendo — per motivi puramente pratici — l'opera seria dall'opera comica. Lo studio comincia con una rapida rappresentazione della vita musicale napoletana

in rapporto all'attività dei quattro famosi Conservatori, sulla scorta del documentatissimo volume del Di Giacomo. Prosegue poi mettendo a fuoco la personalità di Francesco Provenzale, la cui figura è stata da certa critica romantica ingigantita sino ad attribuire al musicista dei meriti che forse non aveva e che tuttavia non sono documentabili (« Possiamo dire che il Provenzale non chiude un periodo semplicemente perchè ancorato ad esso in un'epoca ricca di nuovi fermenti, ma nemmeno possiamo dire che ne apra un altro per aver aderito consapevolmente alle nuove correnti. È un buon maestro, forse più coscienzioso che geniale »).

Largo posto è giustamente riservato ad Alessandro Scarlatti; il Tintori conferisce grande rilievo alla posizione storica che il musicista palermitano assume nello svolgimento del linguaggio musicale, guardandosi però dal porlo sul trono del creatore di una maniera o semmai di

una scuola: « Solo considerando la sua opera in blocco con tutti i suoi apporti, le sue concessioni e i suoi fermenti, possiamo assegnargli il ruolo di primo napoletano ».

Continuando la sua indagine storico-critica, l'autore esprime assennati giudizi su Porpora, su Leonardo Vinci, che col Feo e col Leo costituisce « una triade che può vivere decorosamente all'ombra dei nomi maggiori, confermando la continuità della scuola », e infine sul binomio Jommelli-Traetta sotto le cui paterne ali l'opera seria napoletana trovò ampio rifugio e lunga, solida vita.

Un procedimento prevalentemente esegetico segue il Tintori trattando dell'opera comica; tra i brani migliori di questo capitolo additiamo le pagine dedicate alle particolareggiate ed accurate analisi delle opere del Pergolesi (*Lo frate 'nnamurato*) e del Paisiello (*L'Idolo cinese*, *Il Duello*, *Il Barbiere di Siviglia*).

Buona metà del libro è riservata alla compilazione di un preciso e con-

trollatissimo catalogo delle opere e degli autori; a proposito del quale, mi sia consentito aggiungere — alle modifiche, alle varianti, alle precisazioni e ai fondamentali contributi apportati dal Tintori ai cataloghi dei precedenti compilatori — un mio modestissimo contributo di poca importanza. Riguarda i dati cronologici relativi alla nascita ed alla morte di Giuseppe Ponzio, musicista che esplicò una notevole attività operistica fra il 1759 e il 1777, in Italia e all'estero; dati finora sconosciuti da tutti i biografi. Il Ponzio nacque a Napoli nel 1735 e morì a Genova il 2 febbraio 1797, « per malattia del genere infiammatorio » (AVVISI di Genova, 4-2-1797). Una notizia, ripeto, di scarsa importanza, ma la riferisco qui perchè sono sicuro che uno studioso come il Tintori, che ha dimostrato con questo volumetto grande serietà di intenti, è fra coloro che sanno tenere nel debito conto anche le minime cose.

SALVATORE PINTACUDA

Concorsi

* Nell'aprile del 1960 si svolgerà a Napoli la 5ª Competizione del Concorso Casella aperta ai pianisti di ogni nazionalità dai 15 ai 32 anni di età alla data del 31 marzo 1960. Al concorso dotato di premi per un milione di lire è abbinato il Concorso Internazionale di Composizione per trio (violino, violoncello e pianoforte) fornito di premio in denaro oltre alla pubblicazione dell'opera vincitrice. Per quest'ultima competizione non sono prescritti limiti d'età. Le domande vanno inviate all'Ufficio di Segreteria dell'Accademia Musicale Napoletana, via S. Pasquale a Chiaia, 62 - Napoli.

* L'Associazione Nazionale Bande Italiane Musicali Autonome ha bandito il 2º Concorso nazionale per composizioni bandistiche, con premi di L. 500.000 - 250.000 - 100.000 (rispettivamente alle prime tre composizioni e premi di incoraggiamento di L. 50.000 che verranno aggiudicati alle composizioni che si classificheranno al 4º, 5º e 6º posto. Il lavoro 1º classificato sarà distribuito a tutti i complessi aderenti all'Associazione organizzatrice e la sua pubblicazione avverrà a cura di un editore indicato dall'autore medesimo, purchè iscritto alla Camera di Commercio e alla S.I.A.E. Per ulteriori informazioni rivolgersi alla sede dell'Associazione via Marianna Dionigi, 43 - Roma.

Guido Valcarengi

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 (novembre - dicembre 1959)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
GHEDINI	<i>L'Ipocrito felice</i>	1	Torino	Cillario	Carignano	Ricordi
JARRE	<i>Fâcheuse rencontre</i> . Balletto		Mons		Théâtre Royal	Ricordi-Paris
NABOKOV	<i>La morte di Gregorio Rasputin</i>	3	Köln	Rosenstock	Stadoper	Ricordi-Paris
POULENC	<i>Dialogues des Carmélites</i>	3	Gand		Opéra Royal Flamand	Ricordi
POULENC	<i>La voix humaine</i>	1	Lyon	Prêtre	Opéra	Ricordi-Paris
ROSSELLINI	<i>Le Campan</i>	1	Milano	Pedrotti	RAI	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	1	Torino	Cillario	Carignano	Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	1	Torino	Cillario	Carignano	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Il Campiello</i>	3	Torino	Molinari Pradelli	Carignano	Ricordi
ZANDONAI	<i>I Cavalieri di Ekebà</i>	4	Trieste	De Fabritius	Verdi	Ricordi

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

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ARRIEU	<i>Suite</i>	Bordeaux RTF	Guitrand		13	Ricordi Paris
BETTINELLI	<i>Fantasia e fuga su temi gregoriani</i>	RAI Filodiffusione	M. Rossi		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Bruxelles	Abbado		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	RAI	Janes		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Musica per archi</i>	Padova	Scimone		19	Ricordi
BETTINELLI	<i>Sinfonia breve</i>	Genova	Rivoli		17	Ricordi
FERRARI TRECATE	<i>Sinfonia dalle Astuzie di Bertoldo</i>	Milano RAI	Paoletti		7	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	<i>Aria della Battaglia</i>	Landau	Suitner		9	Ricordi
GHEDINI	<i>Fantasia per piano e strumenti a corda</i>	Milano	Santi		15	Ricordi
GHEDINI	<i>Musica da concerto</i>	London	Beecham	Riddle	22	Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	London	Freccia	Berad, Andrews, Danks	13	Ricordi
GIANNEO	<i>Turay-Turay</i>	Torino RAI	Argento		15	Ricordi
GUERRINI	<i>7 Variazioni su una Sarabanda di Corelli</i>	Roma	Previtali		20	Ricordi
LESUR	<i>Sérénade</i>	Nice RTF	Bando		15	Ricordi Paris
MALIPIERO	<i>La Cena</i> (prima trasmissione in Inghilterra)	London	Freccia	Pragnell, Riley, Fry, Lumb	40	Ricordi
MALIPIERO	<i>4º Dialogo per 5 strumenti a perdifiato</i>	Milano	Santi		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>6º Dialogo per clavicembalo e archi</i>	Paris RTF	Le Conte	Nef	15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MARGOLA	<i>Kinder Konzert</i>	Milano	Santi		12	Ricordi
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i>	Berlin	Walter		15	Ricordi
MORAWETZ	<i>Divertimento</i>	Winnipeg	Fridbrill		15	Ricordi-Canada
PEROSI	<i>Risurrezione di Lazzaro</i>	Pavia	Ferrarotti		70	Ricordi
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	Wiesbaden	Savallisch		20	Ricordi
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	London	Freccia		20	Ricordi
PORRINO	<i>Tartarin de Tarascon</i>	Roma	Strauss		11	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	Köln	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	Edmonton	Hepner		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	London	Garnet		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	Bremen	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Bekis Suite</i>	Hannover	Steiner		23	Ricordi

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

AUTORE	TITOLO	CITTA	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	Fontane di Roma	Strasbourg RTF	Bruck		18	Ricordi
RESPIGHI	Impressioni brasiliane	Berlin	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	Impressioni brasiliane	Köln	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Paris RTF	Brun		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Venezia	Skrovacevsky		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Frankfurt	André		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Nürnberg	Riede		20	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	Napoli RAI	Celibidache		16	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	London	Lovett		16	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	London	Hurst		16	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	Brisbane	Pekarek		16	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Frankfurt	Zitschauer		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Halifax	Müller		20	Ricordi
SPITZMÜLLER	Sinfonia per archi	Bruxelles INR	Sternfeld		20	Ricordi-Paris
VARESE	Integrale	Hamburg	Travis		12	Ricordi New York
VOGEL	2 ^a Suite dal Thyl Claes	Torino RAI	Argento		22	Ricordi
WOLF-FERRARI	La Dama boba. Ouverture	Berlin	Walter		8	Ricordi
WOLF-FERRARI	Idillio-concertino	Hamburg	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	Idillio-concertino	München	Koetsier	Brückner	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	Suite-concertino	Baden-Baden	Mizerit		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	Suite-concertino	Köln	Marszalek	Mauruschat	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	Suite-concertino	Torino RAI	Argento		20	Ricordi
ZAFRED	Concerto per arpa e orchestra	Firenze	Gulini	Catti-Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	Concerto per flauto e orchestra	RAI Torino	Caracciolo	Gazzelloni	24	Ricordi
ZANDONAI	Colombina. Sinfonia	Hamburg	Burkhard		8	Ricordi
ZANDONAI	Colombina. Sinfonia	Sydney	Malko		8	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Dicembre 1959

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Numero	Autore	Descrizione	Lire
130102	ARRIATI	Giuseppe Verdi (4 volumi di 800 pagine ciascuno, legatura di lusso, sovracoperta a colori plastificata - 184 tavole fuori testo)	40.000

CANTO E PIANOFORTE

Numero	Autore	Descrizione	Lire
129781	FARRA	Canti della terra e del mare di Sicilia, a cura di Ottavio Tilly (testo siciliano ed italiano) Vol. IV: 15 canti	1.100

CORO

Numero	Autore	Descrizione	Lire
	DEL CORONA	La Caccia. Scena corale, a 4 voci maschili, sole. Parti staccate di canto:	
124877		Tenori I e II	100
124878		Baritoni e Bassi	100

VIOLINO E PIANOFORTE

Numero	Autore	Descrizione	Lire
129063	TRATTI	Musica da concerto n. 1, per violino e orchestra. Riduzione per violino e pf.	1.000

è uscito
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti

Direttore: **CLAUDIO SARTORI**

1200 pagine - 7000 voci
legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
Lire 8.000

**DIZIONARIO
RICORDI**

della musica e dei musicisti

*Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.

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 1/3 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

BEETHOVEN Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 « Pastorale »
Orchestra Sinfonica Columbia diretta da Bruno Walter
(33 sf) 835 501 AY

HAENDEL Water Music (Completa)
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam
diretta da Eduard Van Beinum
(33 sf) 835 004 AY

J. BRAHMS Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in si bemolle maggiore op. 83
Rudolf Serkin, pianista
Orchestra di Filadelfia diretta da Eugene Ormandy
(33) A 01270 L

P. I. CIAIKOVSKI Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Leonard Bernstein.
(33) A 01404 L

G. VERDI Rigoletto - Opera in tre atti (completa)
Richard Tucker (tenore) Vittorio Pandano (tenore)
Anna Di Stasio (mezzo soprano) Renato Capecchi (baritono)
Giorgio Giorgetti (baritono) Guido Pasella (basso)
Vito Susca (baritono) Ivan Sardi (basso)
Gianna D'Angelo (soprano) Aurora Cattelani (mezzo sopr.)
Carmen Marchi (mezzo soprano) Eno Mucchiutti (tenore)
Mariam Pirazzini (contralto)
Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli
Maestro del Coro: Michele Lauro
Direttore: Francesco Molinari Pradelli
(33) A 02021/22 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

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 Vestate - I Puritani - La Sonnambula
33 QCX 10302

" EROINE DI PUCCINI "

Manon Lescaut - Madama Butterfly - Mimì - Suor
Angelica - Lauretta - 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 Società per 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

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

8 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2

Napoli Galleria Umberto I 85

Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)

Roma Via Cesare Battisti 120
Piazza Indipendenza 24-26

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 III n. 2 - febbraio 1960

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

SUCCESSALI

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

SOCIETÀ COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1576
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, 231
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 209
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. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
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.: 16 West 51st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 118
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CROSLAVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1279 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballedo: Alguar, 282
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gøttersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Fernand 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 Viladesau: Mariscal 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 Gioscia: Avenida 15 de Julio, 1100 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1285 (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 III - n. 2 - febbraio 1960

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 32069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento
Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 833.266

Sommario:

- 58 Un Ballo in maschera di Verdi ha fatto ritorno in Svezia di Mario Rinaldi
- 66 L'insegnamento della musica nella scuola primaria austriaca di Heinrich Kralik
- 69 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Bologna, Salerno, Musica applicata
- 82 La vita musicale all'estero: Giappone, Jugoslavia
- 87 Arabesques di Giulio Confalonieri
- 91 Edizioni musicali:
Lecture: 12 Composizioni inedite di Monteverdi; 25 Concerti di Vivaldi per violino, per oboe, per fagotto, per archi, per oboe e fagotto
Presentazioni: Composizioni di Marcello e B. Nilssons
- 96 Libri di interesse musicale:
Lecture: Theodor W. Adorno: *Filosofia della musica moderna e Dissonanze*
Presentazioni: Libri di Castiglioni e Geddo
- 102 Dischi:
Presentazioni: *L'opera pianistica di Falla* e volumi 6° e 10° dell'Antologia sonora della musica italiana

“Un Ballo in maschera” di Verdi ha fatto ritorno in Svezia

Molto interesse suscitò, a Parigi, una non lontana esecuzione del *Ballo in maschera* di Giuseppe Verdi riportato, diciamo così, « alle origini », vale a dire in quella Svezia in cui l'aveva posto Eugène Scribe. Ne era stata artefice la regista e coreografa Margherita Wallmann, la quale, però, si era già ispirata ad altri tentativi dello stesso genere effettuati non soltanto a Stoccolma (la città più interessata), ma anche a Londra e a New York. Per la inaugurazione della stagione lirica 1959-60 al Teatro dell'Opera di Roma, la stessa Wallmann ha rinnovato con pieno successo l'esperimento, riscuotendo tutta l'approvazione della critica — salvo qualche lieve riserva — ed interpretando il pensiero di Giorgio Vigolo, il quale sul *Mondo* del 3 novembre 1959 si era espresso così: « È un fatto che nel *Ballo in maschera* tutto c'è fuorchè l'America: perciò dal suo, diciamo così, rimpatrio in terra svedese, tutto avrà da guadagnare ». E così è stato. D'altro canto la Wallmann, ha soprattutto inteso, con la sua regia, di « tornare alle origini, col preciso scopo — sono parole sue che appaiono nel programma ufficiale del teatro romano — di ristabilire la più grande unità tra spettacolo visivo e mondo musicale verdiano », pensando che fosse ora, in tempi di democrazia e di libertà, in tempi in cui non esiste più una censura come quella che imperava nella metà del secolo scorso, di ritornare alla prima idea del Verdi e dunque dello Scribe e del Somma. Nei programmi delle esecuzioni al Teatro dell'Opera di Roma, infatti, è riapparso il nome di Antonio Somma, preferito anche a quello, oscuro e anagrammatico, di Tommaso Anoni, sotto il quale il poeta si celava non tanto perchè non voleva riconoscere il suo lavoro, quanto perchè il libretto era stato troppo manomesso. Ma riportiamoci ai documenti.

La corrispondenza fra Giuseppe Verdi ed il poeta Antonio Somma per il libretto del *Ballo in maschera* è eccezionalmente attiva, in considerazione delle vicende in cui incorse la composizione dell'opera. Non avendo raggiunto nulla di concreto con il *Re Lear*, il Verdi si rivolse al poeta per la compilazione di un libretto dal titolo *Gustavo III* tratto dal dramma di Eugène Scribe. Il dramma si ispira al regicidio di Gustavo III, re di Svezia, avvenuto il 29 marzo 1792. Il colpevole dell'uccisione, il conte di Anckarström, venne giustiziato alcuni mesi dopo. In verità non si conosce il nome di chi suggerì al Verdi il nuovo lavoro. Può essere, come rammenta Alessandro Pascolato (1), che musicista

(1) « *Re Lear e Un Ballo in maschera* », Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma, pubblicate da Alessandro Pascolato, Città di Castello, 1902.

e poeta si intendessero a voce. Comunque, se presero i primi accordi per lettera, le missive purtroppo andarono perdute. Il Pascolato ritiene che il primo accenno del nuovo lavoro sia contenuto nella lettera del 6 novembre 1857 che il Somma diresse a Verdi; ma dai preziosi *Carteggi verdiani* (1) pubblicati da Alessandro Luzio, dobbiamo retrocedere alla data del 13 ottobre dello stesso anno, dove si parla anche di una lettera verdiana del 9 del medesimo mese, lettera che purtroppo è andata smarrita. In quella del 13 Somma scrive: « Io assumo di verseggiare *Gustavo III re di Svezia* sulla versione che vi affretterete a rimettermi » e chiede di conoscere la sceneggiatura e il numero dei versi, affinché « possa più facilmente offrirvi la poesia che conviene ». Fin da ora, il poeta, per scrivere con maggior libertà, chiede di poter conservare l'anonimo, supplendo con uno pseudonimo.

Una decina di giorni dopo, il Somma consiglia al compositore: « Quell'Ankastron (2) lo chiameremo per nome nel dialogo, perchè il cognome non suona bene ». Anckarström — questa è l'esatta grafia del casato del segretario di Re Gustavo — è precisamente il personaggio che si trova in Scribe. Ma giustamente il poeta fa notare che quel nome non è musicabile e male s'adatterebbe a un personaggio d'opera. Infatti quattro giorni dopo torna a far presente: « Dove trovate nel pezzo già inviatovi Ankastron, sostituite Carlo. Nell'elenco dei personaggi è Carlo, Duca d'Ankastron, ma nel dialogo è solo Carlo o Duca per evitare il suono eteroclitico ». Il 26 ottobre 1857 il Verdi comincia a temere che la Censura faccia difficoltà per l'accettazione del soggetto.

Somma lavora con rapidità, ma nella lettera inviata il 3 novembre al Verdi fa notare: « Dovete star certo che la poesia francese, difficile a tradursi in prosa, è difficilissima a trasportarsi in poesia italiana ». Verdi, a sua volta, nota che, spesso, « la parola non scolpisce bene, non è evidente e quindi non sorte abbastanza nè l'indifferenza, nè la sorpresa della strega, nè il terrore dei congiurati. Forse ve lo impedisce il metro e la rima? Se così è, fate di questo squarcio un recitativo. Preferisco un buon recitativo a delle strofe liriche mediocri ». A metà novembre il compositore se ne esce, invece, con bellissime lodi per il duetto fra Gustavo ed Amelia: « Havvi tutto il calore e il disordine che ci vuole nella passione ». Ma nota anche che l'aria di Amelia non andava assolutamente, che il terzetto risultava stentato ed oscuro; il completo rifacimento di alcune scene era perciò necessario.

Mentre il *Gustavo III* procedeva rapidamente, la censura borbonica, giuste le previsioni del Verdi, cominciò a fare le sue obiezioni. Il 17 novembre 1857 il poeta Somma viene a sapere che l'azione non potrà svolgersi nè in Svezia nè in Norvegia. Scrive perciò al Verdi: « Schiaritemi voi, ove preferite metter l'azione, se sarà l'ungherese, la polacca o che so io ». Anche il poeta riflette sul mutamento da apportare, e due giorni dopo scrive al compositore: « Io ho pensato al tempo

(1) A cura di Alessandro Luzio, Vol. I, pagg. 219-275, Roma, R. Accademia d'Italia, 1935.

(2) Nome che il poeta scriverà sempre in modo errato.

e al luogo in cui si potrebbe collocar l'azione, per assecondare la censura; e penso che trattandosi del Nord, trattandosi di un Duca, trattandosi di fissarla nel tempo in cui la barbarie pagana lottava con la civiltà cristiana, non sarebbe male di ficcarsi in Pomerania — parte della Prussia — e Ducato indipendente nel secolo XII, quando i Cavalieri Teutonici pugnavano per bandire l'idolatria, tuttora sussistente in molte parti di quel Ducato, la cui capitale era Stettino; epoca in cui le superstizioni dovevano abbracciare un maggior numero di classi. Poi colà a quel tempo la storia è tutta tenebre e noi possiamo fingere un Duca a nostro piacimento». Somma consiglia, ancora, di mutare Gustavo III in Duca, Anckarström in Conte e Stoccolma in Stettino. Il poeta lavora senza posa e il 22 novembre scrive di nuovo al Verdi: «Spero entro mercoledì o giovedì prossimo impostarvi tutto il restante; così non resteranno che lievi ritocchi a farsi nei due atti precedenti. E dalla prossima vostra spero sentire relativamente al titolo, ai nomi e a quelle altre coserelle accessorie».

Verdi non accetta tutte le proposte del Somma e nella sua meravigliosa lettera del 26 novembre 1857 scrive limpidamente al suo poeta: «Mi pare proprio che il XII secolo sia troppo lontano per il nostro Gustavo. È un'epoca così rozza, così brutale, specialmente in quei paesi che mi pare grave controsenso mettere dei caratteri tagliati alla francese come Gustavo ed Oscar ad un dramma così brillante e fatto secondo i costumi dell'epoca nostra. Bisognerebbe trovare un principotto, un duca, un diavolo, sia pure del Nord, che avesse visto un po' il mondo e sentito l'odore della corte di Luigi XIV. Finito il dramma, potrete pensarci a vostro comodo». Nella stessa lettera il Verdi fa presente al Somma che molti suoi «versi son duri per la musica». Con straordinario intuito teatrale avverte: «Quando entra Amelia ed estrae il nome di suo marito, nel dramma francese la situazione è terribile e bella assai: nella poesia che mi avete mandato non mi scuote egualmente».

Nello stesso giorno Verdi insiste ancora sulla posposizione del soggetto al XII secolo: «Mi pare un po' lontano per poter conservare il carattere brillante e un po' francese di Gustavo: poi i costumi? Basta, vedremo».

Otto giorno dopo il Somma risponde: «Ho modificato, a norma dei desideri della censura, sostituendo il Duca al Re... Quanto al tempo dell'azione si può benissimo collocarla nella seconda metà del secolo XVII, restando in quel luogo, dacché il Ducato della Pomerania trovavasi allora pure come uno Stato a sè. Che poi vi avesse un Duca, il quale prima di essere Duca abbia viaggiato, vissuto alla corte del gran Luigi è finzione che sta senza sforzi nè inverosimiglianze. Se si potesse conservare al protagonista il nome di Gustavo sarebbe buono, perchè mi suona bene qua e là nel verso ed è un bel nome. Per la censura quando non sia proprio il Gustavo III la cosa è in ordine». Somma cerca di esaudire il più possibile i desideri del compositore, e nella lettera del 6 dicembre fa presente l'anagramma scelto per la firma del libretto: quello di Tommaso Anoni.

Il 7 febbraio 1858 Verdi scrive desolato al Somma: «Sono in un mare di guai! La censura è quasi certo proibirà il nostro libretto. Il perchè? Non lo so! Avevo ben io ragione di dirvi che bisognava evitare qualunque parola che potesse essere sospetta. Hanno cominciato per adombrarsi di alcune espressioni, di alcune parole, dalle parole sono venuti alle scene, dalle scene al soggetto». Insomma lo obbligavano a cambiare il protagonista in un «signorotto», abbandonando qualsiasi riferimento ad un sovrano. Amelia non poteva essere la moglie di quel «signorotto», bensì la sorella; la «scena delle streghe» doveva riportarsi al tempo delle superstizioni; il ballo doveva essere abolito e l'omicidio svolgersi nell'interno, mentre si consigliava la soppressione della «scena del sorteggio». Verdi, desolato, commenta: «Come supporrete questi cambiamenti non possono accettarsi; quindi non più l'opera: quindi gli abbonati non pagano due rate; quindi il governo ritiene la dote: l'Impresa che fa lite a tutti e minaccia a me un danno di cinquantamila ducati! quale inferno! Scrivetemi subito e ditemi il vostro parere».

Somma risponde «subito» cercando di rassicurare il Verdi: «Se la censura ha permesso il programma verso modificazioni e sotto condizioni, alle quali s'è conformato il libretto, e se più tardi interdica il libretto senza addurne un perchè, voi non potete avere responsabilità verso chicchessia; e d'altronde è possibile che mi domandiate un parere sul modo di rimpastare la poesia, quando mi dite che l'opera non si darà essendo impossibili le riforme chieste dal censore?». Osservazione esatta, ma Somma ha troppo stima del suo lavoro e precisa: «Della poesia che m'appartiene fatene l'uso che più v'aggrada. Levate e rimpastate come garba alla censura, se siete in tempo; conservando quello che v'è permesso e innovando scene e dialogo dove il censore lo esiga; si faccia tutto quello che vogliono quei Signori: ma due cose esigo: l'una che invece del nome mio nel frontispizio figurino quello di un altro, non bastando a me più l'anonimo dopo che tutti mi han trombettato per l'autore della poesia; l'altra che l'opera non si intitoli più. *La Vendetta in dominò*, ma altrimenti e come vi piacerà». Somma, nel suo intimo, è spiacente per quanto sta accadendo e lo dimostra chiaramente col rinunciare al suo libretto con queste parole: «Dico che fo un sacrificio, perchè mando a brani un lavoro che unito al vostro avrebbe corso l'Europa; ma pazienza lo fo volentieri, salvo le suaccennate due condizioni. Il mondo dirà che Verdi aveva un altro spartito in pronto, pel caso che *La Vendetta in dominò* non venisse siccome non venne permessa».

Il 28 aprile 1858 il librettista viene a sapere del passaggio dell'opera dal San Carlo di Napoli all'Apollo di Roma: «Lessi ne' giornali che l'opera verrà data a Roma nel carnevale venturo. Ebbene, il libretto è stato licenziato da quei Signori? Se per tale o altro motivo fossero a farsi mutazioni non avete che a dirmelo». Come si vede Somma nutre sempre vivo affetto per il suo maestro, nonostante le controverse subite dal nuovo lavoro. Il 18 maggio 1858 aggiunge ancora: «Mi rallegro... [che] la censura di Roma non si è fatta paura della

storia del sorteggio, ma permise il libretto senza alterazione di sorta. Ciò poi che non capisco si è che a Firenze in Quaresima la stessa opera sarete a dare, secondo che narrano i giornali, con titolo *Gustavo III*. Certamente che così sarebbe meglio ed io sono prontissimo a far le modificazioni che questo titolo renderebbe necessarie, ma in questo caso mi immagino che otterrete di poterla dare in tal guisa anche a Roma ».

Il ragionamento del Somma fila chiarissimo, tanto che in un'altra lettera del 26 maggio il poeta non può darsi pace per altre obiezioni sollevate dai censori: « A Roma dove sul teatro drammatico si è permessa mesi sono la tragedia di Dal Testa *Gustavo III* non si permette per musica lo stesso soggetto, quantunque il re lo abbia convertito in duca e ristretta la corte di Svezia ad una piccola corte, ed esclusa la politica. Dapertutto sin qui il teatro drammatico era trattato con più rigore del melodrammatico. Se a Roma la cosa va a rovescio almeno pel *Gustavo III* debbo concludere che il sig. Dal Testa sia colà onnipotente... La stessa *Vendetta in dominò* non era più *Gustavo III*... Ma adesso dove ci troviamo con questo conte Gothemburg? Non decide poi che si conservi l'andamento delle scene e situazioni, subito che si guastano i caratteri prestando loro un linguaggio ridicolo. Le situazioni stesse diventano allora ridicole ».

Il bravo Somma ripensa con nostalgia alla prima stesura del lavoro: « Il *Gustavo III* era un bel soggetto per Torino, per Firenze, per Genova, per Trieste, per Milano, per Verona e in questi teatri dove si dà a tutto pasto il *Guglielmo Tell*, la *Muta* e che so io, la censura non avrebbe trovato a ridire. Dopo tutto però voi siete il padrone [e qui si rivolge a Verdi] e fate della poesia quello che credete, e se trovate che ci possa stare il Conte di Gothemburg, e sia pure, ma che il mio nome non c'entri. Se si fosse trattato di mutar la *Vendetta in dominò* nel *Gustavo III* avrei trovato quattro giorni da passare a S. Agata per attendere alle modificazioni sul manoscritto che vi lasciai e che spero conserverete ». A questa lettera Verdi risponde con la sua dell'8 luglio 1858 nella quale comunica al Somma di tentare un accordo con la censura per preferire Roma a qualunque altra città. Ed aggiunge in un post scriptum: « La censura permetterebbe soggetto e situazioni ecc. ecc., ma vorrebbe trasportata la scena fuori d'Europa. Che ne direste del Nord dell'America al tempo della dominazione inglese? Se non l'America altro sito. Il Caucaso forse? ». In questa lettera appare la prima idea del trasferimento di tutta l'azione a Boston e nei suoi dintorni, come in effetti accadde alla prima romana, al Teatro Apollo, il 17 febbraio 1859.

Somma non dovette mostrarsi troppo entusiasta del suggerimento del musicista. Nelle raccolte dei *Carteggi verdiani* e nel vecchio opuscolo del Pascolato, non appare alcuna lettera del poeta al riguardo. Ma il compositore, in data 6 agosto 1858, invia questa spiritosa lettera per infondere un po' d'entusiasmo al depresso poeta: « Caro Somma, armatevi di coraggio e di pazienza, soprattutto di pazienza!... La censura ha mandato una lista di tutte le espressioni e dei versi che non vuole.

Se a questa lettura vi sentite montare il sangue al capo, deponete la lettera e ripigliatela dopo d'aver pranzato e dormito bene. Pensate che nelle circostanze attuali il miglior partito è di dar quest'opera a Roma. I versi e le espressioni colpite da quella Censura sono molte, potevano anche essere di più: d'altronde è meglio così, perchè si sa come regolarsi, e si sa quali sono i versi da lasciare e da togliere. Aggiungete che molti versi bisognava egualmente combinarli dal momento che il Re non è più che un Governatore... Mettetevi dunque di buon animo; accomodate i versi segnati: disponete le cose vostre per avere quindici o venti giorni di libertà in carnevale per venire a Roma, ove staremo, spero, allegramente ».

Da questo scambio di corrispondenza si può notare che Verdi, pur essendo il creatore dell'opera d'arte, aveva i nervi molto più a posto dello stesso Somma. Cerca infatti di fare buon viso alla cattiva sorte che lo sta perseguitando fin da Napoli.

Le tranquille parole del Verdi fanno ottimo effetto sul morale del poeta, il quale risponde cinque giorni dopo: « Vi prometto che mi occuperò subito delle varianti perchè l'Opera possa andare a Roma ». Però deve fare alcune osservazioni. Per esempio questa: « Sta bene che si tolga a Riccardo la qualità di Duca di Surrey, nulla ho in contrario, ma bisogna accordarmi almeno che ne faccia un Conte. La stessa censura aveva convertito il protagonista in un Conte Gothemburg (1): credo dunque che siffatto titolo non troverà opposizione, onde lo chiameremo, se non vi spiace, Riccardo Conte di Warwick » (2). Come infatti avvenne.

Il Somma però fece anche un'altra osservazione importante: « L'appellativo di Conte, in sostituzione dell'altro, mi è indispensabile, perchè non tutte le volte e da tutti posso farlo chiamare pel suo nome: e d'altro canto il vocabolo Governatore ha suono eteroclitico in poesia e nei versi brevi dal settenario in giù stonerebbe atrocemente. S'intende già che valendomi dell'appellativo di Conte, come bisillabo che mi va, l'altro personaggio, Renato, resta senza nobiltà: ma sarà un creolo ricco, e nel dramma può passare anche così: e si intende altresì che il vocabolo Warwick non si leggerà che nell'elenco dei personaggi ». Come si vede fu Somma a stabilire i vari nomi delle figure del dramma.

Se fu il Somma a suggerire, il Verdi finì per approvare: « Ho ricevuto il libretto il quale, secondo me, ha poco perduto, e trovo anzi che in qualche punto ha guadagnato ». Ma resta evidente che tanto al compositore quanto al poeta il dramma originale sarebbe piaciuto di più nella iniziale riduzione preparata per il San Carlo di Napoli.

Il dottor Filippo Filippi, critico della « Gazzetta musicale » del Regio stabilimento nazionale Ricordi, nel numero di gennaio 1862, scrive le seguenti osservazioni sul libretto del *Ballo in maschera*: « *Gustavo III*

(1) La grafia del nome di questo personaggio varia da una lettera all'altra.

(2) Vedi nota precedente.

e la *Vendetta in dominò* dovevano convertirsi in una insipida *Adelia degli Ademari* costruita sulla musica del Verdi con inaudito strazio degli episodi, dei caratteri e della stessa poesia. Nè si creda che a Roma la fortuna del libro sia stata propizia: si è conservata la struttura del dramma, ma si mutarono i tempi, i luoghi, le persone; fu tolta all'azione la grandiosità del carattere storico in modo che alla sola musica restò l'arduo compito di esprimere quello che il poeta tace o dissimula. Dalla corte dello Svedese la scena fu trasportata in America, a Boston, città che alla fine del secolo XVII sopportava bensì il patronato della madre patria Inghilterra, ma con somma semplicità di costumanze, senza sfarzi e cortigianerie. Questa accomodatura è la migliore che si potesse fare, a meno d'innestare la storia d'Europa fra i mandarini della Cina o fra gli ottentotti dell'Africa. Quantunque il concetto e buona parte della tela sia dello Scribe, non si può negare che *Un Ballo in maschera* è tessuto con somma rapidità, egregiamente svolto e collegato negli episodi nei contrasti, ben tratteggiato nei caratteri, di moltissimo effetto alla vista, anche con l'attuale indeterminatezza che proviene dalla mancanza di base e di elemento storico ».

Vorremmo anche far notare che la presenza del Minuetto nel quadro conclusivo dell'opera, induce di per sé al ritorno al secolo XVIII. Se infatti è vero che tale forma di danza nacque al principio del secolo XVII, in Francia, sua prima sede fu l'ambiente popolare e soltanto nella seconda metà del secolo, cioè sotto Luigi XIV — elevato nominalmente al trono nel 1643 — passò alla corte di Francia. Dalla corte di questa nazione a quella svedese di Gustavo III, il passo non è poi tanto breve; perciò forzatamente bisognerà orientarsi nel secolo XVIII. La stessa scena che si svolge nel campo solitario « nei pressi di Stoccolma », per il suo sapore sarcastico e per il suo senso di avventura amorosa, si ambienta anch'essa molto meglio nel Settecento.

Lo stesso Filippi aggiunge nella sua critica: « La fine del re Gustavo è una pura storia di passioni amorose, a cui serve di cornice il lustro di una corte: le congiure, le malie, tutte le tinte oscure e brillanti non servono che a risalto, a varietà, ad armonia del soggetto, il quale col solo divario delle proporzioni può stare tanto nella famiglia del cittadino, come nella reggia, in qualsivoglia latitudine. Ciò avvertiamo per rispondere anticipatamente alle obiezioni di coloro che fossero allarmati all'altro emisfero. Egli non è che un cambiamento di luoghi e di nomi: l'azione, i caratteri non mutano: rimangono persino certi particolari che a stretto rigore offenderebbero la realtà storica, geografica ed etnografica, se non si sapesse che leggendo e vedendo *Un Ballo in maschera* bisogna intendere e vedere quello che gli occhi, la parola e la musica eloquentemente dimostrano, senza badare tanto e quanto alla finzione assurda dei luoghi e delle persone. Così non è da stupire che un governatore provinciale delle colonie americane, nella semplice e commerciale Boston, tenga corte e gran seguito di ministri funzionari; che vi sieno velleità feudali ove ci dovrebbero essere aspirazioni democratiche; che si faccia alto e basso senza badare alla madre patria. La musica adunque non ha perduto

della sua grande significazione, essendo intatte nel dramma la sostanza e le forme ».

Nonostante la battaglia che gli avevano mosso le censure di Napoli e di Roma, Giuseppe Verdi vedeva dinanzi a sé la via che doveva percorrere: quella che gli aveva suggerito la trilogia famosa *Rigoletto - Trovatore - Traviata* e l'avvicinamento al nuovo dramma, già abbastanza palese nei *Vespri siciliani*, nel primo *Simon Boccanegra* e nello *Stiffelio* che aveva assunto il nome di *Aroldo*. Il compositore era in cerca della verità drammatica e di quella « parola scenica » che potevano veramente ispirarlo, senza tradire i suoi intimi sentimenti.

Un Ballo in maschera conserva integralmente il pensiero e rivela gran parte dell'estetica verdiana: ecco perchè certe frasi del dramma — ad esempio: « Quante notti ho vegliato anelante » — potrebbero costituire la « firma » di Giuseppe Verdi.

MARIO RINALDI

L'Insegnamento della musica nella scuola primaria austriaca

Dalla fine della seconda guerra mondiale all'insegnamento della musica nelle scuole elementari austriache si rivolge un interesse particolare e un incoraggiamento vigoroso. Certo, anche nell'antico Stato imperiale esisteva una base pedagogica musicale: gli scolari delle cosiddette « *Volks- und Bürgerschulen* » erano tenuti a occuparsi di musica, e nelle pagelle esisteva una rubrica in cui il maestro classificava il rendimento dell'allievo nel « canto », che era materia d'insegnamento obbligatoria. Se poi il maestro aveva anche lui inclinazione musicale e possedeva una propria sensibilità pedagogica, si ottenevano talora risultati sorprendenti, che andavano molto più in là di un'esecuzione più o meno corretta di canti popolari e sacri, o della partecipazione a un coro scolastico, quando c'era. E d'altronde, le doti vocali e la musicalità del popolo austriaco sono tali che non sembrerebbe necessario, per svilupparle e incrementarle, uno sforzo particolarmente sentito nel campo dell'insegnamento.

Neppure in passato nelle scuole si insegnava a suonare uno strumento; tuttavia, quando una classe era frequentata da scolari abituati a far musica in famiglia e capaci di suonare uno strumento, stava all'ambizione del maestro di promuovere un'attività strumentale collettiva e di costituire piccoli complessi, con l'eventuale aggiunta di esecutori professionisti dall'esterno. La cronaca scolastica dell'epoca ci mostra del resto risultati notevoli e consolanti, sempre legati però sostanzialmente all'iniziativa individuale, all'indole e alla buona volontà dei maestri.

La prassi di quei tempi era perfettamente adeguata alla struttura sociale e spirituale della monarchia e ai suoi ordinamenti borghesi-feudali. Il sorgere di un'epoca nuova imponeva però una nuova impostazione anche all'insegnamento della musica nelle scuole elementari, tanto che fin dalla fine della prima guerra mondiale ci si occupò del problema con molta serietà e tra il '30 e il '40 si arrivò a costituire nell'ambito dell'Accademia di musica una sezione per la musica scolastica di cui furono promotori e fondatori Josef Lechthaler e Sigmund Schnabel. Essi stabilirono un insieme di principi fondamentali e di esperienze teoriche che costituirono poi la base su cui nel 1945, al termine della seconda guerra, vennero elaborate le nuove direttive per l'insegnamento della musica nelle scuole elementari. Si trattava in primo luogo di accrescere l'importanza dell'insegnamento musicale obbligatorio, che fin'allora si era più o meno limitato al canto: presupposto di questo principio fu una maggiore esigenza nell'educazione musicale delle nuove leve di maestri. E se attualmente si può

ancora notare qua e là la mancanza di un corpo di insegnanti con preparazione adeguata, la situazione complessiva presenta tuttavia un quadro assolutamente soddisfacente.

La scuola obbligatoria prevede in Austria otto anni di frequenza scolastica: quattro di *Volkschule* (scuola primaria) e quattro di *Hauptschule* (scuola secondaria). Nelle prime due classi della scuola primaria, cioè per i fanciulli di sei e sette anni, vi è un'ora di musica settimanale, cioè per i fanciulli di sei e sette anni, vi è un'ora di musica settimanale, dedicata soprattutto al « canto » per abituare l'orecchio del bambino a percepire gli intervalli e le cadenze popolari più semplici.

Anche nelle due classi successive si coltiva essenzialmente il canto, e le ore settimanali salgono a due; qui però il programma di insegnamento comprende anche il solfeggio parlato e possibilmente anche cantato. Si approfondisce inoltre l'educazione auditiva, aggiungendo agli esercizi melodici sugli intervalli anche esercizi ritmici. Contemporaneamente si deve anche incominciare a parlare agli scolari dei più grandi musicisti della storia, sempre nei limiti di comprensione dei fanciulli.

Ora, nelle quattro classi della scuola primaria l'insegnamento viene impartito per ogni anno da un solo maestro. Tocca appunto a questo maestro, che tratta tutte le materie di insegnamento, di familiarizzare la sua classe con i primi e più semplici ma anche fondamentali elementi della musica. In questo egli è libero di procedere come meglio crede; valorizzando nell'ambito delle diverse materie tutte le possibili relazioni, come gli viene raccomandato dai programmi, egli avrà anche con la musica un mezzo di particolare efficacia per rendere elastica tutta la materia, superando i momenti di stanchezza e ravvivando l'attenzione dei fanciulli.

Anche qui, l'entità di nozioni musicali impartite agli scolari dipende, come una volta, dal talento e dalle capacità pedagogiche del maestro: perchè se un maestro mediocre può essere senza dubbio in grado di insegnare alla sua classe gli elementi fondamentali dell'alfabeto, dell'aritmetica e così via, per risvegliare e interessare la sensibilità musicale dei suoi scolari dovrà lui stesso amare e comprendere la musica. Abbiamo parlato con un pedagogo responsabile e ben informato, il quale ci ha detto che i risultati sono della più gran diversità: ci sono maestri che lasciano completamente arenare l'insegnamento della musica e non sono in grado di avvicinare ai fanciulli la materia, ci sono invece quelli che sanno trasformare l'ora di canto in una fonte di vivacità e di gioia per loro stessi e per tutta la classe.

Nelle quattro classi della scuola secondaria (dai 10 ai 14 anni) le singole materie sono affidate ad insegnanti specializzati: c'è dunque un insegnante che si occupa esclusivamente della musica, comunque uno che abbia superato un esame di insegnamento in questa materia. Il numero delle ore di insegnamento è qui in proporzione inversa rispetto a quello in vigore nella scuola primaria: nelle prime due classi vi sono due ore di musica alla settimana, nelle ultime invece si ritorna a una sola ora.

L'oggetto della materia non è ora più « canto » ma « musica »: così prescrive il programma, che comprende teoria, armonia e anche storia della musica in grandi linee, sia pur limitata solo al periodo romantico e classico. Scopo dell'insegnamento in questi anni è di stimolare i ragazzi e le ragazze a far musica collettivamente, di sollecitarli a seguire l'insegnamento di violino e di pianoforte (impartito come materia libera) e infine di mettere al servizio di tutti i compagni di classe gli scolari che già per conto loro conoscono questi due strumenti, oppure il mandolino e la chitarra. A volte si incoraggia la costituzione di piccole orchestre scolastiche e di piccoli complessi strumentali di ogni genere, mentre resta aperto alle possibilità e all'ambizione di ogni singola classe di affrontare compiti anche più impegnativi.

Importante è la funzione del coro delle scuole, che si estende a tutte le classi e deve anche essere di giovamento a ogni singolo partecipante. Come mezzo particolarmente adatto a risvegliare e tener desto l'interesse della scolaresca, si raccomanda di visualizzare l'esecuzione, rappresentando mimicamente — con *Lieder* adatti allo scopo — le situazioni e gli avvenimenti di cui si tratta in questi stessi *Lieder*.

Per le classi della scuola secondaria sono poi prescritte dal programma ore di « audizione musicale » tenute da esecutori professionisti: complessi popolari in vari organici, quartetti ad arco, complessi da camera di strumenti a fiato o duo pianistici. La materia svolta durante queste audizioni è assai ampia, e la scelta si compie su non meno di 56 programmi. Gli scolari devono partecipare attivamente in veste di ascoltatori; essi vengono interrogati e incoraggiati a porre domande.

Lo stesso vale per gli *Jugendkonzert* (concerti per la gioventù), che, finanziati dallo Stato e dal Comune, vengono organizzati per le ultime due classi della scuola secondaria dall'eccellente orchestra dei Wiener Symphoniker. I programmi di questi concerti vengono discussi in classe prima e dopo l'esecuzione e la presenza degli alunni è obbligatoria.

Altri strumenti dell'insegnamento sono infine gli apparecchi meccanici (disco, radio e nastro magnetico), che servono a illustrare la materia e ad abituare sistematicamente l'orecchio alla qualità della esecuzione.

Questo programma di insegnamento, studiato con spirito di modernità, corrisponde indubbiamente a tutte le ragionevoli esigenze che si possono avanzare nell'interesse di una sana educazione musicale. Certo, tutto il sistema si trova ancora in uno stadio fluido di preparazione, e attualmente si tratta innanzi tutto di preparare leve di insegnanti che siano ben addestrati, volenterosi e sperimentati: sono queste le leve che saranno chiamate ad applicare con giudizio i principi della pedagogia musicale, traendone tutto il rendimento che se ne attende.

HEINRICH KRALIK

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione della Scala: Pizzetti - Giordano - Cimarosa

L'inclusione, nel programma scaglierò di quest'anno, della *Fedra* di Pizzetti, del *Macbeth* di Block, delle *Sette canzoni* di Malipiero, della *Mavra* di Stravinski e del *Dotto Faust* di Busoni, probabilmente non è dovuta al caso. Trattandosi di opere tutte apparse tra il 1910 e il '25, e tutte, quale più quale meno, scritte con intenti polemici, vien fatto di credere che la direzione del teatro abbia voluto, appunto, fissare in un quadro riassuntivo le espressioni più concrete di una « rivolta ideale ». (Combinazione? Anche questo titolo di Oriani, *La Rivolta ideale*, appartiene a quel tempo, è del 1908). Per i musicisti d'avanguardia il nemico numero uno era il verismo, naturalmente. Ma anche il wagnerismo, con i suoi derivati, aveva destato molte insofferenze: e così pure, in genere, le esperienze impressionistiche francesi e le contemporanee formule sonore del linguaggio simbolico. Si voleva, insomma, battere strade nuove. Quali? Una risposta abbastanza esauriente gli spettatori delle giovani generazioni la troveranno nelle opere adesso richiamate, dopo un lungo silenzio, nel vivo solco del repertorio.

Fedra, dunque, il 23 dicembre. Come è noto, prima di accostarsi alla tragedia di D'Annunzio, Pizzetti aveva pensato a Euripide. Ma poi, a lettura del nuovo testo avvenuta, « i personaggi del mito gli apparvero, nella interpretazione e trasfigurazione dannunziana, quali egli li aveva intuits e avrebbe voluto

esprimerli col suo linguaggio di musicista » (G. M. Gatti). Un aspetto — come Pizzetti stesso rivelò anni addietro — lo aveva particolarmente colpito nella tragedia di Gabriele, si da rendergliela moderna, anzi presente, attuale: « la sensualità acre, morbosa, esasperata e pur terribilmente umana e degna d'umana pietà ». Bene, a conti fatti, sentendola oggi, fuori dalle suggestioni polemiche e ambientali, si ha l'impressione che soltanto nell'epilogo — dove appunto domina l'elemento pietà — il musicista abbia trovato interamente se stesso. Qui, davvero, alla purezza delle figurazioni melodiche e ritmiche si accompagnano via via, sempre più gagliardamente, quell'acuta tensione, quel palpito oscuro, quei « classici » trasalimenti che ritroveremo poi, anche più incisi e più spogli, nel Pizzetti di *Deborà* e *Jaele*. Non vogliamo dire con ciò che notevoli bellezze non siano sparse, qua e là, nei due atti che precedono: si pensi, ad esempio, alle iniziali dolenti invocazioni delle « Supplici ». Ma è un fatto che il niagara verbale e il preziosismo letterario di un D'Annunzio chiaramente destinato a cantarsi da se stesso, senza interventi di terzi, si sovrappongono per lunghi tratti alla musica pizzettiana e la comprimono (per non dire che la mortificano). Splendida interpretazione. Diretta da un Gavazzeni che ha forse trovato qui le punte più alte del suo magistero tecnico. Il coro guidato dal maestro Mola si è fatto ammirare soprattutto nella gemente trenodia che precede l'ultimo atto. Protagonista di grandi mezzi e di raffinate intuizioni stilistiche la

francese Regina Crespin, un'autentica rivelazione per il pubblico della Scala. Superbo per voce e accento il basso Nicola Rossi Lemeni, ed eccellenti il tenore Limarilli, il baritono Dondi, la Vincenzi, la Rose e tutti gli altri. Con la scenografia di Nicola Benois, quest'anno in uno stato di particolare grazia, è da segnalare la regia di Luigi Squarzina. Incombeva qui il pericolo della sensualità inghirlandata, del liberty principio di secolo. Averlo evitato, pensando piuttosto a Euripide e magari a Racine, non è merito da poco: mette conto di ricordarsene con gratitudine.

Il 7 gennaio *Andrea Chénier*. Di *Andrea Chénier* ci è stato lasciato un bel profilo da Sainte-Beuve, nel primo volume dei *Portraits littéraires*. Comincia così: «Una voce pura, melodiosa e sapiente, una fronte nobile e triste, il genio raggiante di giovinezza e, a volte, l'occhio velato di lacrime; la voluttà in tutta la sua freschezza e decenza; la natura nelle sue fonti e nei suoi recessi ombrosi; un flauto di bosso, un archetto d'oro, una lira d'avorio: il bello puro, in una parola, ecco *Andrea Chénier*». Se illica conoscesse queste pagine illuminatrici, al momento di scrivere per Giordano il libretto dell'opera, oggi come oggi sarebbe difficile dire. Ma quello su cui certamente egli non si soffermò fu l'avversione di Chénier per la politica. Nell'agosto del 1790, infatti, cioè quattro anni prima dell'arresto e della morte, il poeta aveva pubblicato un *Avis aux Français sur leurs véritables ennemis*, nel quale indicava con fermezza la linea di separazione tra il vero patriottismo e la falsa esaltazione «che trascina all'abisso». È sempre Sainte-Beuve (nelle *Causeries du lundi*, questa volta) ad avvertirci che *Andrea*, per natura, istinto e vocazione non era affatto un politico. Egli prediligeva soprattutto la so-

litudine, lo studio, la meditazione, i contatti con pochi intimi e la tenera, amorosa fantasticheria. Una vibrante lettera del 28 ottobre 1792 ce lo mostra ben determinato a tenersi per sempre discosto, non prendendo alcuna parte attiva agli affari pubblici e dedicandosi più che mai, nel suo ritiro, a uno studio approfondito della letteratura e delle lingue antiche. A questo si può aggiungere che la sua salute era tutt'altro che buona, a causa di disturbi nefritici che lo affliggevano — parole sue — «presque continuellement depuis l'âge de vingt ans».

Alla ribalta dell'opera invece le cose vanno diversamente, come tutti sanno. I pistolotti, le tirate retoriche hanno una tinta tribunizia che s'accorda pochissimo, non soltanto con la verità biografica, ma anche con la tenera musa di *Andrea Chénier*. E se accade poi, riecoci al punto, che il tenore si trovi più a suo agio negli squillanti guerrieri, nelle ribellioni folgoratrici che nei dialoghi teneri e nelle immagini ispirate, allora di quel vivido ritratto non resta proprio più nulla.

Detto questo, bisogna subito aggiungere che Gavazzeni ci ha riportato anche quest'opera in una smagliante prospettiva di sonorità. Del Monaco, s'è già accennato, ha clarificato si bemolli che parevano autentiche folgori celesti. La Tebaldi, per contrasto, ci è sembrata invece più a suo agio nei fraseggi teneramente screziati di lirismo. Quanto al baritono Bastianini, non saremo certo noi a censurarlo per la misura, il ritegno, il gusto insomma, con cui ha accentuato tra l'altro il famoso «Nemico della patria». Tra i personaggi di contorno, la Cossotto sempre in prima linea, poi la Vincenzi, il Montarsolo, il De Palma: tutti guidati con efficace senso storico dal regista Maestrini. Infine il tenore Corelli (titolare del ruolo di Chénier, am-

malato in occasione della prima) è stato nel corso delle repliche all'altezza della sua rinomanza.

Il 18 gennaio inaugurazione della Piccola Scala con un'opera di Cimarosa, *Le Astuzie femminili*, che mancava a Milano da più di un secolo e mezzo: mentre a Napoli, ad esempio, è quasi di normale repertorio. Con questi melodrammi settecenteschi rimasti a lungo sepolti, c'è sempre il pericolo di trovarsi di fronte a cose rimaneggiate in modo arbitrario. Ma stavolta si trattava, per fortuna, di un'edizione attentamente riveduta da Barbara Giuranna attraverso il manoscritto che si conserva a San Pietro a Majella. Così si dovrebbe sempre fare, con rigore filologico e anche, nei limiti del possibile, con quel sesto senso che è lo storico radar dello stile. Il libretto del Palomba, scritto in lingua non senza qualche incursione in dialetto napoletano, è purtroppo tra i più confusi e balordi che si possano immaginare. Ha ragione Guido Pannain quando scrive che si tratta di «una forma di corruzione e di disfacimento della vecchia commedia dell'arte». Le situazioni sono più che buffonesche, e tuttavia non c'è quasi nulla che qui veramente rida, nel fondo. Ma ride squisitamente, a tratti, la musica. E più spesso intenerisce e incanta. Vedi quei duetti d'amore del finale primo e del secondo atto, due stupende pagine che Mozart avrebbe certamente firmato con gioia. Il cicalaccio femminile, punteggiato di maliziosi sorrisi, ha nei fitti concertati una grazia, un brio, una freschezza che a volte non temono il confronto con quelli, ineguagliabili per misura e volo, del *Matrimonio segreto*; mentre poi in più di un'aria per baritono e basso comico certi spiritosi, ubriacanti «inseguimenti ritmici» anticipano in modo perentorio la maniera di Rossini. (Il quale facendo suo il molieresco «Je prend mon bien où

je le trouve», ebbe il genio di spingersi fino alle estreme conseguenze).

Sanzogno s'è fatto ormai uno specialista delicato e al tempo stesso ficcante di queste musiche settecentesche: non solo, ma gli è anche riuscito di trovare la difficile dimensione fonica per un teatrino come la Piccola Scala che non sopporta assolutamente il *ff*. La compagnia di canto è affiatata come poche. Tutti specialisti anche loro: giovani e tuttavia smalzati, nel genere, più e meglio degli anziani. Ecco il vantaggio dei complessi stabili. Gara di bravura tra la Sciutti, la Cossotto, la Adani, il tenore Alva, il baritono Panerai e il basso Montarsolo: impegnato, quest'ultimo, in una saporosa esibizione dialettale. Con le sue architetture di linea squisita, Franco Zeffirelli riesce a dare aria e spazio a un palcoscenico di pochi metri quadrati. In sede di regia cerca di fare altrettanto e talvolta vi riesce. Non sempre: perché se un attore è più alto del normale, non si può, diamine, tagliargli le gambe o la testa.

I concerti dell'Angelicum

In armonia col programma-base, volendo cioè conferire alle manifestazioni di quest'anno un'unità organica, la direzione ha articolato per il Natale un concerto di circostanza nel quale figuravano musiche antiche e modernissime, tutte ideate con intenti celebrativi. Siamo passati così dal classico *Concerto grosso per la Notte di Natale* di Corelli (revis. Toni) a tre composizioni che si possono considerare inedite non soltanto per Milano, vale a dire: la *Messe de minuit* su antichi Noël, per soli coro e orchestra, di M.A. Charpentier (1634-1704), la cui popolarità ingenuità è apparsa melodiosa e gradevole; Noël X «Quand Dieu naquit», di L. C. D'Aquin (1694-

1772), dove l'organo rielabora su-
sivamente le primitive invenzioni
degli zampognari; e un Noël « Pour
l'amour de Marie », di N. Le Bègue
(1631-1702), esso pure affidato al-
le pregnanti suggestioni dell'organo.
In prima esecuzione assoluta figu-
rava, infine, una Cantata di Na-
tale per soprano, coro e orchestra,
di Riccardo Malipiero. Pezzo, que-
sto, che non manca di momenti
espressivi — vedi il « Gloria » del
primo tempo — e nemmeno di pa-
gine commosse, come dimostra la
rievocazione di Gesù grandicello
che « apprese a camminare ». Re-
sta soltanto il dubbio se quegli
sporadici inserti seriali, talvolta di
un'acre dissonanza, si accordino in
tutto con lo spirito semplice dei
testi a cui il compositore si è ac-
costato. Ma, Natale a parte, questo
è un discorso che si potrebbe fare
per molte musiche del nostro tem-
po, e non è certo qui che tali in-
terrogativi potranno trovare la lo-
ro risposta. Fervida esecuzione di-
retta dal maestro Cillario, con la
partecipazione dei soprani Bozzi
Lucca, Mauborgne e Minelli, del
mezzosoprano Dinato, del tenore
Trevisi, del basso Rovetta e del-
l'organista Berruti. Coro Polifoni-
co di Torino diretto da Ruggero
Maghini.

Un concorso straordinario di folla
si è avuto per la serata dedicata a
Vivaldi e a Bach. Erano in pro-
gramma tre Concerti dell'« Estro
armonico » del Prete rosso: quello
in sol maggiore per violino ar-
chi e clavicembalo; quello in la
minore per due violini archi e cla-
vicembalo, e quello in si minore
per quattro violini archi e cla-
vicembalo. Quindi, nella seconda
parte le relative trascrizioni ba-
chiane; il Concerto in fa maggio-
re per clavicembalo; il Concerto
in la minore per organo, e il
Concerto in la minore per quat-
tro clavicembali e archi. Program-
ma impegnativo, diciamo pure am-
bizioso, che però non era sta-

to affrontato con leggerezza. Al
contrario. L'intervento di violinisti
come Cesare Ferraresi, Stefanato,
Salvi, Ceradini, e di clavicembali-
sti come Luigi F. Tagliavini (an-
che organista insigne, lui), e poi
Canino, Ballista, Abbado ha dato
luogo a un'autentica festa musica-
le. Dirigeva Alberto Zedda, che si
è confermato in questa difficile
prova per quello che realmente è:
non più una speranza, ma una viva,
spiritualissima certezza dei nostri
quadri attuali.

Festa musicale, si diceva. Al-
l'uscita, per rimettere i piedi in
terra, per convincerci che in fin
dei conti anche Giovanni Sebastia-
no era fatto di carne ed ossa co-
me noi, abbiamo voluto rileggere
una certa sua lettera al cugino Elia.
Il quale gli aveva mandato del vi-
no, capite, ma « per disgrazia la
botte deve avere subito qualche
urto o altro, perchè la trovammo
vuota per un terzo. Peccato per
ogni goccia sciupata di un dono
così nobile ». Dunque, il maestro
dei maestri delle fughe s'interessava
anche della fuga del vino. Di-
ciamogli grazie per questo volersi
mantenere uomo tra gli uomini. (A
sentire le sue musiche si stenta a
crederlo).

A tre Concerti di Vivaldi — già
presente attraverso la sua realtà so-
nora, ispiratrice della serata bachia-
na di cui sopra — era in gran par-
te dedicato il concerto di musiche
italiane per viola d'amore, liuto,
flauto dolce e orchestra da came-
ra diretto da Rolf Rapp. Comple-
tavano il programma: Sanmartini
con la Sinfonia n. 4, A. Scarlatti
con la sua dodicesima e i settecen-
tisti napoletani G. o T. Giordani
con il Concerto in do maggiore. È
sempre ammirevole in Rapp e nei
suoi collaboratori, Nives Poli e
Aurelio Arcidiacono, questo sforzo
di avvicinarci anche fisicamente a
musiche scritte per strumenti di-
versi da quelli attuali: musiche, a
parlar chiaro, che nelle trascrizio-

ni moderne fatalmente si brutaliz-
zano, perdono qualcosa del loro re-
spiro originario. È come indire un
convegno di poesia con le vere vo-
ci del tempo perduto. Audizione
serenissima, specie per i giorni che
corrono.

EUGENIO GARA

Roma

Opere di repertorio e novità
Il Teatro dell'Opera si è puntual-
mente inaugurato il 26 dicembre
con *Un Ballo in maschera* di Verdi,
ottimamente diretto dal maestro
Gabriele Santini. Il pubblico, nu-
merosissimo e scelto, ha potuto
prendere visione dei primi lavori
effettuati nella vecchia costruzione
del Costanzi, lavori che verranno
completati il prossimo anno. Un
particolare della nuova edizione
della partitura verdiana, di cui
quest'anno cadeva il centenario
(Teatro Apollo di Roma, 17 feb-
braio 1859), è stata la regia ripor-
tata all'epoca di Gustavo III di
Svezia, per felice iniziativa della
regista Margherita Wallmann, la
quale è stata elogiata anche per la
cura di tutta la realizzazione dello
spettacolo. Su questo spostamento
dell'azione dall'America del Sei-
cento alla Svezia del Settecento, in
assoluta fedeltà al dramma origi-
nale di Scribe, ci occupiamo in un
articolo a parte. Qui giova ricor-
dare la magnifica concertazione del
Santini, coadiuvato da artisti di
alto livello come Antonietta Stel-
la, Giuseppe Di Stefano, Adriana
Lazzarini, Eugenia Ratti, Plinio
Clabassi e Antonio Cassinelli. Per-
fetto il coro diretto dal maestro
Conca e appropriatissime le scene
del Wahkevitch.

Seconda opera della stagione: *Il
Vortice* di Renzo Rossellini, nuova
per Roma: una partitura fondata
essenzialmente sulla melodia e ric-
ca di una teatralità che richiama
da vicino la scuola verista italia-
na. Giova anche sottolineare l'ac-

curatezza della strumentazione, la
eccellente direzione di Oliviero De
Fabritiis e l'interpretazione appro-
priatissima di Clara Petrella, Gia-
cinto Prandelli e Pia Tassinari.
La regia di Margherita Wallmann
è stata particolarmente apprezzata
nel secondo atto, nella scena del ti-
pico caffè del porto. La geniale
trovata dell'inizio dell'azione al
suono di un « pianino » è risultata
piena di gusto e adattissima all'
ambiente ricreato. Ottimo il suc-
cesso, confermato a tutte le re-
pliche.

Al Teatro Eliseo, per conto del-
l'Accademia Filarmonica Romana,
il Gruppo strumentale del Colle-
gium Musicum Italicum, ha pre-
sentato un'opera che nessun roma-
no ricordava: *Il Barbiere* di Si-
viglia di Giovanni Paisiello. Dire-
tore è stato il maestro Renato Fa-
sano, che si è ormai da tempo spe-
cializzato in queste edizioni di ope-
re da camera, rievocanti un mon-
do che, generalmente, si conosce
soltanto attraverso le pagine della
storia della musica. È noto che il
Barbiere paiselliano venne rap-
presentato a Pietroburgo trenta-
quattro anni prima del *Barbiere*
rossiniano. Note sono le vicende
dell'uno e dell'altro, ma oggi pos-
siamo ben dire che se gli ascolta-
tori del 1816 al teatro Argentina
di Roma erano in un certo qual
modo assillati dal ricordo del Pai-
siello, noi, spettatori del 1959, sia-
mo assillati dalle spumeggianti idee
rossiniane. Forse, anzi senza for-
se, chi più ci rimette, oggi, è il
Paisiello, il quale però, senza dub-
bio, ha composto un'opera squisita
sotto ogni aspetto, ricca di trovate,
originale per alcuni spunti, ispirata
da capo a fondo. L'esecuzione della
partitura settecentesca è risultata
eccellente, non solo per la bella
veste strumentale, ma per il con-
tributo dato da artisti come Elena
Rizzieri, Juan Oncina, Renato Ca-
pecchi, Sesto Bruscantini e Pao-
lo Pedani. Quello che non ha sod-

disfatto nessuno è stata la scena di Massimo Campigli, la quale sfruttava un'idea piuttosto originale — la casa di Rosina trasformata in « gabbia » — ma la realizzazione è risultata in contrasto con le qualità del lavoro, senza contare che, in commedie come queste, la tradizione conta e non poco. Anche i costumi sono risultati stonati rispetto al lavoro e al libretto, intelligente e vario, di Petrosellini. Il pubblico ha gradito in modo straordinario lo spettacolo, tanto è vero che la mancanza delle repliche ha generato qualche protesta.

Concerti sinfonici e da camera

Il maestro ungherese George Sebastian ha presentato, nel secondo concerto diretto all'Auditorio dell'Accademia di Santa Cecilia, una sconosciuta *Suite* per orchestra (numero 1, op. 3) di Béla Bartók. Si tratta di una partitura risalente al 1905 (il compositore aveva ventiquattro anni) della durata di oltre quarantacinque minuti, intessuta su cinque tempi. Tutto si potrebbe pensare fuorché che sia di Béla Bartók. Nel 1905 il forte compositore dovette provare viva passione per certi aspetti straussiani, bizetiani, lisztiani. Non solo tenta qualche tecnicismo proprio di questi autori — ad esempio l'orchestra divisa in numerose parti — ma si avvicina alla loro tematica. C'è un punto in cui gli archi si suddividono in ben diciannove parti e questo punto risponde precisamente a personali esperienze del geniale autore di *Salomé*. Nelle cinque parti del lavoro, però, non manca qualche nota originale di natura coloristica, armonica e schematica. Vogliamo notare che, nel finale, molti di questi elementi si ritrovano uniti per puntare su di una solida conclusione, di una certa grandiosità.

Alla Filarmonica sono stati presentati due nuovi lavori dal Quartetto con pianoforte Pro Arte: il

Quartetto per archi e pianoforte (1957) di Giulio Viozzi e il Quartetto (1959) di Riccardo Nielsen. Il primo, pur non mancando di idee, resta piuttosto frammentario, insistendo su sonorità e passaggi che non hanno il pregio della varietà. Il solo Rondò finale è piuttosto energico; si ascolta con piacere, anche per la sua buona tessitura. I tre tempi del Nielsen sono ossequienti, come tutta la musica di oggi del compositore bolognese, al sistema dodecafonico. Di musica simile se ne è già ascoltata molta e con scarsi risultati. Qui, poi l'applicazione della regola giunge a perfette simmetrie e a ritorni « a specchio », meccanica che può interessare più il tecnico che un comune ascoltatore di concerto. Il pubblico si è mostrato molto riservato per il Nielsen; per il Viozzi, invece, non è mancato qualche applauso. Aggiungeremo che l'esecuzione del complesso Quartetto con pianoforte Pro Arte poteva essere più precisa. La stessa interpretazione dello splendido Quartetto con pianoforte op. 25 di Brahms ha lasciato piuttosto a desiderare.

Il maestro Sergiu Celibidache ha presentato *Trois pas des tritons* di Hans Werner Henze tratti dal balletto *Undine* già rappresentato con successo al Covent Garden di Londra nell'ottobre 1958. La prima parte ubbidisce a un movimento ritmico piuttosto accentuato e non manca, nello stesso tempo, di paleare un impiego timbrico attentamente studiato. L'Henze, evidentemente, prepara con cura le sue partiture dal lato tecnico: le colorazioni ben fuse di questa pagina, stanno a dimostrarlo. Il secondo tempo della suite ha le sue attrazioni, anche se di natura un po' spettrale, forse causata dal testo di Frederick Ashton, mentre il terzo non è sembrato all'altezza degli altri due. I valori cromatici e timbrici lasciano il posto ad un discorso vano, che non appartiene davvero al migliore Henze.

MARIO RINALDI

Napoli

L'Amore delle tre melarance, Fedora, Un Ballo in maschera al S. Carlo

L'opera più nota di Prokofiev, almeno sino alla scoperta dell'Angelo di fuoco e del Matrimonio al convento, è approdata la sera di S. Carlo, dopo 38 anni di vita (la prima rappresentazione, a Chicago, è del 1921). Intanto avevamo ascoltato, qui a Napoli, *Il Giocatore* e *Il Matrimonio*. Com'è noto, L'Amore delle tre melarance è desunto, direttamente, da un canovaccio di Carlo Gozzi e, indirettamente, dal *Custo de li cunti* del napoletano Giambattista Basile. Del racconto-scenariò del Gozzi, il libretto steso dallo stesso compositore ritiene purtroppo gli intellettualistici atteggiamenti che scenicamente s'incarnano, non proprio felicemente, in numerosi gruppi: *I Tragici*, *I Comici*, *I Lirici*, *Le Teste vuote*, *Il Popolo ridicolo*. Se le allusioni del Gozzi contro il teatro goldoniano, o contro l'abate Chiari risultavano chiare ed efficaci ai loro tempi, oggi han perduto quasi per intero il mordente, e forse sarebbe stato assai meglio sopprimerle del tutto, introducendo l'ascoltatore immediatamente nella suggestiva fiaba.

Non ancora trentenne, Prokofiev investì col fuoco della sua rutilante fantasia il fiabesco soggetto, riesprimendolo spesso felicemente in termini musicali. Il risultato non sembra propriamente organico. Più che di un'opera armoniosa e unitaria, avvertiamo di essere in presenza di un gran numero di episodi riferentisi più o meno suggestivamente a un'azione di per se stessa frastagliata e accidentata. L'unico elemento che faccia un po' da « pedale » in tutta l'opera — certo il più suggestivo — è la celebre Marcia, passata nel repertorio corrente delle orchestre sinfoniche. Talvolta avverti inspiegabi-

li cadute di tono, come quando, dopo la tanto attesa risata del Principe (genialmente echeggiata in orchestra), la gioiosa reazione degli astanti tarda oltre misura ad attuarsi. Tal'altra il ritmo dell'opera sembra allontanarsi, proprio quando prometteva di farsi più serrato. In compenso, e si tratta di un compenso abbondante, un miele dolcissimo sgorga a tratti dalla bocca dei personaggi, come nella bellissima scena del deserto fra il Principe e la terza Principessa, appena sbocciata dalla melarancia.

Anche per l'esecuzione di questa opera il S. Carlo si è seriamente impegnato. Il risultato, tutto considerato, è apparso degno del teatro e del geniale musicista russo. Cristini, Molinari-Pradelli ed Enrico Frigerio recavano sulle spalle le maggiori responsabilità del complesso spettacolo. Le scene e i costumi, ideati da Cristini, testimoniano una volta di più della feracissima, varia e festosa fantasia di questo artista che con passo leggero trascorre dalla densità del romanticismo verdiano alla fiabesca levità del *Flauto magico* o dell'Amore delle tre melarance. Molinari-Pradelli è uscito anch'egli trionfante da una delle più impegnative e laboriose fatiche della sua carriera, costantemente controllando tutto lo svolgimento musicale del complesso e composito, spettacolo. Il regista Frigerio è riuscito a fluidificare un soggetto tutt'altro che « facile », a renderlo il più possibile logico e unito. Nel suo difficile compito, egli è stato molto validamente secondato dall'apporto del corpo di ballo che, manovrato accortamente dalla signora Gallizia, si è disimpegnato egregiamente. Anche il coro di Lauro si è disimpegnato con destrezza, mentre i comprimari appollaiati nei palchi han fatto del loro meglio, in una posizione acusticamente pericolosa, perchè scopertissima. La compagnia di can-

to, composta dal Corena, dal Valdengo, dal Lazzari, dal Campi, dal Tedesco, dal Cava, dal Dallamangas, dalla De Maria, dalla Malgarini, dalla Tavolaccini, dalla Di Stasio, dalla Betner, dalla Cadoni, si è prodigata con entusiasmo e con risultati — salvo alcune carenze — pienamente soddisfacenti. L'orchestra è stata obbedientissima alle sollecitazioni del direttore.

Dopo una *Fedora* fervidamente diretta da Ugo Rapalo (Gianna Maritati protagonista, regista Tatiana Pavlova), è andato in scena, nel centenario della prima rappresentazione, il verdiano *Ballo in maschera*, che festeggia in pienezza di salute la rispettabilissima età.

A concertare e dirigere la sanguigna opera verdiana è stato chiamato il maestro Fernando Previtali, che per la prima volta saliva sul podio sancarlino in una Stagione lirica. Ammiratori, non da oggi, di non poche delle qualità dell'illustre Direttore dell'Orchestra di S. Cecilia, avevamo qualche dubbio sull'opportunità della sua scelta come concertatore di un'opera verdiana, fra le più « verdianamente » timbrate. Confessiamo, a rappresentazione avvenuta, che quei dubbi sono caduti. Più precisamente, che sono stati messi in ombra dai robusti pregi di una interpretazione che sta tutto — è questo il maggior riconoscimento che sentiamo di dover tributare al maestro Previtali — sotto il segno di una moralità artistica assoluta. Previtali s'impegna totalmente e in qualsiasi occasione: e pretende, fornendo irresistibilmente l'esempio, che ciascuno e tutti s'impegnino.

Il palcoscenico si è disimpegnato egregiamente. Di Stefano ha fornito una bellissima prova, com'era da aspettarsi, per la pastosità e la fluente della ben timbrata voce, che solo nel registro acuto accusa talvolta un lieve sforzo. Accanto a lui ha degnissimamente figurato,

anche per il fisico aiutante, la giovane Margherita Roberti, una Amelia vocalmente abbondante e verdianamente autentica. Lucia Danieli è stata una efficace ed intelligente Ulrica. Ottimo cantante il giovane Mario Sereni (Renato), dalla voce vibrante e appassionata. Il Cava e il Trentino, felicemente assortiti per la coppia Samuel e Tom. Un Oscar vocalmente correttilissimo, e tuttavia ancora acerbetto, è stata Maria Giovanna. Tranquilla, logica e fluida nella intonazione attivamente tradizionale, la regia di Livio Luzzatto spiegantesi nel suggestivo spazio scenico ideato da Cristini. Il coro, come l'orchestra, si è impegnato con pienissimo risultato, così come il corpo di ballo, manovrato con esperienza sicura da Wanda Clerici.

I concerti alla Scarlatti-RaiTV e all'Accademia

Composto per il virtuoso Denis Brain, il Concerto per corno e orchestra di Hindemith (ottimi direttore e solista, rispettivamente, il Caracciolo e il Pugliese) ha il suo culmine nel primo tempo, che si attua in un discorso serratissimo compatto e tuttavia qua e là attraversato da lampi d'umore. Calza perfettamente, come il vestito d'un grande sarto, allo strumento cui è destinato. Il suo dettato, sempre articolatissimo, strada facendo si rasciuga sino a una riservatezza un po' avara.

Il Concertino per oboe e orchestra di Gargiulo (anch'esso diretto da Caracciolo, eccellente solista l'Ovcinicov) era stato eseguito al M.A.N. durante il Festival italo-americano a S. Martino, nella riduzione con pianoforte. Quel che allora avevamo dovuto indovinare, il valore timbrico della stesura orchestrale, questa volta ci fu spiegato in tutte lettere. E fu un autentico piacere — soprattutto intellettuale — riscattare quest'opera nella quale Gargiulo, pur non risultando così

« impegnato » come nelle precedenti *Sinfonie* e nella *Sinfonia breve*, ha l'aria di riprendere, e portare avanti, il discorso in quelle avviate (vogliamo alludere a una spontaneamente raggiunta, e felicemente attuata, coerenza stilistica; al superamento definitivo, anche in questi momenti di « distensione », dell'aneddotico e del caratteristico — atteggiamenti che furono del Gargiulo giovanile —; alla odierna propensione per il racconto di lunga lena).

E da citare, per l'agiatezza della esecuzione affidata a Ferruccio Scaglia, la *Musica per strumenti ad arco*, *percussione e celesta* di Bartók, già nota al pubblico napoletano. Nulla di particolarmente nuovo all'Accademia, che va sgranando con frenetico ritmo la lunghissima serie delle sue « manifestazioni », fra le quali ci piace di ricordare la celebrazione di Haendel, affidata alla venusta facondia di Cesare Valabrega, con illustrazioni vocali di Ornella Rovero, interprete di rara sensibilità e penetrazione, il *ré-cital* della cantante statunitense Victoria Harrison, il concerto del chitarrista Ugo Tonazzi che degnamente procede, con personale andatura, sulle orme del suo illustre maestro, Andrés Segovia.

GIACOMO SAPONARO

Bologna

La stagione lirica

Dal 6 novembre al 7 dicembre 1959 si è svolta la tradizionale Stagione lirica autunnale che l'Ente Autonoma del Teatro Comunale organizza sin dalla sua costituzione. Dopo un promettente avvio con la pucciniana *Turandot* nella quale, sotto la direzione di Oliviero De Fabritiis e con la regia di Renzo Frusca, gli interpreti principali Lucilla Udovich e Franco Corelli hanno generosamente gareggiato in vocalità e superato in bellezza le impervie punte di cui è accidentata

ta la scrittura vocale delle loro parti; dopo che in quest'opera *Liù* ha avuto prima il contributo corretto di Edda Vincenzi e, successivamente, quello appassionato e impegnatissimo del giovane soprano Anna Maria Vallin; fatte le dovute riserve per il contributo delle *Tre Maschere* (Renato Cesari, Franco Ricciardi, Vittorio Pandano) le cui riconosciute possibilità erano diminuite da una regia e da una concertazione tendenzialmente aritmiche; la Stagione ha preso il largo e, come tutte le imbarcazioni naviganti oggi nell'agitato pelago dell'opera lirica, ha incontrato burrasche e schiarite. Per la verità, più burrasche che schiarite.

La situazione del tempo (mi si passino i termini metereologici e marinai) si è mantenuta ancora buona per *La Forza del destino*. Il tenore Flaviano Labò è stato un impetuoso Don Alvaro dotato di larghi mezzi vocali, tali da consentirgli di misurarsi con le difficoltà della parte e di superarle dignitosamente; completavano il trio di punta Luisa Maragliano, assai apprezzata nelle vesti di Donna Leonora; alle prese con un personaggio drammaticamente e vocalmente ispido come Don Carlo di Vargas, il baritono Anselmo Colzani ne è uscito vittorioso. Buone ed apprezzate le prestazioni di Fiorenza Cossetto (Preziosilla), di Ivo Vinco (Padre Guardiano) e di Enrico Campi (Fra' Melitone). L'opera era concertata e diretta dal maestro Vincenzo Bellezza che seguiva con convinzione i solchi sicuri della tradizione; gli stessi solchi seguiva, per la regia, Domenico Messina che, alle prese con i barocchismi scenici dell'opera, ha avuto soluzioni sicure, sia pure senza lampi. Lampi e tuoni, vento contrario e mare grosso ha avuto il *Lohengrin*, terza opera del cartellone. Dalla regia di Frank De Quell invischiata in soluzioni che giungevano alla completa abolizione di

un concreto simbolo scenico quale il Cigno, sino alla concertazione di Franco Capuana (altro illustre nome che la burrasca del *Lohengrin* ha tentato di travolgere), scontrata con i venti contrari di un'orchestra costituzionalmente priva di equilibrio, di un coro nel quale le bocche di pesce di nuovi elementi portavano a esangui sonorità buone, al più, per gli interni del *Pelléas et Mélisande* e di una compagnia di canto la cui caratteristica era quella della assoluta disuguaglianza di valori, nulla ha resistito e tutto è stato sommerso dalla silente disapprovazione del pubblico. La buona tenuta dei mezzi vocali di Floriana Cavalli ha considerevolmente arricchito di espressione il personaggio di Elsa; in compenso il baritono Gian Giacomo Guelfi, forse per ristabilire l'equilibrio, ha sfornato tale quantità di voce e di fiato capaci da impaurire persino i diavoli evocati all'inizio del secondo atto dell'implacabile Ortruda. La quale è stata l'unica vera signora della serata: ammirevole nel suo stile, nel senso della misura, nel rispetto dei valori musicali, del fraseggio, del comportamento scenico. Una vera lezione di stile, la sua; persino di dizione. Ed il pubblico ha intelligentemente differenziata, sottolineandone i meriti, la prestazione di Grace Hoffman. Purtroppo il *Lohengrin* era opera di scambio: il Comunale di Bologna lo portava a Modena e questa ci ricambiava con *Il Duca d'Alba*. Nel cambio il guadagno è stato tutto bolognese.

La *Carmen* non ha conosciuto tali intemperie e tutto ha filato liscio. Però mancava quello scatto selvaggio che ne è la principale caratteristica, né la premurosa direzione di Carlo Felice Cillario è stata capace di comunicarglielo, forse a causa della scarsa adesione del suo temperamento al coloratissimo spagnolesimo della partitura. Protagonista sicura, ma lievemente incline ad

una maniera fra «soubrettistica» ed hollywoodiana, è stata Gloria Lané che si è fatta comunque giustamente apprezzare; disperato, ma sempre in vantaggio sulla parte, il canto e il personaggio di Don José cui ha dato vita nel migliore dei modi il tenore Piero Miranda Ferraro. Il diapason vocale e la scenica baldanza di Gian Giacomo Guelfi hanno estasiato il pubblico, ma hanno più volte minacciato di trasformare il *toreador* Escamillo in un baldanzoso *matador*. Apprezzabile e corretta Adriana Martino nelle vesti della mite Micaela.

Diretta con tranquilla sicurezza da Angelo Questa, è venuta la volta dell'*Andrea Chénier*, la tribunizia opera di Giordano che è tornata agli onori dei massimi teatri italiani e delle colte valutazioni di molta critica ufficiale. Alla prima, l'assenza forzata del tenore Corelli, ha portato alla sua sostituzione con Antonio Annaloro. La cosa ha indispettito il pubblico che ha mostrato di non apprezzare troppo gli sforzi del generoso artista per portare in salvo lo spettacolo. Né sono valse le enfatiche ed esuberanti prestazioni vocali di Gigliola Frazzoni che si è preoccupata soprattutto di nascondere agli aguzzini del Terrore le aristocratiche origini di Maddalena De Coigny, né i comizieschi atteggiamenti di Gian Giacomo Guelfi che, finalmente, nella parte di Gérard ha trovato il giusto punto d'incontro fra il contenuto artistico e le esuberanti qualità di voce e di temperamento.

La fine di stagione è stata in bellezza: *Il Duca d'Alba* ci è stato portato da Modena completamente allestito, con coro e orchestra. Dell'opera si è parlato abbastanza in occasione della sua esumazione al Festival dei Due Mondi di Spoleto. La presente esecuzione fruiva della stessa regia di Luchino Visconti e, quindi, di un allestimento pieno di buon gusto e di aristocraticità. La concertazione e direzione di Danilo

Belardinelli si adeguava al buon gusto e alla misura della regia e in palcoscenico si facevano molto apprezzare per equilibrio di condotta musicale e drammatica Anselmo Colzani, Renato Cioni, Vladimiro Ganzarolli e Ivana Tosini.

Uno spettacolo di classe si è avuto fra *La Forza del destino* e il *Lohengrin*, quello del *London's Festival Ballet* sotto la direzione artistica di Anton Dolin. Si tratta di un numeroso ed agguerrito corpo di ballo di cui non sai se più ammirare la disciplina collettiva o la bravura individuale. Ricchezza e buon gusto nei costumi, una certa salute fisica e una diffusa impressione di sanità generale si dipartivano da questo corpo di ballo a cui manca solo un maggiore estro coreografico per competere con le più famose formazioni di balletto. Hanno presentato *Concerti su musiche di Vivaldi e Marcello*, *Pas-de-deux* su musica di Dvorak, *Il Ragazzo strepito* balletto in tre scene su musica di Salzedo e *Ballo di laurea* su musica di Johann Strauss. Ammiratissimi le danzatrici e i danzatori Toni Lander, Wassillie Trunoff, Marilyn Burr, Louis Godfrey, John Gilpin, André Prokowsky e tutti gli altri numerosi e non meno bravi solisti.

ADONE ZECCHI

Salerno

Il I Congresso sui problemi della musica

La pioggia ha accolto i Congressisti ed una grande nostalgia di sole li ha accompagnati ai treni per il ritorno. Ma in questa melanconia meteorologica qualcosa si è fatto e qualcosa di concreto si è scritto.

Il tema dominante, nato per improvvisazione dall'enunciazione dei molti argomenti gettati sul tavolo delle discussioni, è stato quello dell'assoluta necessità che il Parlamento si dedichi alla stesura di una nuova «legislazione della musica». Ognuno degli intervenuti aveva nel suo

re una spina segreta: la convinzione che il suo argomento fosse il più utile alla causa della musica «seria», oggi così negletta e disprezzata; ma quando si terminarono i lavori queste preoccupazioni singole si unirono in una sola perché ci si accorse che il problema era unico come è unica, nei suoi molteplici aspetti pratici e teorici, la musica. E così fra lamenti e giusti risentimenti si affermò che il male primitivo è la mancanza di educazione musicale nel popolo. Era talmente scontata la premessa che, malgrado venisse accennata sempre alla base delle discussioni, non fu affrontata con impegno, lasciando invece il maggior sfogo al progetto di una più ampia regolamentazione legislativa dei problemi musicali, nella quale, oltre all'educazione musicale, avrebbe dovuto essere contemplata una più ampia comprensione da parte dello Stato verso le associazioni musicali, verso la lirica, verso i conservatori, verso le manifestazioni periferiche in provincia, nei rapporti fra musicisti e Rai-TV, in quelli fra sindacati e musicisti, ed una più oculata organizzazione negli scambi culturali.

Fra gli intervenuti furono notati: il M. Alberto Ghislanzoni, che presiedette il Congresso, il Prof. Fraga dell'Università di Napoli che parlò di un interessante argomento sulla *Musica e musicisti nel diritto*, il Prof. Alfredo Parente, il Prof. Alfredo Zazo che aprì i lavori con una allocuzione su *La Musica quale forza ideale dell'unità spirituale d'Italia*, il Sen. Crespellani che nelle intenzioni avrebbe dovuto essere il portavoce del Congresso presso le Camere, l'avv. Santacroce di Salerno, organizzatore instancabile del Congresso, il M. Balzamo, il M. Calbi, il M. Profeta, l'industriale Giacomo Costa, i dott. Eduardo e Cesare Guglielmi rispettivamente Consigliere e Segretario dell'Associazione Amici della Musica di Salerno presieduta dall'avv. Santacroce.

Il periodo scelto per questo primo Congresso non fu indubbiamente tra i più felici perchè molti invitati non poterono intervenire per via dei numerosi impegni politici ed artistici in corso, ma ugualmente si poté arrivare ad una chiara concordanza di idee ed all'invocazione di una maggior collaborazione dei musicisti in quest'ora di grande pericolo per la musica.

Probabilmente il II Congresso si terrà a Roma nel prossimo anno.

PIERO ZANGELMI

Musica applicata

Sulla scia e sulla moda di Ornella Vanoni Laura Betti, intellettuale interprete di testi e musiche tanto più intellettuali quanto più canzonettistici, ha esordito al Gerolamo e ha avuto il suo legittimo successo. In più, il suo *récit*al, induce a qualche osservazione.

Non è nemmeno un anno da quando parliamo di *Contacronache* e del gruppetto dei torinesi che battono la strada della canzone sociale. Loro continuano nel tentativo che oramai non può più nemmeno dirsi tale dato il successo ottenuto, e intanto è andato sviluppandosi — già se ne accennò — un altro filone: quello meno *engagé* e più raffinato, che ha per protagonisti parolieri come Moravia, Soldati, Arbasino, Pasolini, e musicisti come Negri, Chailly, Carpi. Il filone proposto appunto da Laura Betti al Gerolamo e fuggacemente anticipato da Cobelli nel suo *Cabaret 1960*. Diciamo subito: Laura Betti ha più sapienza nel dire e nel presentare che voce nel cantare, più gusto e intelligenza che qualità musicale; ma è anche quel che ci vuole per i sofisticati testi dedicatili dagli scanzonati letterati, non del tutto capaci di nascondere il compiacimento salottiero per l'impresa innocentemente polemica. Semmai, infatti, quello che urta in tutto questo è il compiacimento della concessione al banaleggiante, il

piacere delle birichinate culturali: altrettanti limiti da superare se si vuole portare avanti a risultati più concreti e validi, quest'esperienza di parole disposte con dotta sapienza e di musiche scritte con sperimentata maestria.

Perchè uno sbocco ci pare che vi sia: al Gerolamo, Laura Betti non ha solo cantato, ha retto uno spettacolo. Ossia il suo *récit*al si è inserito in una scena e in una regia, curate con la conosciuta eleganza da Pippo Crivelli, cosicché s'è trattato di una catena di «pezzi» legati da una tenue storia con un unico personaggio. Scena e regia erano, veramente, un contorno non giustificato da un copione, nascevano sull'interprete più che sulle canzoni interpretate; ma alla fine il lavoro di cucitura è risultato così preciso e furbo, che l'impressione è stata quella di una continuità logica e giustificata. Insomma un altro passo verso un traguardo che ci parve connaturale, fin dal loro sorgere, a queste spregiudicate imprese canzonettistiche. Fin dall'inizio *Contacronache* si presentò in un contesto scenico, e così Ornella Vanoni; e fin dall'inizio noi si indicò lo sbocco della formula nella commedia musicale. L'equazione, del resto, è facile: se questo genere di canzone scende in campo contro la corrente musica leggera, non potrà prima o poi fare a meno di porsi il problema della rivista in fase alquanto critica, per proporle un contr'altare. Il quale potrà essere soltanto la commedia musicale.

Allo spettacolo di Laura Betti i presupposti c'erano tutti, e c'è addirittura parso che, fra il pubblico, serpeggiasse l'esigenza di un più organico montaggio della formula, di uno sfogo nell'esperta sceneggiatura di qualche capace autore. Per esempio Flaiano (anch'esso fra gli autori dei testi), dal quale potremmo avere un ottimo copione infarcito di canzoni di illustri colleghi letterati, e naturalmente anche sue. Allora in

Italia vedremmo nascere un genere di spettacolo non solo nuovo ma garantito da una dignità che manca oramai alla rivista impoverita nello spirito, e monotona nella sceno-coreografia. Il ricordo del primo tempo di *Irma* la dolce importata dalla Francia, potrebbe essere una traccia, e d'altra parte le opposte esperienze operistiche di un Negri e di un Chailly potrebbero trovare in ciò una vitale convergenza, un terreno autenticamente loro (Negri, del resto, è già da tempo orientato in questo senso: semmai è stato sempre il testo a fargli difetto). D'altra parte si tratterebbe anche di una naturale conclusione della lunga esperienza di musica di scena compiuta in questo dopoguerra, dove il nome di Carpi primeggia. Insomma i musicisti non mancano, e ora che ci si sono messi gli scrittori, c'è da sperare che l'impegno si approfondisca e non si esaurisca nello svagato divertimento un tan-

tino snob del romanziere che si concede a un genere minore per dimostrare una non deperita attitudine goliardica. Ben inteso, noi non crediamo che le cose stiano così: troppe concomitanze tendono a smentirlo, poichè non può essere a caso che musicisti, letterati, registi di vaglia rispondano a una stessa esigenza, nè può darsi che un teatro come il Gerolamo, sede ideale per spingere un'esperienza di questo tipo, abbia la sola ambizione di favorirne le vacanze intellettuali. La canzone nobilitata, diciamo così, ha una prospettiva spettacolare di fronte a sé: Calvino intervenne con due testi sottili nell'*Allez-hop* di Berio, il balletto presentato allo scorso Festival di Venezia, e a quanto si sa, sta meditando dell'altro; ed ora ci siamo trovati di fronte a un massiccio intervento di autorità della cultura, mentre il modesto esperimento di *Mare e whisky* di Rocca ha già rivelato qualcosa. Stiamo a vedere.

LUIGI PESTALOZZA

La vita musicale all'estero

Giappone

Lirica italiana nell'Estremo Oriente.

La vita musicale giapponese rivela chiaramente quali sono gli interessi, le passioni, le insufficienze e le ambizioni di questo paese in campo musicale. Nonostante la ricchezza di forme artistiche orientali e occidentali, il Giappone è ancora povero nel campo dell'opera. La veterana compagnia operistica Fujiwara che celebra attualmente il venticinquesimo anniversario della fondazione, e la Niki-Nai (che significa letteralmente «gruppo della seconda fila», forse a significare che molti dei suoi cantanti hanno abbandonato la compagnia Fujiwara) hanno fatto del loro meglio per popolarizzare l'opera, ottenendo però un successo solo parziale. Manca ancora l'atmosfera e l'entusiasmo, in gran parte anche per colpa delle difficoltà finanziarie: le compagnie esistenti lavorano con bilanci miseri, il mecenatismo non esiste né in forma privata né pubblica, e il fatto di passare una serata all'Opera non è ancora diventato abituale per i giapponesi.

Ma se non ci sono finanze per i seri e operosi cantanti giapponesi, il «big money» trova sempre capitali da spendere per invitare costose celebrità straniere. In realtà le critiche si fanno sempre più vive, poiché si spreca troppo denaro pubblico per le stars forestiere, mentre negli ambienti ufficiali non si fa nulla per stimolare e incoraggiare i talenti e le iniziative locali: i primi sei mesi dell'anno ci hanno dato esecuzioni memorabili da par-

te della Lirica Italiana (in febbraio-marzo), poi della Staatsoper di Vienna e hanno culminato con la tournée nazionale degli artisti riuniti sotto l'egida del Festival di Osaka (in aprile-maggio). Tutte queste attività musicali hanno costantemente escluso i musicisti giapponesi; e d'altro canto l'arte vocale del Giappone promette di non cambiare in meglio ancora per un bel pezzo...

E' ovvio che i cantanti della compagnia della Lirica Italiana abbiano elettrizzato tutto il pubblico giapponese con le loro vibranti interpretazioni. I cantanti di qui, che accorrevano a guardare e imparare, sono rimasti con una profonda sensazione della loro inferiorità: e non c'è da stupirsi poiché questa compagnia, sia per la scelta dei cantanti che per la qualità delle esecuzioni, ha provato di essere assai meglio affiatata dell'ultima troupe italiana che era stata in Giappone due anni fa.

Tutte le cinque opere in cartellone erano attese con curiosità. L'inaugurazione con *Otello* in serata di gala è stata grandiosa, grazie all'arte di Mario del Monaco, Tito Gobbi, Gabriella Tucci e alla direzione di Alberto Erede, che hanno dato un'interpretazione avvincente e viva del dramma musicale verdiano. La commozione ha conquistato tutto il vasto auditorio con un entusiasmo e una tensione che si comunicavano dal palcoscenico alla platea, traboccante di un pubblico per il quale Del Monaco e Tito Gobbi rappresentavano nomi leggendari nel firmamento della musica lirica, noti finora solo grazie ai dischi che qui sono molto richie-

sti. In questa atmosfera il maestro Erede ha stimolato incessantemente l'orchestra, ottenendo un effetto profondamente descrittivo nel possente uragano iniziale e interpretando poi fino alla fine la partitura con grande fedeltà al suo spirito eroico.

Ci si poteva aspettare che a questa esecuzione superlativa seguissero delle delusioni: invece anche le rappresentazioni successive ebbero un loro fascino particolare. *La Bohème*, inclusa nel repertorio a commemorare l'anniversario pucciniano, rivelò due giovani cantanti: il soprano Angela Vercelli nella parte di una Mimi tenera e appassionata, e Gianni Jaia nelle vesti di un superbo Rodolfo, mentre la direzione flessibile di Nino Verchi ha permesso ai cantanti di valorizzare i momenti di più alato lirismo. *L'Elisir d'amore* era una novità per il Giappone, cosa che non può dirsi invece di Ferruccio Tagliavini, che già aveva avuto un grande successo qui in precedenti tournées solistiche, da solo e con la moglie Pia Tassinari. La parte di Nemorino sembra fatta su misura per lui, sia vocalmente che dal punto di vista scenico, e la sua interpretazione non solo è stata eccellente per rendimento musicale, ma anche le baruffe nelle vesti del cap-pulento paesano col piccolo cappello rotondo sono state perfettamente in stile. Alda Noni è stata un'Adina vivace e sbarazzina, il giovane basso Paolo Montarsolo ci ha dato un magnifico Dulcamara — e la sua figura fisica era in tutto e per tutto quella di «un dottore enciclopedico» —, mentre il baritono Arturo La Porta è stato un vigoroso sergente Belcore. Quanto ad Alberto Erede, la sua direzione ha tenuto l'allegria partitura di Donizetti su un tono sprizzante dalla prima nota all'ultima.

La Traviata è stata diretta in bellezza pure da Erede e interpretata in maniera toccante da Gabriella

Tucci nella parte principale, e da Gianni Jaia e Aldo Protti in quella dei Germont padre e figlio. Protti, benché non sia un attore raffinato e incisivo come ci si potrebbe aspettare, ha ottenuto un successo personale presso il pubblico giapponese per la sua sonora vocalità, mentre la Tucci è stata acclamata per la nobiltà e la grazia del suo personaggio, come pure per la vocalità incisiva e per la ricca tavolozza espressiva.

Carmen, ultima opera della serie, ci ha fatto riascoltare Giulietta Simionato, un'altra grande cantante assai amata in Giappone fin dalla sua prima tournée di due anni fa: nella veste di Carmen essa ha rivelato una possente personalità di cantante e di attrice. L'opera di Bizet ha dimostrato di essere ancor più drammatica e avvincente di quello che si prevedeva: e come avrebbe potuto essere altrimenti con due personalità così forti come la Simionato e Del Monaco sulla scena, coadiuvati da un direttore come Verchi, che ha lasciato la massima libertà ai cantanti? Tre cantanti giapponesi hanno contribuito in alcune parti minori di questa stagione, e precisamente Takao Okamura (Montano), Tadashi Miyamoto (Parpignol) e Sciota Miyamoto (Doupol e Morales). I tre complessi corali giapponesi — quello di Fujiwara, di Niki-Nai e i cori della radio — hanno superato se stessi in ogni esecuzione, come pure l'orchestra sinfonica di Tokio; essi hanno dimostrato di essere assai duttili, e di rispondere alle diverse esigenze di ciascuna opera in programma.

Tutte le opere sono state messe in scena da Bruno Nofri e i costumi eseguiti in Giappone, si basavano su figurini di Camillo Parravicini per *Otello*, Veniero Colasanti e John Moore per *La Traviata*, ancora Colasanti per la *Bohème*, Mario Pompei per *L'Elisir d'amore* e Cesare Maria Cristini per *Carmen*.

A Tokio, dove ogni opera ha avuto quattro esecuzioni, tutti gli artisti dovevano risolvere il difficile compito di rievocare l'atmosfera e le glorie dell'opera italiana facendo i conti con le esigenze del Teatro Takarasuka, un'enorme sala ultramoderna usata di solito per spettacoli popolari di rivista; e il fatto che essi siano riusciti a conquistare il folto pubblico che accorreva ad ogni rappresentazione non è stata cosa da poco. Da Tokio la compagnia si è poi recata per una settimana ad Osaka, il prosperoso centro industriale e commerciale del Giappone occidentale.

Il Festival di Osaka.

Il Festival di Osaka comprendeva due opere di Mozart (*Don Giovanni* e *Le Nozze di Figaro*), balletti, concerti solistici e orchestrali e alcuni spettacoli tradizionali giapponesi come i drammi kabuki e no, e le marionette bunraku. Quest'anno poi tutta l'attenzione era concentrata sulle personalità di Igor Stravinski e Andres Segovia, due figure mitiche soprattutto per i giapponesi che le conoscevano solo nei dischi; nessuno ha avvertito questo stato d'animo più del settantasettenne Stravinski. Ad esempio, durante una conferenza stampa egli non è riuscito a celare la sua irritazione davanti alla ridda di domande con cui veniva bombardato a proposito dell'*Oiseau de feu*, nè ha dimostrato senso di humor quando un giornale di Tokio ha confuso il suo ultimo lavoro, *Threni*, con le *3 Liriche giapponesi*, che sono del 1912; così ha commentato con stanchezza: «Tutti conoscono il mio nome, e questo è tutto; ma quasi nessuno conosce la mia musica. Io sono molto vecchio, sono un monumento».

Dell'arte di Segovia è già stato detto tutto il possibile. Gli ascoltatori giapponesi ne sono stati talmente avvinti che sembravano a volte sopraffatti al punto di non po-

ter nemmeno applaudire. Egli è riuscito, nella modernissima, gigantesca sala da concerti di Osaka e nella cavernosa sala Sankei di Tokio, restandosene sulla scena in uno splendido isolamento, a ricreare l'atmosfera dello studio quieto e raccolto dell'artista che suona per alcuni amici intimi.

Gli unici concerti di musica da camera sono stati tenuti dal Trio Alma, un complesso statunitense formato da strumentisti assai raffinati, che formano un assieme perfettamente equilibrato.

Fernando Previtali ha poi diretto l'Orchestra Sinfonica Kansai di Osaka e più tardi l'Orchestra Sinfonica di Tokio, lasciando un'impressione eccellente; il suo repertorio è stato tradizionale, ad eccezione di musiche di Martucci e della suite da *Turandot* di Busoni.

Musiche italiane antiche e moderne.

Nei programmi orchestrali è difficilissimo imbattersi in Giappone in un pezzo sinfonico italiano, al punto che, quando ne vidi quattro insieme stentai a credere ai miei occhi. Ma era proprio così, e si trattava precisamente della Sinfonia dal *Barbiere di Siviglia*, della suite *Gli Uccelli* di Respighi, di tre interludi da *La Wally* di Catalani e della grande Sinfonia in la di Pizzetti. Un programma del genere poteva essere giustificato solo da una particolare occasione, da una occasione solenne: il concerto inaugurale diretto da un giovane maestro di Roma, Alberto Leone, chiamato pochi mesi prima a reggere per due anni le sorti della riorganizzata Orchestra Sinfonica Filarmonica di Tokio, il più giovane e anche il più carico di lavoro tra i cinque complessi sinfonici della città. Il ventinovenne maestro italiano va certamente incontro a un duro lavoro, poiché quest'orchestra ha delle gravi mancanze in fatto di sonorità, precisione e disciplina, e

anche perchè per riordinare un complesso di questo genere non può bastare l'esuberanza giovanile. Comunque il suo arrivo è salutato da tutti con simpatia: chissà che nei prossimi due anni egli non possa compiere un miracolo!

L'ampia Sinfonia pizzettiana — che avevo potuto vedere in partitura in un'edizione pubblicata vent'anni fa dal governo giapponese ma che non avevo ancora ascoltata — è ben vitale nonostante i cinquanta minuti di durata. Questa Sinfonia ha dei rapporti con il Giappone, essendo stata scritta nel 1939 su invito del governo imperiale in occasione delle cerimonie commemorative del 2.600° anniversario della fondazione della dinastia imperiale da parte del leggendario imperatore Jimmu. In quell'occasione, nel febbraio del 1940, questa Sinfonia fu eseguita nella stessa sala Hibiya di Tokio dall'orchestra sinfonica del Festival diretta da Gaetano Comelli.

I programmi in abbonamento della Filarmonica diretta da Leone, infine, avevano di recente incluso qualche pezzo italiano, come la 2ª Sinfonia «Elegiaca» di Malipiero e le *Feste romane* di Respighi.

Sempre a proposito di musica italiana, e riandando indietro di tre secoli e mezzo, possiamo concludere questa rassegna dei principali avvenimenti musicali occorsi in Giappone negli ultimi sei mesi, con una menzione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, eseguito al culmine dei festeggiamenti organizzati in occasione del trentesimo anniversario della Accademia Musicale Musacchio. L'esecuzione, dovuta a cantanti e strumentisti scelti tra gli studenti, è stata ammirevole e assolutamente fedele all'acuta sensibilità drammatica che Monteverdi ha profuso in questo lavoro memorabile. La parte del Testo era sostenuta dal mezzo soprano Ka-

suko Matsuuci, che ha cantato con varietà di inflessioni e con raffinata comprensione delle passioni espresse dal testo, mentre il soprano Eiko Kojima e il tenore Hirosci Oikava hanno interpretato le parti degli infelici amanti. Il complesso d'archi è stato diretto dal cembalo dal Prof. Paul Cadow, che si è servito, per la realizzazione, della trascrizione di Giorgio Federico Ghedini.

MARCEL GRILLI

Jugoslavia

Un giubileo: il primo decennio del Festival di Dubrovnik

Per festeggiare il proprio decennio di vita, il Festival di Dubrovnik ha offerto nella stagione luglio-agosto 1959 un ricco programma eseguito sui palcoscenici all'aperto che in Dubrovnik esistono nel numero eccezionale di 20. Oltre al concorso del Teatro dell'Opera di Zagabria delle Orchestre Filarmoniche di Belgrado e di Dubrovnik, dell'insieme di Solisti Sloveni di Lubiana e del Teatro Nazionale di Dubrovnik, quest'anno si ebbe la partecipazione di tre grandi interpreti della musica strumentale internazionale: Ruggiero Ricci, Aldo Ciccolini e Nikita Magalof come pure dei solisti vocali Blanche Thebom, mezzosoprano del Metropolitan di New York e Lucretia West pure statunitense.

Il mese di luglio fu ricco di serate operistiche presentate dal Teatro dell'Opera di Zagabria. Furono eseguite *Il Coriolano* di Stefano Scialek (piazza della Cattedrale, direttore Horvat), *Il Trovatore* di Verdi (Fortezza Ravellino, direttore Hubad), *Il Matrimonio al convento* di Prokofiev (nel giardino Gradatz, direttore Hubad). Così fan tutte di Mozart (davanti al Palazzo dei Rettori, direttore Vogt) e *Il Ratto di Lucrezia* di Britten (sulla fortezza di Lovrienatz, direttore Bassich). Rappresentazioni di alto livello musicale, regia efficace, cori

disciplinati ed un'orchestra assai allenata.

I cori dell'Opera di Sarajevo e di Radio-Dubrovnik con l'Orchestra dell'Opera di Serajevo (direttore Steitzer) avevano aperto la stagione con il salmo sinfonico *Il Re Davide* di Honneger, lo *Stabat Mater* di Rossini (direttore Posaitch) e il *Trittico* di Brkanovich. L'Orchestra da camera della Radio di Zagabria sotto la direzione del compositore Stefano Scialek, ha eseguito uno splendido programma (al Palazzo dei Rettori) con musiche di Bach, Mozart, Haydn, Cimarosa, Schubert e Dvorak. Il complesso dei Solisti Sloveni si fece notare in due concerti nei quali, fra altre composizioni spiccò *Notte trasfigurata* di Schönberg (direttore Samo Hubad).

Il mese di agosto fu più ricco di concerti solistici. Il mezzosoprano Lukretia West si fece notare specialmente in esotici *Songs* negri, mentre Blanche Thebom suscitò enorme entusiasmo con la sua raffinata arte di belcanto. Il coro della Radio di Dubrovnik, sotto la direzione del dott. Wladimiro Berdo-

vich, ha fatto conoscere al pubblico internazionale i grandi valori della canzone popolare jugoslava, in una interpretazione musicalmente alta e dinamicamente precisa (stupendo l'*Inno dei Cherubini* di Mokranjatz, un classico della musica serba).

Il culmine dei programmi strumentali fu raggiunto con i concerti di Ricci, Ciccolini e Magalof. Un'attrazione speciale costituì il concerto solistico che tenne nell'atrio del Palazzo dei Rettori Aldo Ciccolini. Il rinomato pianista romano ha espresso tutto il suo mondo di malinconie ed emozioni raffinate. È interessante notare che questo concerto fu quasi tutto accompagnato da un uragano di pioggia e di lampi che specialmente nelle *Funerailles* di Liszt, formarono uno speciale quadro mistico che suscitò frenetici applausi e innumerevoli richieste di bis. Il bilancio del primo decennio del Festival di Dubrovnik, ha così raggiunto un solido « attivo » che lo mette in prima fila tra i grandi Festival internazionali.

GUSTAVO BRILLI

Arabesques

C'è molto allarme, nel campo dei cultori di musica (intendiamo gli amici di Bach, di Beethoven, di Vivaldi, di Wagner, di Verdi) per susseguirsi di ondate sempre più massicce dal fronte dei « leggeri » per i fanatismi destati da Rascel, da Modugno e dai loro inverosimili interpreti nel tipo della signorina Mina, di Antonio Dallara detto Tony, di Giovanni Dorelli detto Johnny (qui da noi, si capisce, non in America) e così via discorrendo. Qualcuno pensa che, contro tali assalti, ogni resistenza sia vana; che siamo ormai arrivati alla fine del mondo. Tre o quattro pare abbiano deciso di spararsi, come accade di certi capitani sul campo di battaglia, disperati della sconfitta e incapaci di sopportarne la vergogna. Orbene, senza voler nascondere che i « leggeri » sian molti forti, veramente forti, numerosi come

cavallette, bene organizzati, appoggiati dall'entusiasmo di fior di ragazze e adesso, dopo l'ultima di Modugno, anche investiti della dignità di liberi, eredi di quel Catone Uticense che fu carissimo a Dante; noi appelliamo alla calma e al sangue freddo. Certo che codesti « leggeri » usufruiscono di grandi vantaggi in paragone ai « pesanti ». Non han bisogno, per celebrare i loro riti, di tanto armamentario come ne han bisogno gli oppositori: posson sempre alleare alla loro musica la danza ed altre attività collaterali; possono, nei loro templi, fumare e magari anche bere, bere il whisky dalle molte reminiscenze. Possono anche tremolare, cantando, e parificarsi, in tal modo, a un'importante setta religiosa di asiatica provenienza; possono distruggere i loro idoli e dimenticarli nel giro di pochi mesi per sostituirli con nuovi, non

meno venerati e non meno effimeri. Pensate quanto tempo ci vorrebbe, per gli altri, a dimenticare Bach e quante difficoltà dovrebbero quegli altri affrontare per giungere a sostituirlo. Ciò non vuol però dire che la situazione si presenti proprio disperata. Molte altre caldane hanno imperversato per lungo tempo, hanno terrorizzato e poi sono svanite. Può darsi che succeda la stessa cosa di tutti i canzonieri, di tutte le loro canzoni e di tutti i loro apostoli. Può anche darsi che qualcuna delle urlatrici trovi marito e che riservi gli urli per le liti coniugali, sottraendoli, così, allo spaccio dei microfoni e dei dischi. Qui, a mo' di parentesi, osserviamo che urlatori e urlatrici, spogliati, appunto, dei microfoni, ridiverrebbero le zanzare che sono; non darebbero fastidio a nessuno; urlerebbero in proprio, di urli tutti interiori,

di urli assolutamente intimi ed incomunicabili. Pazienza; « la forza elettrica » (come diceva Ferravilla) ne ha combinate tante.

Ma ecco qua che, anche in argomento, si può fare una considerazione assai seria, una considerazione assai seria precisamente perchè non viene da noi, bensì da un insigne maestro che non nominiamo per non additarlo all'esecrazione degli opposti partiti. L'insigne maestro ha dunque detto, in un crocchio d'amici: « Come meravigliarci che codeste canzoni premiate, premiatissime e apportatrici di milioni e milioni, appaiano sempre più scadenti? Una volta la gente del popolo trovava le sue canzoni nelle opere di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Verdi, di Mascagni e Puccini. Per le strade non si sentiva cantare o fischiettare che la Cavatina di Figaro, la « Furtiva lacrima », « La donna è mobile », la Serenata o Albata che sia di *Cavalleria rusticana*, « Sono andati, fingevo di dormire », etc. Adesso, dalle opere del repertorio moder-

no, dal *Wozzek*, tanto per citare un caso, dall'*Oedipus rex*, dal *Peter Grimes*, quale « canzone » può trarre un giovane operaio, una giovane impiegata, uno studente che non sia particolarmente addetto alla musica? Di qualche melodia debbono pure alimentarsi anche loro. Ed ecco le vivande dei *juke-boxes*, le tartine dei dischetti a buon mercato, le bibite sonore delle sale da ballo ».

Un giovane direttore d'orchestra tedesco, uno dei più quotati e dei più rapidamente affermati, mi chiese a bruciapelo tre o quattro settimane addietro, quale dei suoi più anziani colleghi io credessi avere impiegato il massimo del tempo nell'esecuzione di *Parsifal* e dei *Maestri cantori*. Buttai là il nome di Furtwaengler, poi quello di Knapertsbusch. « Toscanini, — taglio corto il mio amico — e il fatto risulta inequivocabile per la deposizione concorde di numerosissimi professori appartenenti all'orchestra di Bayreuth ». Nessuno, io penso, avrebbe mai immaginato che il *Parsifal* e

i *Maestri cantori* di Toscanini fossero più lunghi del *Parsifal* e dei *Maestri* di qualsiasi direttore germanico. Basti ricordare (e questo è controllabile per mezzo dei dischi) quanto la *Nona Sinfonia* di Furtwaengler risulti più lunga della *Nona Sinfonia* di Toscanini. Da un fatto così imprevedibile si dovrebbe cercare una spiegazione. Ma non è facile. Può forse essere che il nostro grande maestro sentisse in *Parsifal* (giustamente) il bisogno di allargare la frase in vista del suo contenuto mistico; il bisogno di spaziare certi periodi in vista di renderne più forte l'accento estatico, la cadenza interrogativa. Per quanto riguarda i *Maestri cantori*, può darsi che, nel suo spirito, le ragioni della commedia si trovasse soverchiate da una generale impressione di *goticismo*, se così possiamo dire, di remota gravità, di nobile imponenza, pur nascoste nel risuonare di quel mondo borghese. Da ultimo, possiamo notare che, in fin dei conti, non è la maggiore o minore lentezza dei « tempi »

quella che determina la bellezza, la credibilità di una interpretazione musicale, ma sono le sue vibrazioni interiori, i palpiti riconoscibili nel suo fluire, l'effettivo rapimento dell'interprete, le propagazioni provocate dalle sue immagini.

Ed ecco, a proposito di « tempi », un'altra constatazione fatta dal mio osservatore tedesco. Dei tre atti di *Tristano e Isotta* il primo, sia diretto da Toscanini, da Furtwaengler, da Bruno Walter, da Kleiber, etc., dura sempre (senza tagli) un'ora e venti minuti, quasi a spaccare il secondo. Differenze apprezzabili, da due a otto o dieci minuti, possono verificarsi nel secondo atto; differenze ancora più sensibili si avvertono nel terzo. Qui è forse meno difficile il tentare una spiegazione. Nel primo atto di *Tristano* prevalgono « movimenti » agitati e piuttosto rapidi, dove l'indicazione dell'autore da un lato, la necessità di lasciare intendere le parole dall'altro finiscono con lo stabilire in modo quasi insovertibile la velocità del discor-

so musicale. Nel secondo atto gli ondeggiamenti fraseologici del duetto d'amore non soltanto concedono all'interprete una più grande libertà nello scandire i periodi, ma addirittura lo invitano a tanto. Nell'ultimo atto, poi, il carattere speciale del Preludio, l'irregolarità ritmica della melopea del corno inglese, il lungo delirare di Tristano, l'agonia di Kurvenaldo e altri passaggi ancora, sono di natura così elastica e così affidati al *respirare interno* di ogni esecutore, che diversità accentuatissime diventano naturali, meglio dire fatali.

Pare che ci sia del freddo tra il giovane compositore tedesco Hans Werner Henze, autore del fischiatissimo *Boulevard solitude*, e i suoi editori Schott. Malgrado i fischi, gli editori Schott avevano arzuolato e stipendiato lo Henze perchè seguisse senza flessioni la strada dodecafonica intrapresa, appunto, con *Boulevard solitude*. Ma il giovane Henze, piantate le sue tende all'ombra del Vesuvio, ha avuto una conversione e,

invece delle attesissime « serie », ha preso ad inviare ai suoi principali musiche sempre più tradizionalistiche, giungendo, per gradi, fin nei paraggi della canzone napoletana. Si dice che gli editori Schott siano là stupefatti, disorientati, allibiti. Miracoli di San Genaro.

E' l'intervallo di « quarta » un intervallo fluviale? A giudicare dal tema predominante della *Moldava* di Smetana e dal tema del Reno nella *Tetralogia* wagneriana si dovrebbe concludere in maniera affermativa. Entrambi, infatti, cominciano con un intervallo di « quarta ascendente ». Ma ci sono anche canzoni di *cow-boys*, relative al Mississippi, che « attaccano » sullo stesso intervallo. Caratteristica melodica dei *Battellieri del Volga* è invece un intervallo di « quarta discendente ». Sempre « quarta », a ogni modo. Ci rendiamo perfettamente conto come tutte queste cose, buttate là malamente e senza concludere, non abbiano un grande significato. Può darsi tuttavia

che qualche psicologo, qualche occultista, qualche teosofista, qualche trovatore trovi materia per lavorarci sopra. E noi, com'è risaputo, siamo qui a renderci utili.

Si parla sempre della protervia di Wagner, dell'altezzosità di Wagner e altre cose del Genere. Bene: a parte il fatto che Wagner non ripudiò mai il suo passato di vagabondo, di guitto famelico, di indebitato a vita, riferendolo con grande scrupolo nell'*Autobiografia*; a parte il fatto che, una volta gloriosissimo e

potentissimo, ricevette con grazia e trattene a discorrere un giovanetto di sedici anni non mai prima veduto (un ragazzo di nome Hugo Wolf), a parte il fatto che pochi musicisti del suo secolo proclamarono sì profondi entusiasmi ed ebbero tanto rispetto per certi loro confratelli, (vedi il discorso funebre per Weber, i ditirambi su Beethoven, Bach, Mozart, la venerazione per Chopin e Liszt, l'incoraggiamento a Cornelius, Humperdinck, Buonamicini, etc.) ecco

qua la dedica a Ludwig Feuerbach dei *Principii di una filosofia del futuro* (1843): «A nessun altro che non fosse Lei, mio caro signore, io potrei dedicare questo libro; perchè, con questo libro, io Le restituisco quanto è proprietà Sua». Rimango col sospetto che di Wagner (causa Nietzsche, i wagneriani, le vesti da camera in seta gialla e i berretti alla Raffaello) noi ci siamo fatti un'idea assai poco precisa.

GIULIO CONFALONIERI

Edizioni musicali

Letture

Claudio Monteverdi. 12 Composizioni vocali profane e sacre (inedite) con e senza basso continuo. A cura di Wolfgang Osthoff. Milano, Ricordi, 1958.

La pubblicazione di queste composizioni inedite di Monteverdi è frutto di persistenti tentativi, da parte di Wolfgang Osthoff, per ritrovare e raccogliere quanto del grande musicista cremonese era rimasto ignorato dai biografi e dagli studiosi. Finora s'era accordata soverchia fiducia nella completezza dei risultati conseguiti da Emil Vogel e lo scarsissimo numero di opere monteverdiane ritrovate dopo la pubblicazione dell'elenco vogeliano è appunto indice di un facile e negligente appagamento di quanto era già stato acquisito e rivelato. Lo stesso Osthoff, a costo di sminuire i suoi meriti (che invece sono molti) afferma che buona parte delle musiche da lui scoperte, se non ci si fosse accontentati dell'elenco famoso, avrebbe potuto essere rintracciata da tempo, attraverso le bibliografie del medesimo Vogel e dell'Eitner. Naturalmente le nuove musiche, che ora si aggiungono alla produzione già nota, non scoprono nuovi valori dell'arte monteverdiana, del resto già inequivocabilmente rivelatisi fin dal primo libro dei *Madrigali*; ma non è poco vanto aver contribuito, con questa raccolta, ad una maggiore conoscenza di uno fra i più splendidi astri del firmamento musicale italiano.

Il volume si apre con cinque Canzonette a tre voci; le prime quattro, pubblicate nel 1594 in una raccolta del cremonese Antonio Morsolino, sono accostabili, per una particolarissima intensità di espressione negli « affetti », piuttosto ai *Madrigali* del terzo libro, che non alle Canzonette del 1584; la quinta, « *Prima vedrò* » (pubblicata nel 1607) si inquadra invece nettamente in un certo periodo di esperimenti ritmici e metrici, proponendosi il compositore di tradurre musicalmente la struttura nell'endecasillabo sdrucchiolo. Infatti, mentre la prima metà di ogni verso segue liberamente il ritmo parlato (a mo' di falso bordone), le ultime parole proparossitone hanno una inquadatura metrica ben precisa appoggiantesi di volta in volta su un accordo di tonica, o sottodominante, o dominante.

Molto interessante è la pubblicazione del *Lamento di Olimpia* (« *Voglio, voglio morir* ») ricavato da un manoscritto esistente al British Museum, già posseduto dal celebre Luigi Rossi e già descritto dal Wotquenne. Il manoscritto contiene composizioni di Jean de Macque, un'aria di Jacopo Peri, il *Lamento d'Arianna*, alcuni pezzi anonimi e il suddetto *Lamento di Olimpia*, della cui attribuzione al Monteverdi sembra non debba sussistere dubbio alcuno. In realtà però, fra tanti lamenti dell'epoca, monteverdiani e di altri autori, quello d'Arianna rimane il modello insuperato; questo che ora viene pubblicato appare poco più che un plagio, appena una lontana evocazione di quel sentimento di pietà e di doloroso abbandono che nell'*Arianna* è invece potentemente sentito e manifesto.

Anche il pezzo seguente, « *Voglio di vita uscir* », per voce sola, è il lamento angoscioso e sconcolato di un'anima in pena: la plasticità della melodia, sostenuta da un basso ostinato, ne traduce i palpiti, i moti e gli abbandoni

con una intima e penetrante commozione che dà vero suono drammatico alle parole.

Nelle cinque composizioni sacre, riunite nella seconda metà del volume, è possibile ravvisare il tratto più prezioso del genio monteverdiano, e cioè l'ammirevole penetrazione delle varie possibilità offerte dai testi prescelti e l'eccellenza dei risultati conseguiti dal compositore nel riesprimere musicalmente i sentimenti che le parole suscitano nel suo animo. E ciò si nota fin dal primo mottetto « Venite, videte », già riprodotto in facsimile dal Malpiero nella sola parte del canto ed ora pubblicato per la prima volta nella sua forma integrale. Molto espressivo sul nudo sostegno del basso d'organo, esso alterna due forme di monodia: una melodicizzante, quasi intonazione di una fresca lauda popolare, nell'invito: « Venite, videte »; l'altra più solenne ed ieratica alle parole « sonent plausus laetabundi ». L'Alleluja finale è un inseguirsi senza tregua di svariati disegni ritmici, ora distesi vocalisticamente in larghi giubili, ora scanditi sillabicamente ed incalzanti in progressione ascendente sempre più serrata.

Il testo del mottetto « Exulta filia Sion » è una libera scelta di frammenti del Vecchio Testamento, ma si può considerare senz'altro una composizione natalizia. Ha un andamento giubilante, spesso interrotto da agili vocalizzi (nei quali si interpone il famoso trillo secentesco a note ribattute) e anch'esso si conclude con un Alleluja tutto fiorito di virtuosità canore, di estrosità ritmiche, di inebrianti volute melismatiche.

Il mottetto « Exultate coeli » dimostra più d'ogni altro, fra quelli contenuti in questo volume, con quanta forza espressiva e con quale proprietà di accenti il Monteverdi sapesse evocare la spiritualità dei testi sacri. Dal possente inizio ad accordi compatti, ai patetici « soli » dell'alto e del tenore, dalle reiterate invocazioni « O Maria », all'imitativo « Sola, sola fuisti digna », è tutto un alternarsi di episodi che rivelano i diversi stati d'animo ora commossi ora esultanti, ora pervasi di mistica spiritualità — con cui il cremonese trattava gli argomenti religiosi.

Dopo un *Confitebor* scritto nel 1626 ed affiancantesi alle altre cinque composizioni monteverdiane sullo stesso salmo, la raccolta si chiude con un *Gloria* ad otto voci, composizione che « si inserisce nella centenaria tradizione bicorale della basilica veneziana » e che, attraverso una straordinaria, colorita corposità rivela ancora una volta quale superbo costruttore di immense architetture polifoniche sia stato il cantore di Orfeo e d'Arianna.

Il lavoro dell'Osthoff non si limita a riprodurre integralmente e fedelmente l'originale: una Prefazione bio-bibliografica e le meticolose Avvertenze generali e particolari (queste ultime dettate da una precisa cognizione di quel che poteva essere la prassi esecutiva di quel tempo) sono di grande ausilio per la realizzazione pratica e l'interpretazione storicamente oggettiva ed insieme evocativa delle sonorità esatte di ciascuna composizione.

Nondimeno sarebbe stato molto utile, proprio agli effetti pratici di lettura e di esecuzione, ridurre proporzionalmente i rapporti di tempo, onde evitare quella grave complicazione ottica che è la scrittura impiantata sull'unità di misura della *brevis*. È vero che lo stesso Monteverdi ammoniva: « Si canta a tempo dell'affetto dell'anima e non a quello della mano »; ma noi siamo talmente abituati all'artificiosa divisione del tempo entro il rigido schema metrico della battuta di tre o quattro quarti, che se vogliamo favorire il libero fluire della musica secondo i moti dell'animo e gli affetti, dobbiamo prima imbrigliar l'occhio e la mano.

Ottima edizione, arricchita da quattro nitide riproduzioni fotografiche dei principali manoscritti.

SALVATORE PINTACUDA

Antonio Vivaldi. Concerti per violino, archi e cembalo: in si b maggiore F. XI 34; in fa minore F. XI 35; in sol maggiore F. XI 36. Partiture. Milano, Ricordi, 1958. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 287, 288, 289, 290).

Id. Concerti per archi e cembalo: in sol minore F. XI 33; in fa maggiore F. I 118; in re minore F. I 119; in re maggiore F. I 120; in si b maggiore F. I 121; in sol minore F. I 122; in la maggiore F. I 123; in re maggiore F. I 124; in sol minore F. I 125; in re minore F. I 126; in mi maggiore « L'amoroso » F. I 127. Partiture. Milano, Ricordi, 1958. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 284, 285, 286, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297).

Id. Concerti per oboe, archi e cembalo: in re maggiore F. VII 10; in do maggiore F. VII 11. Partiture. Milano, Ricordi, 1958. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 279, 283).

Id. Concerti per fagotto, archi e cembalo: in sol maggiore F. VIII 30; in do maggiore F. VIII 31; in fa maggiore F. VIII 32; in do maggiore F. VIII 33; in do maggiore F. VIII 34; in si b maggiore F. VIII 35; in si b maggiore F. VIII 36; in sol maggiore F. VIII 37. Partiture. Milano, Ricordi, 1958. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 276, 277, 278, 281, 282, 298, 299, 300).

Id. Concerto per oboe, fagotto, archi e cembalo: in sol maggiore F. XII 36. Partitura. Milano, Ricordi, 1958. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomo 280).

Con questi nuovi 25 volumi appena sfornati, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi giunge ad allineare, nella sobria veste editoriale ideata dalla Casa Ricordi, ben 300 tomi: quasi i tre quarti dell'intera opera strumentale vivaldiana.

Ancora una volta si ha agio di constatare che il grande compositore moderno che ha definito Vivaldi « l'autore di un Concerto che poi si divertì a copiare più di quattrocento volte » gli ha tributato, senza volerlo, un grandissimo elogio, in quanto gli ha riconosciuto le prerogative del musicista di razza, le opere del quale, anche le meno riuscite, sono di primo acchito riconoscibili per l'inconfondibile marchio impresso loro da una prepotente personalità. E non si è accorto che con questa boutade egli si metteva sulla scia di coloro che confessano di considerare tutti i tipi mongolici eguali fra loro, solo perchè, non essendo mai stati

in Asia, non hanno imparato a distinguere le caratteristiche individuali.

Naturalmente, come avviene per i dati somatici di ciascuna razza, è inevitabile che, stabilita la forma del Concerto in base a un determinato stilema, gli elementi esteriori, come la successione dei tempi, l'alternanza dei Tutti coi Soli, le modulazioni alle tonalità vicine, le progressioni, gli accordi, risultino sempre, più o meno, gli stessi.

Ma appunto la grandezza di Vivaldi si rivela nel saper dare sempre nuovi volti a creazioni concepite nella stessa matrice, con materia pressoché uguale. Ora la diversa dosatura fra Tutti e Soli, ora la scelta della tonalità per il tempo centrale, ora un'impensata figurazione ritmica o una concatenazione di accordi mai tentata, ora la voluta melodica che si lancia ardita o si ripiega su sé stessa in momentaneo abbandono,

ora il passaggio improvviso alla modalità minore dello stesso tono, ora un robusto unisono di tutti gli archi, ora un raro impasto fra solisti o fra il solista e l'orchestra, ora infine il colorito *piano* o *pianissimo* contrapposto al *forte*, bastano a determinare atmosfere sempre diverse, quali solo una fantasia fertilissima avrebbe saputo dettare.

Sicuramente non esistono due Concerti eguali, anche se lo stile è il medesimo. Neppure quando un Concerto è volutamente derivato da un altro. Si consideri, fra questi 25 Concerti, l'F VII 11, in *do maggiore*, per oboe e archi. I suoi Tutti sono identici a quelli del Concerto F VIII 34, pure in *do maggiore*, per fagotto e archi (come era avvenuto per l'F VIII 33, trascritto per oboe, tomo 217). Anzi, persino il basso continuo del *Larghetto* è uguale da capo a fondo. Viceversa è sufficiente che lo strumento solista di registro grave sia stato sostituito con quello della stessa famiglia di registro acuto perché Vivaldi, profondo conoscitore delle risorse di entrambi, ricrei quest'opera in modo tale da rendere assolutamente autonome le due versioni. Figurarsi quando egli parte da temi e stati d'animo completamente diversi!

Con la pubblicazione di questi otto Concerti per fagotto, per la maggior parte assai importanti, si completa la spettacolosa serie di 37 opere composte da Vivaldi per questo strumento solista. Nelle armonie non mancano accordi di nona e urti di ritardi contro la vicina nota ritardata, mentre nei *Largo* o *Larghetto*, talora molto sviluppati, la melodia spazia dall'acuto al grave con espressione commossa. La tecnica è di solito virtuosistica, con scallette veloci e salti di ottava, decima e anche quattordicesima. Di particolare interesse il trattamento del fagotto rispetto al continuo, del quale sottolinea molte volte le note salienti. Nel *Largo* dell'ultimo Concerto l'autore omette senza alcun avvertimento, come in altri casi ana-

loghi, una mezza misura, precorrendo così un procedimento moderno. Inconsueto l'abbinamento dell'oboe col fagotto nel Concerto F XII 36. In tutti i Soli l'orchestra tace, mentre i due fiati dialogano fra loro. Soltanto nel *Largo* centrale si unisce loro il cembalo. Da osservare che il primo tempo è un *Andante* molto invece che un *Allegro*.

Fra questi dieci Concerti per violino e archi alcuni sono volutamente semplici e anche di esecuzione relativamente facile (l'F I 126 porta spesso due versioni per il solista, con lo scopo di semplificare ancora di più qualche passaggio per gli esecutori meno esperti). Ma altri Concerti, come i n. 118, 121 e 125, si direbbero opera della maturità, tanto sono densi di sviluppi e di note doppie, estensioni della mano sinistra e colpi d'arco, come il picchettato e lo spiccato (*pianissimo*). Il primo *Allegro* del n. 121 comincia addirittura con una serie di arpeggi su tre corde impiantati sull'estensione di decime e undicesime, e giunge sino all'ottava posizione, in tessitura così acuta da avere indotto l'autore a spostare temporaneamente, per comodità grafica, la chiave di violino una riga sotto, come aveva fatto Bach nella Fuga della *Sonata I* per violino solo.

Invece, verso la fine del primo tempo del n. 123, in *la maggiore*, il violino si sbizzarrisce in una lunga ed estrosa « cadenza » in minore, sul pedale di dominante. Mentre nel successivo dolce *Largo* si libra sopra un vero e proprio accompagnamento a note ribattute degli archi da braccio, alternate al basso periodicamente interrotto da pause.

Tutt'altra cosa l'*Andante* del n. 124, formato da un tema con otto variazioni in tre movimenti, a guida di *Ciaccona*. Il n. 127, intitolato « L'amoroso », si distingue dai precedenti, oltre che per la tenue freschezza dell'ispirazione, anche per l'appartenenza al suggestivo gruppo di musiche a programma lasciateci da Vivaldi.

Fra i quattro Concerti per sola orchestra d'archi pubblicati or ora, il più intenso è senza dubbio l'F XI 35, in *fa minore*, che, nonostante la sua brevità (6 minuti), s'impone per una nutrita Fuga, un *Adagio* polifonico ben sostenuto, e l'ultimo tempo dal ritmo sincopato, bipartito, con ritornelli. Degli altri tre Concerti, tutti assai semplici, il n. 33, in *sol minore*,

re, intitolato stranamente « Concerto originale », ha anche il pregio di una estrema facilità di esecuzione. Come sempre, Gian Francesco Mallipiero ha dedicato a questo nuovo gruppo di opere le più attente e sapienti cure di revisore, rivelandoci scrupolosamente anche i minimi ritocchi apportati al testo originale.

MICHELANGELO ABBADO

Presentazioni

Benedetto Marcello. Sonata in sol minore per violoncello e basso continuo. Trascrizione Hugo Ruf. Loerrach, Deutscher Ricordi Verlag, 1956.

La *Sonata* appartiene ad un gruppo di sei, componenti l'opera seconda del celebre patrizio veneziano. Ad un *Adagio* di carattere introduttivo seguono, separati da un breve *Largo* dall'ampia e intensa melodia, due *Allegri* nella solita forma monotematica bipartita. L'ideale classico mirante a serrare un'elegante e precisa tematica nella massima concisione formale, trova nella *Sonata* di Marcello una preziosa esemplifica-

zione. Lo studioso vi potrà poi notare una chiara derivazione dalla antica Suite: infatti il primo *Allegro* è una vera e propria *Allemanda*; il movimento ternario del *Largo* rievoca la *Sarabanda* e l'ultimo tempo in 6/8 possiede il brio saltellante e vivace della *Giga*. Hugo Ruf ha esemplarmente realizzato il basso continuo: con discrezione e leggerezza di mano, senza aggiungere inutili e pericolosi fronzoli.

CARLO MOSSO

Bo Nilsson. Mädchenlieder. Vienna, Universal Edition, 1958.

Questo ventiduenne compositore svedese, già noto da qualche anno negli ambienti dell'avanguardia musicale europea, ha affrontato qui il problema della vocalità in una poesia dello svedese Gösta Oswald, che si rifà a palesi archetipi classici. Come già avevamo notato in altre composizioni di quest'autore, egli predilige uno strumentale d'effetto: hanno gran parte infatti in questa partitura mandolino, vibrafono, campane tubolari, chitarra, celesta, xilofono, maracas, congas, piatti e gong cinesi. A questi strumenti si

aggiungono ottavino, flauto contralto e quartetto d'archi. La partitura presenta caratteristiche bouleziane, e l'influenza di questo autore si rivela già nella scelta dello strumentale. La scrittura è di estrema varietà ritmica, e alla voce spetta il compito di descrivere un arco espressivo che Nilsson ottiene con una melodia delicata, caratterizzata da ampi intervalli. Si noti l'innovazione introdotta nell'indicazione della dinamica, che va da 1,0 (= ppp) a 10,0 (= ffff).

G. M.

Libri di interesse musicale

Letture

Theodor W. Adorno. *Filosofia della musica moderna*. Milano, Einaudi, 1955 - Id. *Dissonanze*. Milano, Feltrinelli, 1959.

L'uscita contemporanea della *Filosofia della musica moderna* e di *Dissonanze* di Theodor Wiesengrund-Adorno, è stato l'avvenimento che ha messo rumore il mondo musicale italiano prima delle vacanze d'estate. Rumore giustificato, data l'autorità dei due volumi, ma forse un poco fuori tempo, poiché l'edizione italiana degli scritti adorniani vede la luce a parecchi anni di distanza dalla loro stesura (tanto che da parecchio serpeggiava la discussione su di essi); e dunque non stupisce che certi argomenti trattati dall'Adorno in modo polemico risultino oggi estranei o addirittura superati rispetto al pulsare della cultura e della vita musicale di oggi. Per esempio il saggio *La musica con le dande* compreso in *Dissonanze* affronta il tema dello zdanovismo nei paesi a democrazia popolare, che è cosa dell'altro ieri: d'altronde, però, lo scritto si inserisce utilmente nella raccolta degli scritti dell'Adorno, perché ne chiarisce il pensiero, e lo stesso si può dire di altri saggi come *A proposito di pedagogia musicale*, che pure è strettamente legato alla situazione tedesca e al dibattito sull'argomento che si ebbe in Germania qualche anno fa. Sempre, dunque, è presente nei testi adorniani l'interesse per una ricerca che affronta i problemi della musica contemporanea con metri sui quali, oramai, nessun critico provveduto può fare a meno di misurarsi.

La filosofia della musica moderna si compone del saggio *Schoenberg e il progresso*, del saggio *Stravinski*

e *la Restaurazione*, e di un'ampia *Introduzione* che espone il pensiero e il metodo che governano le due parti del libro. Adorno applica, per dirla con Mann, « la sua mentalità dialettica e la tendenza sociologico-filosofica (che) si intrecciano con la passione musicale », allo studio della nostra musica espressa nei suoi due grandi protagonisti, Schoenberg e Stravinski, e in relazione al rapporto fra struttura e sovrastruttura nella società industrializzata. Adorno, la cui sociologia attinge indifferentemente a Max Weber, Carlo Marx, Sigmund Freud e perfino Oswald Spengler, per poi legare tutto nelle maglie di una spietata dialettica hegeliana liberata dal « sistema », proietta le esperienze schoenberghiana e stravinskiana sullo sfondo dell'alienazione totale che ha luogo nella società borghese nella fase storica del capitalismo monopolista: fase nella quale la « soggettività » si trova irrimediabilmente soggiogata e rimessa alle forme di vita collettivistiche, al livellamento dell'uomo-massa. In questa situazione, Schoenberg sarebbe l'artista che coglie la crisi nella sua oggettiva verità poiché investe la musica problematica linguistica come problema dell'espressione (la cui sopravvivenza è la sopravvivenza della « soggettività »), e che dunque si erge a estremo difensore dell'individualità ribelle all'alienazione. Ovvero la « soggettività » dell'artista e l'autonomia soggettiva della musica vengono riaffermate in Schoenberg mediante la radicalizzazione inflessibile del linguaggio,

e in quanto ne assume la problematica nel momento e nella forma a cui è approdato svuotandosi e trasformandosi dai significati assunti nel corso evolutivo della cultura e dell'arte borghesi, capace di attestare contro l'arte e la cultura industrializzate la « soggettività », sia pure ridotta alla tragedia della solitudine. Al contrario Stravinski che di fronte alla decisiva alternativa linguistica mira all'assurdità della « restaurazione » di un linguaggio storicamente logorato e ormai privo di senso, impersonifica l'alienazione stessa: è quindi l'opposto di Schoenberg, finisce con l'essere, dell'alienazione, la più alta testimonianza.

Adorno avanza, nel saggio schoenberghiano, l'avvertimento del rischio di una totale estinzione del soggetto e dell'espressione nello stesso tentativo di Schoenberg d'organizzare il proprio « progressivo » radicalismo nella oggettività dell'ordine dodecafonico, sospettato come materia che incatena il musicista alla caratteristica mitologia della società industrializzata (della tecnica per se stessa): e le sue simpatie, non a caso, sono tutte per la piena espressionistica e atonale del compositore viennese, dopo di che sembra disposto a coinvolgere il destino schoenberghiano e quello stravinskiano nell'eguale previsione del silenzio come traguardo finale della musica moderna. Addirittura, in questa previsione, sistema già Webern, che gli appare come l'allievo conseguente che mentre realizza la tecnica dodecafonica non compone più; laddove in Berg scopre il compositore che regredisce nella tradizione e nella rinuncia delle « opere concluse », dal momento in cui intravede e respinge le possibili conseguenze di una serialità estremizzata (*Concerto per violino e orchestra*). Su questo desolante pessimismo si chiude *La Filosofia della musica moderna*, benché in seguito, nello scritto *Invecchiamento della musica moderna*, scritto nel 1948 e che occu-

pa il posto principale in *Dissonanze*, il bilancio adorniano venga ricomputato; alla « dodecafonica storica » è riconosciuta, questa volta, una funzione di salvaguardia dell'espressione (Webern compreso) e sul banco degli imputati sono messi i protagonisti della nuova avanguardia (Boulez e Stockhausen), responsabili di identificare la creazione artistica con una presunta obiettività delle leggi costitutive del materiale musicale (ma poi, in un successivo appello, anch'essi verranno assolti). L'unica via di salvezza, ammonisce Adorno, è nel recupero dell'angoscia come sola esperienza conoscitiva dell'uomo contemporaneo e dunque come estrema possibilità della « soggettività ». Una terapia, alla diagnosi del resto acuta e largamente condivisibile, che scopre un inguaribile rimpianto espressionista, la cui vera conseguenza, proprio sul piano valutativo della situazione musicale, è il problema del silenzio che, prorogato di generazione in generazione, rischia la prigionia di uno schema che ipotizza l'avvenire sulla sua eternazione.

Del resto Adorno che effettivamente approfondisce con rara efficacia la spirale catastrofica da cui è preso, come tutti, anche il musicista contemporaneo, d'altra parte compie una così disperata difesa dell'individualità artistica che non stupisce la conclusione a un soggettivismo inequivocabilmente niciano. La veggenza superomistica è infatti invocata come alternativa alla devastazione di una vita che a questo livello di concezione non ha affatto i confini della società capitalista. Lo avverte assai bene Giacomo Manzoni nell'introduzione a *Dissonanze* a proposito di *La musica con le dande*, là dove dice che « Adorno divide il mondo in due emisferi, corrispondenti a quelli che in politica vengono chiamati i « blocchi ». Per lui ciascuno di essi rappresenta una *Weltanschauung* altrettanto cattiva: se ne ha che a scoprirsi, proprio sul terreno dell'analisi, è un

preconcetto che finisce col contraddire il metodo. Da parte sua Luigi Rognoni, che introduce *La Filosofia della nuova musica* non manca nemmeno lui di sottoporre a una verifica di carattere fenomenologico il pensiero e la critica adorniani, indicando gli interrogativi che lasciano aperti.

Per quanto possa essere suscettibile di riserve, il contributo di un pensatore avvertitissimo che scopre orizzonti di discussione e di indagine, relazioni fra arte e mondo,

Presentazioni

Niccolò Castiglioni. *Il Linguaggio musicale dal Rinascimento ad oggi.* Milano, Ricordi, 1959. (PBR/8).

Il primo gruppo di pubblicazione della Piccola Biblioteca Ricordi (nata con il lodevole intendimento di offrire una compiuta sintesi panoramica dei maggiori generi musicali, oltre alle scuole ed altri autori più significativi), si è concluso con questo volumetto sul linguaggio musicale, del maestro Niccolò Castiglioni.

L'importanza e l'originalità di un simile assunto è anticipata, nella Prefazione, dall'A. stesso, che ricorda come sull'argomento esista una bibliografia ridottissima che, praticamente, si concentra su quell'unica opera di Maurice Emmanuel (*Histoire de la langue musicale*), tuttavia, oggi largamente superata, dato che la sua comparsa risale al 1911. Ci si dà una ragione di ciò, quando si rammenti che ogni trattazione dell'arte (dalle storie della musica, all'indagine sui singoli autori) procede sempre, soprattutto o addirittura esclusivamente, attraverso l'analisi stilistica, ma non mai da quella del linguaggio musicale propriamente detto.

Malgrado la specializzazione dell'argomento, la trattazione dello stesso è condotta appositamente con una terminologia il più possibile

decisamente non ignorabili, costituisce tuttavia la sostanza dei due volumi. Ciò infatti riempie di sapore saggi come *Il Carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, *Critica del musicante*, *Musica moderna, interpretazione e pubblico*, *Straniamento di un capolavoro*. Resta da ripetere l'elogio per l'edizione italiana dei testi adorniani, tradotti in maniera impeccabile dal Manzoni e curati con rigore e chiarezza dai rispettivi presentatori.

LUIGI PESTALOZZA

avulsa da ogni complicazione terminologica, per permetterne l'accesso anche al pubblico non specializzato di lettori, badando soprattutto a porre in luce «... le intime ragioni di ogni trasformazione storica del linguaggio musicale attraverso i secoli, dal grande Zarlino alla dodecafonia...».

Con queste premesse, il Castiglioni prende le mosse, nella sua trattazione, dai primordi della tonalità, e precisamente da quel sistema tonale, oggigià ancora in uso, che si fonda sul sistema armonico formatosi nel Rinascimento, affermatosi nell'età barocca e durato sino a tutto il secolo scorso ed a buona parte del Novecento, e formato, com'è noto, dei due modi fondamentali di scale, il maggiore ed il minore. Di contro al sistema tonale, composto, come si è visto, di due soli modi, sta il sistema musicale medioevale, ossia quello degli otto modi ecclesiastici o gregoriani (dorico, frigio, lidio, misolidio, ipodorico, ipofrigio, ipolidio e misolidio). Il superamento del sistema tonale delle complicazioni formali del modalismo gregoriano decadente, si fonda soprattutto su quell'esigenza di semplificazione schematica dei

rapporti armonici, che sta alla base del sistema tonale appunto, e per cui l'accordo perfetto è costituito da tre suoni, pur potendo essere gli accordi del sistema anche di oltre tre suoni, ma per il fatto che il 3 è un numero più semplice del 4 o del 5. La prima spiegazione teoretica dell'accordo perfetto (spiega il Castiglioni) è dovuta al più grande teorico musicale del Rinascimento, il chiozzotto Zarlino, che nelle sue *Istituzioni armoniche*, pubblicate a Venezia nel 1558, dimostrò che l'accordo perfetto comprende i primi sei suoni della serie degli armonici (la cui scoperta risalirebbe, come vuole la tradizione, non allo stesso Zarlino, bensì a Pitagora).

Dalla trattazione dei sistemi, il Castiglioni passa poi all'esame degli strumenti musicali, la cui origine egli ricollega allo stesso sviluppo meccanico verificatosi nel campo delle scienze, fra i secoli del Sei e del Settecento, per cui il significato ideologico degli strumenti mu-

sicali (nel Seicento) è paragonabile al significato della *machine arithmétique* di Pascal.

Un'affermazione assolutamente originale è quella che si riferisce alla cosiddetta durata della musica del Settecento, da cui si viene a conoscere il perché della determinata lunghezza di una composizione. In altre parole, nel periodo classico, la durata di un'opera è precostituita: vale a dire il musicista riempie di note il tempo postogli a disposizione; ciò che, invece, si rovescerà nel periodo romantico, nel quale il compositore indugerà a piacimento nel tempo collocato senza limiti dinnanzi a lui, e ch'egli impiegherà per tutto lo spazio necessario ad esaudire il proprio discorso. Il volumetto procede quindi con l'indagine della tonalità romantica, e con lo studio degli ultimi sistemi, dal cromatismo alla dodecafonia. Una breve nota bibliografica ed un analitico dei nomi completano utilmente l'originale studio.

MARCELLO BALLINI

Angelo Geddo. *Bergamo e la musica.* Bergamo, Stamperia Editrice Conti, 1958.

Bergamo, finalmente, ha una sua organica storia della musica. Sia detto subito che non intendiamo affatto, affermando ciò, di scordare gli studi precedenti che hanno iniziato, coltivato ed arricchito la storiografia musicale bergamasca, dalle origini ai tempi nostri: e più precisamente, il volume dell'Alessandri (*Biografie di scrittori e di artisti musicali bergamaschi*, 1875); gli studi di Simone Mayr, il maestro di Donizetti; quelli di Cristoforo Scotti sull'Istituto Musicale Donizetti e sulla Cappella di S. Maria Maggiore; quelli ancora del Bardi, del Pelandì e del Pinetti sui teatri cittadini; le opere di Giuliano Donati Petteni, che per primo stese un abbozzo organico della storia della musica in Bergamo; e poi,

dei grandi studi donizettiani dello Zavadini e del Barbian, di quelli particolari sulla Società del Quartetto e sugli organari bergamaschi, rispettivamente di Giovanni Banfi e di Carlo Traini, per concludere con la monografia sul Legrenzi di Piero Fogaccia e con le innumerevoli memorie disperse nelle riviste e sui quotidiani bergamaschi, opera di volenterosi appassionati e competenti. Molti nomi, ripetiamo, ai quali ha dato un cospicuo contributo la categoria dei cosiddetti dilettanti, cui gli studi locali debbono una particolare gratitudine.

Mancava, tuttavia, a tutt'oggi, un'opera organica e compiuta, che raccogliesse in un unico, aggiornato studio, quanto è nato e cresciuto di musicale nella nostra terra, e

quanto è stato fatto e si sta facendo, nel campo attivo. Siamo perciò grati ad Angelo Geddo di essersi addossato senza timore un simile compito, e di averlo portato a termine, con una somma di risultati, quali vediamo nel suo grande volume di Bergamo e la musica, testè pubblicato dalla Stamperia Editrice Conti, già benemerita nelle pubblicazioni di soggetto bergamasco, per l'impulso datole, in merito, dal non mai dimenticato dr. Luigi Volpi, che profuse fino alla morte la sua passione di bibliofilo, di editore e di ricercatore di cose d'arte bergamasche, in gran copia di memorie e di saggi.

Angelo Geddo, che gli studi musicologici bergamaschi non hanno estraneo da molti anni, sia per il Donizetti, recentemente ricomparso in pregevole nuova veste delle Edizioni della Rotonda sia per saggi ed articoli vari, sia anche come compositore (rammentiamo una sua Sonata per violino e pianoforte presentata, se non erriamo, al Quartetto), ha affrontato l'arduo problema con sensibilità di storico, con amore di conterraneo, con l'ansia di ricerca che si accompagna a chi, accingendosi a trattare un soggetto lungo i secoli ben sa di correr l'alea della dimenticanza o addirittura dell'errore; ed anche, diremo, con il suo personale stile discorsivo del polemista sicuro di sé. Ed innanzitutto, vogliamo proprio additare questo nascosto coraggio dello storico e del critico, che ha affrontato per primo, in vastità di disegno ed in inusitato impegno di scrittore, un argomento tanto ampio quanto, fino a quel momento, non ancora sufficientemente indagato. Ed è proprio per questo che, pur non sottacendole, vogliamo senz'altro giudicare come dimenticanze men che veniali quelle dell'aver trascurato musicisti bergamaschi, o almeno presunti tali, come Pier Antonio Bergamo del secolo XVIII, apprezzato maestro della Cappella Ducale

di S. Marco in Venezia, o quell'altro bergamasco del Cinquecento, che si crede nato a Bergamo per il cognome, autore di dolci madrigali non indegni dallo stare a fianco di quelli di Luca Marenzio e di Francesco Soriano. Dimenticanze men che veniali, ripetiamo, che nell'alto impegno dell'indagine lungo i secoli, sarebbero risultati ostacoli anche ad altri ben più provveduti dello stesso Geddo.

Per il suo Bergamo e la musica, lo autore ha adottato il procedimento dello storico coscienzioso: non stendendo la storia della musica, dipartendo da quella di Bergamo, (chè a tanto, forse, non avrebbe potuto azzardare) bensì, discendendo da quella universale a quella nostra: quindi, con maggior sicurezza e con una prospettiva sistematica più valida e chiarificatrice. Così, si incontrano affermazioni tanto sicure, quanto interessanti, che procedono dalla storia attraverso i secoli della città, e che convergono su quella specifica dell'arte: Bergamo senza trovatori, e neppure con la minima traccia di *Ars antiqua* o di *Ars nova*, circostanziate com'erano, queste ultime, fra la terra di Francia e quella di Toscana; Bergamo, invece, subito illustre con celebrati maestri di cappella, dal Cinquecento sacro al Seicento profano e melodrammatico: il che è quanto dire, dal Crivelli al Cavaccio, per giungere a Giovanni Legrenzi attraverso quei minori, per taluni dei quali le origini sono contese alla nostra città dai territori bresciano o veneziano; e poi, via via, da quei pilastri dell'arte che sono il teorico Alessandro Barca ed il violinista Pier Antonio Locatelli, all'avvento di quei nomi, che ogni bergamasco anche di media cultura considera ormai propri, e come appartenenti alla sua terra, sia per nascita o per elezione: Giovanni Simone Mayr (del quale il volume contiene un'accurata analisi della seconda delle numerosissime opere, la *Lodoiska*, Gaetano Doni-

zetti, per tutti, fino a giungere a coloro che tennero alta la fama di una tradizione tipica della terra orobica in fatto di musica sacra, come Agostino Donini, per il suo notevolissimo apporto dato alla riforma della stessa.

Accanto, il lettore potrà agevolmente ritrovare la traccia di coloro che sono appena scomparsi o che, tuttora viventi, tengono attiva l'operosità bergamasca nel campo della musica. V'è poi la storia dei maggiori teatri cittadini, v'è quella della Cappella di S. Maria Maggiore, con i suoi più illustri direttori (fra cui il Ponchielli); v'è, infine, a conclusione, la trattazione dei maggiori enti musicali tuttora viventi nelle istituzioni cittadine, come l'Istituto Musicale, il Teatro delle Novità nella stagione tradizionale al Donizetti, la Società del Quartetto, ed altri minori.

Il volume si completa in appendice della cronistoria delle opere liriche rappresentate al Donizetti (e prima al Riccardi, dal 1784) a tutto il 1956.

costituendo con ciò un logico completamento al lavoro del Pinetti, che si arrestava alla soglia del Teatro delle Novità. Un accurato indice analitico consente il facile rintraccio dei nomi. Manca invece la bibliografia, che avrebbe potuto costituire in materia un apporto fondamentale, ma che il paziente lettore può ricavare nel corso della lettura. Un gran numero di riproduzioni in bianco e nero, o a colori e fuori testo, riguardanti compositori, strumenti, pagine di musica ed aspetti della città antica, secondo le più celebri e fasciose stampe dal Cinque all'Ottocento, fanno del volume (per il quale ha dettato una sobria e laudativa prefazione Franco Abbati), un pregiato pezzo di biblioteca, stimolando l'attesa per gli altri annunciati dalla raccolta, che illustreranno, via via, gli aspetti singoli della città nei suoi contatti con le arti figurative, con le lettere e la tecnica, come il programma della collezione nobilmente avverte.

MARCELLO BALLINI

Dischi

Presentazione

Manuel de Falla. *Danza del juoco - Racconto del pescatore - Danza del terrore - Pantomima - Danza della mugnaia - Danza del mugnaio - Danza del Corregidor - Valzer capriccio - Serenata andalusa - Notturno - Aragonese, Cubana, Montañesa, Andaluza - Fantasia bética - Omaggio a Dukas - Omaggio a Debussy.*

Pianista José Echaniz.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5053 (serie Westminster)

Manuel de Falla scrisse molto poco, per pianoforte, e quel poco non è fra le sue cose migliori. Ma non spiace ascoltarne l'intera opera pianistica perché, se non frequenti sono i momenti di schietta emozione poetica, moltissime sono invece le indicazioni che se ne possono trarre per comprendere, attraverso il raffronto con i notissimi balletti, il profondo rinnovamento interiore che portò un compositore qualsiasi a divenire una delle maggiori personalità musicali del nostro tempo. Molto opportuna giunge dunque la pubblicazione di questo disco, affidato allo «specialista» José Echaniz. L'opera pianistica di Falla si svolge attraverso tre composizioni giovanili, i 4 Pezzi spagnoli e la Fantasia bética; in più, due pagine di circostanza, commosse e nobili, ma di non grande rilievo (in memoria di Debussy e di Dukas). La presente pubblicazione è completata con alcuni brani, tratti dai balletti. Delle composizioni giovanili c'è poco da dire: sono pezzi di maniera, e mostrano se mai in quale povero ambiente culturale fosse cresciuto Falla.

Ben diversi sono invece i 4 Pezzi spagnoli, scritti a Parigi nel 1908. Le esperienze del periodo parigino qui non si avvertono ancora; è in-

vece la figura di Albeniz, al quale il lavoro è dedicato, che domina, almeno nei primi due pezzi. Ma in Falla le costruzioni rapsodiche di Albeniz, non vivificate dall'amore per la sonorità pianistica inusitata, si risolvono in ripetizioni, quasi un dire le stesse cose in modi sempre diversi e sempre inadeguati. Di alto valore sono invece gli altri due pezzi, *Montañesa* e *Andaluza*: il principio della ripetizione a diverse altezze tonali non viene del tutto rinnegato, ma lo artista riesce questa volta a creare nuovi luoghi armonico-timbrici, e quindi a porre i diversi episodi in contrapposizione dinamica. E con *Andaluza* Falla si svincola definitivamente dall'immagine tradizionale della Spagna folcloristica.

Undici anni più tardi nasce la *Fantasia bética* (cioè andalusa: Baetia era il nome latino dell'Andalusia). La diversità di linguaggio tra le due opere — conseguenza del forte intervallo di tempo — viene spiegata dai brani dei balletti. Le trascrizioni, opera del compositore, non hanno alcuna pretesa; ma, eseguite da Echaniz con finissimo senso delle proporzioni dei volumi sonori, acquistano a tratti un'autonomia timbrica, che le rende veramente affascinanti.

La *Fantasia bética* è opera della maturità, ma non è opera meditata e compiuta. L'architettura è massiccia, ed alcuni episodi rallentano il ritmo compositivo. Ma c'è soprattutto un conflitto tra due tipi di timbro, che si alternano senza armonizzare: il timbro crepitante del clavicembalo, ed il timbro pastoso del pianoforte. In quegli anni Falla prediligeva il clavicembalo, e forse solo per ragioni di pratica concertistica non affidò al vecchio strumento di Bach la *Fantasia*. Con ciò, sarebbe però illecito concludere che si possa eseguire la composizione sul clavicembalo, perché allora sarebbero i passi pianistici a stare col cappello in mano... Questo lavoro è nato zoppicante, ed i molti particolari di alto valore espressivo non

riscattano la discontinuità dell'insieme. L'interpretazione lascia trasparire tutti i difetti del lavoro. E, a ben considerare, non è questo un biasimo. Echaniz non espone l'opera che esegue con distaccata indifferenza: interpreta, e quindi giudica, e quindi aderisce o non aderisce al mondo sentimentale del compositore; l'imperfezione esecutiva è causata dal disagio dell'interprete, non da insufficienza dell'esecutore. D'altra parte, bisogna aggiungere, Echaniz non possiede quelle risorse virtuosistiche che, senza illudere sul valore artistico dell'opera, manterrebbero vivo l'interesse dell'ascoltatore. Eccellenti, come già si è accennato, sono le interpretazioni degli altri brani.

PIERO BATTALINO

Antologia Sonora della Musica Italiana dal Canto Ambrosiano a Vivaldi, a cura di Riccardo Allorto. Vol. VI. Musiche strumentali nel Rinascimento.

Rolf Rapp, flauto diritto tenore e basso e liuto; Nives Poli, flauto diritto soprano e contralto, liuto, spinettino e strumenti a percussione; Cesare Ferraresi, violino; Irma Bozzi Lucca, soprano; Edward Smith, basso di viola da gamba.

Vol. X. Musiche per clavicembalo nell'età barocca.

Clavicembalista Luigi Ferdinando Tagliavini.

Carisch, 2 dischi LP, cm. 25 MCA 28019 e 28020.

S'è già avuto occasione di sottolineare la preziosità di questa *Antologia sonora*, sia dal punto di vista didattico sia da quello del gusto con cui è operata la scelta delle composizioni e della squisitezza delle esecuzioni. Ogni disco della collana riveste per tali ragioni un valore esemplare. Non era certo facile, ad esempio, scegliere entro la ricca letteratura strumentale del Rinascimento, quelle opere che, insieme al pregio artistico, offrissero la testimonianza di un particolare aspetto di una pratica musicale rigogliosa fiorita entro quell'altissima civiltà. La scelta, invece, non è solo bellissima, ma è pienamente rappresen-

tativa. S'aggiunga che le esecuzioni sono affidate a degli specialisti quali Rolf Rapp, Nives Poli ed Edward Smith, suonatori di liuti, viole, flauti e spinetta, il violinista Cesare Ferraresi ed il soprano Irma Bozzi Lucca, e che gli strumenti sono originali dell'epoca o fedeli ricostruzioni moderne; le musiche rivivono perciò perfettamente nello stile e nella veste timbrica originale.

Ascoltiamo così la celebre *Bernardina* nella duplice versione a tre voci (qui affidate ad un flauto diritto contralto, ad un basso di viola di gamba e ad un liuto), di Josquin des Prés, e per solo liuto di Francesco Spinaccino, colui che curò, per

questo strumento, la prima intavolatura, nel 1507 presso il Petrucci. Anche la frottola *Acqua non è l'umor* di Bartolomeo Tromboncino è offerta nelle due versioni per soprano e liuto e per flauto diritto soprano e liuto, fornendo un'idea della diffusione di questo genere antenato della villanella e del madrigale, che trovò particolare affermazione in Mantova ad opera del Cara e del Tromboncino, e di cui ancora il Petrucci, fra il 1504 e il 1514 pubblicava undici volumi. Due esempi diversi di ricercare sono dati dal *Ricercare ottavo* per liuto di Jean Maria da Crema e dal *Ricercare del primo tono* per spinetta di Palestrina. La civiltà della Camerata fiorentina è illustrata da un *Contrappunto* a due liuti e da una *Fuga a 5 voci* per tre liuti di Vincenzo Galilei, mentre il *Pass'a mezzo e Padovana « la dura partita »* ci dà un saggio di musica popolare per liuto. La *Fantasia a tre flauti* di Giovanni Bassano ci porta nel mondo musicale veneziano della fine del '500; il trapianto strumentale della canzone ci è illustrata dalla *Canzon francese* di Ercole Pasquini per spinetta e liuto e dal *Duo per due flauti* di Giovanni Gastoldi; di quest'ultimo il disco comprende anche tre *Balletti* tratti dalla raccolta stampata dall'Amadino a Venezia nel 1604, qu'intonati dal liuto, dal flauto diritto soprano, dal violino e dal basso di viola da gamba. Infine la sonata per violino e basso continuo *La Gardana* di Biagio Marini ci presenta una delle prime creazioni, e fra le più belle, per questo strumento.

Le musiche per clavicembalo dell'età barocca sono invece incise nella prodigiosa interpretazione di Luigi Ferdinando Tagliavini. Dico prodi-

giosa perché all'esattezza filologica delle realizzazioni e dello stile esecutivo s'accompagnano una tecnica chiarissima e soprattutto un'intuizione delle varie registrazioni sbalorditiva, che conferisce alle singole composizioni una varietà coloristica ed espressiva insospettata.

La *Toccatà terza* e la *Canzone terza*, rispettivamente dal primo e secondo *Libro di toccate* di Gerolamo Frescobaldi, e le *24 Partite* di Bergamasca dalle *Sonate per clavicembalo* di Bernardo Pasquini, conservate manoscritte a Berlino, documentano dello svilupparsi di una tecnica peculiare del clavicembalo pur nella pratica equiparazione di questo strumento all'organo. Nella *Sonate per cembalo*, divise in *Studi e Divertimenti* di Francesco Durante, pubblicate nella prima metà del '700 a Napoli, dalle quali sono tratti lo *Studio quarto* e il *Divertimento quarto* compresi nel disco, la tecnica clavicembalistica rivela di essersi ormai del tutto emancipata da quella organistica; essa verrà ulteriormente sviluppata e perfezionata, nel modo che tutti sappiamo, dal genio di Domenico Scarlatti, del quale Tagliavini vi dà una splendida interpretazione di due celebri *Sonate*. L'ultima composizione complessa nel disco, la *Sonata in do maggiore op. 1 n. 2* di Giovanni Platti, pubblicata a Norimberga nel 1742, mostra, a secolo inoltrato, la definitiva affermazione della moderna forma sonata, e contribuisce alla conoscenza di questo fresco ed originale autore, già additato per primo da Fausto Torrefranca.

Anche questi due dischi, come i precedentemente pubblicati dall'Antologia, godono di un'incisione accurata e nitidissima.

PIERO SANTI

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 (dicembre 1959 - gennaio 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
GHEDINI	<i>Le Baccanti</i>	3	Torino	Sanzogno	RAI	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i>	14 Q	Milano	Simonetto	RAI	Ricordi New York
POULENC	<i>Dialogues des carmélites</i>	3	Luxembourg		Théâtre National	Ricordi
POULENC	<i>La Voix humaine</i> , (Prima trasmissione in Inghilterra)	1	London	Prêtre	BBC	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Paris	Prêtre	Opéra-Comique	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i> , (Prima assoluta in TV)	1	Montreal	Beaudet	CBC	Ricordi Paris
ROSSELLINI	<i>Le Campanie</i>	1	Roma	Pedrotti	RAI	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Il Vortice</i>	3	Roma	De Fabritiis	Opera	Ricordi
TOSATTI	<i>Partita a pugno</i>	1	Roma	Bartoletti	RAI	Ricordi
ZANDONAI	<i>Francesca da Rimini</i>	4	Torino	Basile	RAI TV	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1959 - gennaio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ARRIEU	<i>Suite</i>	Paris RTF	Aubin		13'	Ricordi Paris
BAUTISTA	<i>2ª Sinfonia « Ricordiana »</i>	Milano RAI	Pradella		32'	Ricordi Americana Buenos Ayres
BETTINELLI	<i>Musica per orchestra d'archi</i>	Napoli RAI	Cattini		18'	Ricordi
ESCHER	<i>Concerto für Saxophon und Orchester</i>	Basel	Müneh	Ackermann		Symphonia Verlag
GHEDINI	<i>Sonata da concerto per flauto e orchestra</i>	Zürich			15'	Ricordi
GIURANNA	<i>Patria</i> , Poema sinfonico	Roma RAI	Scaglia		13'	Ricordi
GUERRINI	<i>Tema con variazioni per pianoforte e orchestra</i>	Milano RAI	Pradella	Beltrami	12'	Ricordi
JACHINO	<i>Pastorale di Natale</i>	Firenze	Somogyi		4'	Ricordi
LONGO	<i>Notturmo</i>	Roma RAI	Scaglia		8'	Ricordi
LUALDI	<i>In Festivitate Sanctae Trinitatis</i> , Oratorio per soli, due cori e orchestra	Milano RAI	Lualdi			Ricordi
LUALDI	<i>Suite adriatica</i>	Toronto	Barbini		20'	Ricordi
MALIPIERO	<i>Mondi celesti</i> per voce e orchestra	Torino RAI	Kubelik	Malagrida	11'	Ricordi
MALIPIERO	<i>6ª Dialogo</i> per clav. e orchestra	Milano RAI	Vernizzi	Nef	15'	Ricordi
MALIPIERO	<i>6ª Sinfonia</i>	Amsterdam	Giulini		25'	Ricordi
MENOTTI	<i>Ouverture dall'Amelia al ballo</i>	London BBC	Goldschmidt		5'	Ricordi
MENOTTI	<i>Concerto per violino e orchestra</i>	Roma	Previtali	Rodino		Ricordi
MENOTTI	<i>2 Interludes from The Island God</i>	Montreal	Pelletier		8'	Ricordi New York
NUSSIO	<i>Ninna nanna</i> per canto e piccola orchestra	Napoli RAI	Argento	Gaspari	6'	Ricordi
PETRASSI	<i>Introduzione e allegro</i> per violino e 11 strumenti	Napoli RAI	Preccia	Prencipe	7'	Ricordi
PIZZETTI	<i>Rondò veneziano</i>	Zürich			23'	Ricordi
PORRINO	<i>Sardegna</i>	Roma	Previtali		16'	Ricordi
PORRINO	<i>La Visione d'Ezechiele</i>	Roma RAI	La Rosa Parodi			Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> , 1ª Suite	Paris	Kahan		16'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> , 3ª Suite	Leeds	Newston		16'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> , 3ª Suite	London BBC	Münchinger		16'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> , 3ª Suite	Montreal	Brott		16'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Torino RAI	Pradella		18'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Zürich Radio			18'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Palermo	Colonna		18'	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1959 - gennaio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Fuga in Egitto, da Vetrate di chiesa (1ª Esecuzione in Canada)</i>	Ottawa	Mayer			Ricordi
RESPIGHI	<i>Lauda per la natività del Signore</i>	Roma RAI-TV	Antonellini		25'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Montecarlo			16'	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Hilversum Radio	Ziino		20'	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Frammenti sinfonici da Le Campane</i>	Milano RAI	La Rosa Parodi			Ricordi
ROSSELLINI	<i>2 Intermezzi dall'opera Il Vortice</i>	Roma RAI	Freccia			Ricordi
ROSSELLINI	<i>Vangelo minimo</i>	Roma RAI	La Rosa Parodi		30'	Ricordi
TESTI	<i>Musica da concerto per violino e orchestra</i>	Roma RAI	Scaglia	Ferraresi	18	Ricordi
VARESE	<i>Octandre</i>	Genève	Guyonnet		8	Ricordi New York
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano dalle Bachianas Brasileiras No. 2</i>	London	Harvey		4'	Ricordi
VOGEL	<i>6 Frammenti dalla prima parte del Thyl Claes</i>	Roma RAI	Pedrotti	Danco-Kubitzky	40	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per arpa e orchestra</i>	Firenze	Giulini		20'	Ricordi
ZAFRED	<i>Moderato, Allegro giusto dal Concerto per viola e orchestra</i>	Napoli RAI	Albert	Giuranna		Ricordi
ZAFRED	<i>Moderato dalla IV Sinfonia</i>	Torino RAI	Rossi			Ricordi

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Gennaio 1960

VIOLONCELLO

E.R.	Autore	Titolo	Prezzo
E.R. 2635	KUMMER	10 Studi melodici, op. 57 (Pala)	600
E.R. 2620	SALMI	Nuovi esercizi giornalieri	700

STRUMENTI A PERCUSSIONE

E.R. 2604	TOSCANINO	Metodo per strumenti a percussione	2000
-----------	-----------	------------------------------------	------

PARTITURE IN 8°

130067	COCC	3° Concerto, per archi, pianoforte e timpani	3000
130007	VIVIANI	Magnificat, per soli, coro a 4 voci miste e orchestra - a cura di G. F. Malipiero, Partitura	1200
130038		Id. Parti staccate separate:	
		Violino I	200
		Violino II	200
		Viola	200
		Violoncello	200
		Contrabbasso	150
		Oboe I	50
		Oboe II	50
		Clavicembalo	250
130099		Coro uomini	200
130100		Coro donne	200

è uscito
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti

Direttore: **CLAUDIO SARTORI**

1200 pagine - 7000 voci

legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata

Lire 8.000

**DIZIONARIO
RICORDI**

della musica e dei musicisti



*Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.


**Deutsche
Grammophon
Gesellschaft**



WILHELM KEMPPF

LUDWIG VAN BEETHOVEN

23 Sonate per pianoforte

Wilhelm Kempff, pianoforte

20 dischi LPM

10 Sonate per violino e pianoforte

Wilhelm Kempff, pianoforte

Wolfgang Schneiderhan, violino

6 dischi LPM

5 Concerti per pianoforte e orchestra

Wilhelm Kempff, pianoforte

Orchestra Filarmonica di Berlino

Direttore: Paul van Kempen

18371/74 LPM

Sonata per violino e pianoforte N. 9 in la magg. op. 47 (Kreutzer)

Wilhelm Kempff, pianoforte

Georg Kulenkampff, violino

17153 LPE

In memoria di Georg Kulenkampff

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

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

P. I. CIAIKOVSKI Concerto per violino e Orchestra in Re maggiore op. 35

Zino FRANCESCATTI, violinista
Orchestra Sinfonica Filarmonica di New York
diretta da Dimitri MITROPOULOS

(33) G 05615 R

P. A. LOCATELLI Concerto grosso a cinque in Fa minore op. 1 n. 8
- Concerto grosso a quattro in Do minore op. 1 n. 11 - Concerto grosso a quattro in Re maggiore op. 1 n. 9 - Concerto grosso a quattro in Sol minore op. 2 n. 12.

Walter GALLOZZI e Anna Maria COTOGNI (violini)
Bruno GIURANNA (viola) Enzo ALTOBELLI (violoncello)

I MUSICI - MONUMENTA ITALICAE MUSICAE

(33) A 02023 L

DISCHI FONTANA

BEETHOVEN Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 50
« Eroica »

Orchestra Cleveland diretta da Feorge SZELL

(33 sf) 876 500 CY

CIAIKOVSKI Sinfonia n. 4 in Fa minore op. 36

Orchestra Sinfonica di Vienna diretta da Karel ANGERL

(33 sf) 875 011 CY

W. A. MOZART Sinfonia in Sol minore n. 40 K. 550

Sinfonia in Do maggiore n. 41 K. 551 (Jupiter) -

Orchestra di Cleveland diretta da George SZELL

(33) 699 501 CL

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

serie Westminster

SCHUMANN

Carnevale di Vienna op. 26
Variazioni in fa sul nome Abegg op. 1
Arabesque op. 18
Blumenstück op. 19
Pianista JOERG DEMUS
MRC 5058

MOZART

Concerto n. 24 in do min. K. 491
Concerto n. 27 in si bem. K. 595
Pianista PAUL BADURA SKODA
Orchestra Sinfonica di Vienna
diretta da FELIX PROHASKA
MRC 5072

SCARLATTI

Sonate per clavicembalo - Vol. 1° e 2°
Clavicembalista FERNANDO VALENTI
MRC 5069/70

BACH

4 Suites per orchestra
English Baroque Orchestra
diretta da HERMANN SCHERCHEN
MRC 5066/7



dischi **RICORDI**

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.

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

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

8 negozi:

- | | |
|----------------|---|
| Genova | Via Fieschi 20 r |
| Milano | Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 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 |

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 III n. 3 - marzo 1960

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, 129
Piazza Indipendenza, 24/26

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

SOCIETÀ COLLEGATE

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 194
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, 351
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 240
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 Cantoni 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.: 16 West 61st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 123
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 19
BRASILE Rio de Janeiro. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 23
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1267 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
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 Building (Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki: Kaisha-250 Nakazawa-cha (Edizioni)
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechnicu, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-56
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de San Jerónimo, 16
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 15
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1109 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1345 (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: 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 III - n. 3 - marzo 1960

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1600 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 892.366

Sommario:

- 106 Giovanni Battista Sammartini e la sua corte di Claudio Sartori
- 122 L'educazione musicale nella scuola francese di Suzanne Alwrod
- 126 L'insegnamento della musica in Jugoslavia di Gustavo Brilli
- 129 La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Catania
- 139 La Vita musicale all'estero: Germania orientale, Polonia, Jugoslavia
- 143 Arabesques di Giulio Confalonieri
- 147 Notizie in breve - Necrologi
- 150 Concorsi

Giovanni Battista Sammartini e la sua corte

UNA BIOGRAFIA CHE NON È UN ENIGMA

Davvero cerchiamo invano di spiegarci perchè ci si ostini a dire che di Giovanni Battista Sammartini si sa poco. La sua biografia, è vero, non è ricca di avvenimenti e ci mancano documenti personali, lettere e scritti di qualsiasi genere, che ce ne svelino il carattere, ma la sua non è diversa dalla situazione di molti altri musicisti altrettanto celebri. Non vediamo dunque la ragione di definire proprio la sua, e non quella di molti altri, come una figura enigmatica. Se mai possiamo stupirci che non ci si sia ostinati ad approfondire le notizie che lo riguardano.

Anzitutto è da dire che il Sammartini nacque a Milano e a Milano trascorse la lunga vita, senza allontanarsene mai molto. In Milano trovò i mezzi di sussistenza nei vari incarichi cittadini e in Milano scrisse la quantità di composizioni che ci rimangono (e le molte che andarono perdute), che non sono per nulla affatto misteriose.

Visse una lunga vita, tranquilla, onorata, feconda; se ebbe moglie, pare che non avesse figli, e poté così dedicarsi completamente e totalitariamente all'arte sua di direttore e compositore. Difficile dunque sarebbe costruire una lunga biografia su queste aride premesse.

Comunque gli elementi essenziali ne sono ormai noti e, invece di rimpiangere quanto non sappiamo, ci sembra più giusto meravigliarci di avere già tante notizie su una vita esteriormente scarsa di momenti e movimenti interessanti. Naturalmente a patto di non trascurare nulla di quanto le possibili fonti ci suggeriscono.

Le fonti principali sono pur sempre quelle raccolte o indicate dal Cesari (1), alle quali tuttavia non poche altre ne possiamo aggiungere noi oggi. Sono ad ogni modo più che sufficienti per tracciare una biografia schematica dell'artista abbastanza completa. Purchè, come si diceva, non si trascuri nulla, a cominciare, per esempio, dal nome, dalla nazionalità e dalla professione di suo padre. È strano infatti che nessuno dei viventi studiosi abbia voluto accogliere la notizia che timidamente aveva avanzato Vito Fedeli fin dal 1933 nella prefazione al terzo volume delle Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale in Italia, da lui dedicato alle Cappelle musicali di Novara (Ricordi, 1933 pag. 30). Narrando infatti il Fedeli delle grandi cele-

(1) G. Cesari, *Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della Sinfonia in Milano*, Riv. Mus. Italiana, 1917.

brazioni musicali svoltesi in Novara nel 1711 all'atto della traslazione delle reliquie di S. Gaudenzio nello scurolo appositamente costruito nella chiesa omonima e che richiamarono in Novara tutte le celebrità musicali dell'epoca, citava per esteso la cronaca delle feste scritta e pubblicata nello stesso anno da Don Girolamo Antonio Prina, dottore in teologia e curato di S. Matteo in Novara, autore anche dei testi di alcuni oratori composti ed eseguiti durante quegli otto giorni di memorabili feste musicali. Il volumetto porta il titolo « *Il Trionfo di S. Gaudenzio Primo Vescovo e protettore dell'inclita città di Novara nel solennissimo Glorioso Trasporto del Sacro Adorabile suo Corpo seguito alli 14 giugno dell'anno 1711* » e fu pubblicato in Milano nello stesso 1711 da Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, evidentemente dopo la conclusione del Solenne ottavario. Ma l'importanza della cerimonia era stata tale (e vi ritorneremo in seguito) che contemporaneamente alla cronaca riassuntiva del Prina un'altra ne veniva stampata, sempre nel 1711, ma a Vercelli, redatta dal novarese Don Francesco Girolamo Ruggero e pubblicata in Vercelli da Pietr'Antonio Gilardone, col titolo: « *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara coll'intervento de primi virtuosi d'Itaglia (sic) nell'occasione del Famoso Trasporto del Sagro Corpo di S. Gaudenzio Primo Vescovo e protettore di detta città spiegata dal Prete Francesco Girolamo Ruggero di Novara* ». A questa il Fedeli accennava solamente, segnalandone un esemplare presso la biblioteca Ambrosiana di Milano. Un altro esemplare ne abbiamo oggi trovato presso la biblioteca Bra'dense di Milano (Misc. XM. V.22/13) e nello scorrerlo ci siamo avvisti non solo che le due cronache del Prina e del Ruggero sostanzialmente si ripetono e si confermano, ma anche che in parte si completano, sicchè il quadro dei partecipanti alle feste musicali novaresi del 1711 dalla loro collazione risulta un poco più ampio di quello dato dal Fedeli sulla sola scorta del Prina.

IL PADRE DEL SAMMARTINI

Risulta dunque che a Novara nel 1711, grazie all'organizzazione dei festeggiamenti affidata dai fabbricieri di S. Gaudenzio a Giuseppe Maria Perroni « novarese virtuoso di viol'no », si raccolsero i musicisti Giacomo Battistini, maestro di cappella di S. Gaudenzio e direttore delle manifestazioni, i due fratelli Perroni (Giuseppe Maria e Giovanni), Attilio Ariosti, Bernardo Sabadini, Antonio Caldara, Francesco Gasparini, Antonio Lotti, Antonio Pacchioni, Giuseppe Mara Orlandini, Francesco Ballarotti, Francesco Antonio Pistocchi e Giambattista Polvara, maestro di cappella del Duomo di Novara. Per eseguire le loro composizioni ebbero a disposizione questi virtuosi di canto: Francesco De Grandis, Matteo Berselli, Geminiano Raimondi, Don Faustino della Cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo, soprannati venuti da fuori; Antonio Gaspari soprano del Duomo di Novara, Francesco Tognini e Giovanni Gallo, soprani di S. Gaudenzio; Francesco Pistocchi, Giambattista Roberto, Antonio Bernacchi, Don Filippo Sandri, Gaetano Berenstat, Antonio Lucchesini,

contralti forestieri, con Andrea Liverti contralto del Duomo di Novara; Giovanni Buccelloni, Giambattista Franceschini, Pietro De Grandi, Bernardo Castoldi, Don Paolo Idra, tenori forestieri; Saverio Polvara, Giambattista Frova, Girolamo Stramezzi e Giovanni Pellati, tenori del Duomo di Novara e di S. Gaudenzio; Padre Paolucci, Alessandro Besozzi e Giuseppe Strada, bassi forestieri; Filippo Natali e Francesco Salvaterra, bassi di S. Gaudenzio.

L'altrettanto ricca orchestra era costituita da vari « virtuosi di suono », che venivano da diverse parti d'Italia, ma soprattutto da un nucleo di strumentisti milanesi, che ci dice come già nel 1711 in Milano fosse solidamente fiorente la scuola strumentale che stava per dare i suoi più bei frutti proprio sotto la guida del Sammartini. Eccola completa nei suoi quadri:

16 violini: Tommaso Antonio Vitali, Giovanni Battista Somis detto l'Ardi, Gorani di Pavia, 4 novaresi (Giovanni Trezzi, Giuseppe Mida, Giovanni Baraggia, Lodovico Odo) e 9 milanesi: Giovanni Bianchi, Giambattista Manacorda, Federico Todeschino, Antonio Fiamenghino, Federico Bossi (Bossino), Grandi (Grandino), Scaccia (Scaccino), Bianchi e Benedetto Cattaneo.

4 viole, tutte di Milano: Scaccia, Ferrario, Ganduzio e Volpi.

3 violoncelli: Giovanni Perroni, Cristoffaro Signorelli di Ferrara, Claudio Odo di Novara.

4 contrabbassi: Marc'Antonio Bernardi e Giovanni Parenti di Bergamo e i 2 milanesi Francesco Ruggero e Salvioli.

4 oboe: Onofrio Penati di Venezia; Alessio S. Martino francese, Giuseppe suo figlio milanese e Giuseppe Appiani milanese.

2 arciliuti: Francesco Veber virtuoso di tiorba genovese, e Giovanni Appiani di Milano.

2 trombe: Antonio Fachini e il milanese Giuseppe Brivio.

2 organisti: Giovanni Battista Brevi di Milano e Giambattista Polvara di Novara.

Come si vede in questa ricca orchestra i due cronisti novaresi sono concordi nel segnalare la presenza di due oboisti che ci interessano in modo particolare: *Monsù S. Martini Francese* (come lo chiama il Prina) o *Aless'o S. Martino francese* (come lo chiama invece il Ruggero) e suo figlio *Giuseppe S. Martini di Milano*. E non c'è proprio nessuna ragione al mondo di non credere alle affermazioni dei due così zelanti relatori delle manifestazioni, alle quali avevano assistito e partecipato e che tenevano a conservare nel ricordo. Come non c'è neppure nessun'altra ragione al mondo di sorvolare su questa realtà, come pare vogliano fare tutti gli odierni studiosi del Sammartini, quasi si vergognassero di dover ammettere che il padre dell'italianissimo e milanesissimo Sammartini era un oboista francese. Il Cesari certamente, se avesse conosciuto la notizia, non l'avrebbe nascosta. Perché non v'è possibilità di dubbio: il Giuseppe S. Martini presente a Novara nel 1711 come oboista è proprio il fra-

tello di Giovanni Battista, e il padre suo, pure oboista, Alessio S. Martini o S. Martino, francese, è il padre dei due fratelli. Ecco dunque trovate le radici di questo musicista che non è per nulla affatto un enigma e tanto meno un fantasma.

Il nome esatto del padre dei Sammartini dovette dunque essere Alexis Saint-Martin e ciò spiega facilmente le varianti di S. Martino o S. Martini che dapprima assume il cognome della famiglia nella traduzione italiana, per stabilizzarsi poi più tardi e definitivamente in Sammartini. (Poiché comunque la versione Sammartini era già adottata mentre Giovanni Battista era ancora in vita, anche noi la preferiamo stabilmente). Nato probabilmente intorno al 1670, o anche un po' prima, se il figlio primogenito gli nasce all'incirca nel 1693, dovette trasferirsi in Italia, forse passando per il Piemonte e la corte di Savoia, dove gli strumentisti erano ricercati, per stabilirsi poi a Milano, dove gli nasceranno i due figli: il maggiore Giuseppe, oboista come il padre, e il minore Giovanni Battista, violinista. Qui dovette svolgere la sua professione di oboista, con onore se appunto nel 1711 veniva chiamato a Novara con il figlio press'a poco diciottenne per sostenere il confronto con tante celebrità dell'arte. Poi se ne perdono le tracce, sia che morisse, sia che rientrasse in Francia conducendo seco il figlio maggiore.

L'ESORDIO DI GIOVANNI BATTISTA

In Milano intanto a fianco al fratello maggiore Giuseppe incominciava a mettersi in luce anche Giovanni Battista, che a Novara non aveva potuto essere chiamato nel 1711, perché appena undicenne. Era nato infatti nel 1700, come dimostra il suo atto di morte, che assicura che il 15 gennaio 1775 aveva 74 anni. La prima testimonianza di una giovanile affermazione pare sia quella tramandataci da un libretto di un oratorio eseguito in Milano nel 1724, conservato presso la Biblioteca Braidense (Misc. XMX.V.22/19) e finora, crediamo, non noto. E' *La Calunnia delusa*, « oratorio in onore di S. Giovanni Nepomuceno taumaturgo della Boemia, da recitarsi nella Regia ed Imperiale Cappella di Santa Maria della Scala nell'ultimo giorno del dì lui Ottavario, che corre il dì 23 di Maggio » del 1724.

L'oratorio per 4 voci (Wenceslao, Astasio, Gismondo e Bondimiro), al solito diviso in due parti, al testo pubblicato da Giuseppe Pandolfo Malatesta (Milano, 1724) aggiunge la particolarità, rispetto ad altri libretti contemporanei, di indicare gli autori delle varie parti musicali, poichè si tratta di un oratorio-centone.

Risulta dunque che autore del testo in versi è il dilettante Reverendo Dottor Giacomo Mach'o, non solo poeta, ma anche musicista, in quanto ha scritto tutti i recitativi e in più la prima Sinfonia, che precedeva la prima parte. La seconda Sinfonia, avanti la seconda parte, è invece di Giuseppe Sammartini. Quanto alle varie arie, di ognuna sappiamo autore e sua qualifica in questo modo:

Parte Prima.

- Troppo s'avanza* Del Sig. Gio. Battista S. Martino, Maestro di Cappella.
Fa coraggio Del Sig. Gio. Maria Marchi, organista della Metropolitana.
Saprà vendicarsi Del Sig. Francesco Fiorino, Maestro di Cappella del Reale Castello.
Vuoi saper Del Sig. Giuseppe S. Martino.
Da questo cor Del Sig. Giacomo Cozzi, Maestro di Cappella della Cappella Reale ed Imperiale di Santa Maria della Scala.
Se franca ed impunita Del Sig. Gio. Maria Marchi, ecc.
Sento una voce Del Sig. D. Ignazio Balbi, dilettante.
Spero o padre Del Sig. Giuseppe Paladino, Maestro di Cappella della Basilica di S. Simpliciano.

Parte Seconda.

- Non sarà la mia sventura* Del Sig. Angelo Maria Scaccia, violinista.
Lagnati pur se puoi Del Sig. D. Ignazio Balbi, dilettante.
Scostati o traditor Del Sig. Carlo Baliani, Maestro di Cappella della Metropolitana.
Così capace Del Sig. Giuseppe Paladino, ecc.
Il decreto non offendo Del Sig. Angelo Maria Scaccia, violinista.
Non v'ha dolor Del Sig. Giacomo Cozzi, ecc.
Di lor scriva Del Rev. Sig. Dottore Giacomo Machio, dilettante.
Finchè godrò Del Sig. Carlo Baliani, ecc.
Lieto il viva Del Rev. Sig. Dottore Giacomo Machio, dilettante.

Il che ci offre dunque il panorama dell'ambiente milanese del 1724, l'anno dell'esordio del Sammartini, e i quadri direttivi della musica sacra e strumentale. Operavano infatti contemporaneamente in Milano: Carlo Baliani, come maestro di cappella in Duomo, e Giovanni Maria Marchi, come organista; Francesco Fiorini alla direzione della cappella del Castello Reale; Giacomo Cozzi a quella Reale e Imperiale di Santa Maria della Scala; Giuseppe Paladino in S. Simpliciano; e accanto a loro fiorivano i due fratelli Sammartini, il violinista Angelo Maria Scaccia (quasi certamente lo Scaccino che era violinista a Novara nel 1711) e i dilettanti Ignazio Balbi e Giacomo Machio.

I due Sammartini nel 1724 non avevano dunque in Milano nessuna carica ufficiale. Tuttavia Giovanni Battista, benchè senza posto fisso, aveva il diritto a fregiarsi del titolo di Maestro di cappella, il che testimoniava di una specie di corso completo di studi; ciò che non era per il pur più celebre fratello maggiore Giuseppe che tale titolo non possedeva. E che più celebre Giuseppe dovesse essere, lo dimostra il fatto che in quell'oratorio-centone gli era stata affidata la composizione della seconda sinfonia oltre a quella di un'aria, mentre

a Giovanni Battista era stata assegnata una sola aria e, per di più, quella di apertura.

IL PRIMO SMACCO

Ma ormai le strade dei due fratelli Sammartini si dividono. Giuseppe probabilmente lascia in quest'epoca Milano per tentare la sorte in Francia, la patria di suo padre, e si stabilisce a Parigi. Giovanni Battista cerca invece in Milano la sistemazione definitiva e rivolge le sue mire alla chiesa di S. Fedele, retta dai Gesuiti. Forse aspirava addirittura alla direzione della cappella di S. Fedele (che non pare ottenesse mai), comunque, sia che la vera e propria cappella di S. Fedele non fosse disponibile in quell'epoca, sia che gli ostacoli da sormontare fossero troppi per un giovane ancora scarsamente noto, il venticinquenne Giovanni Battista aggira la posizione cercando di accattivarsi i favori di due Congregazioni religiose che avevano sede in S. Fedele appunto, quella dell'Immacolata Concezione e quella anche più importante del « Santissimo Entierro di N. S. Gesù Cristo e Soledad della SS.ma Vergine addolorata ». Di tale ultimo titolo di origine spagnola si fregiava un'antica congregazione che era stata fondata in Milano nel 1633 appunto dall'allora governatore spagnolo della Lombardia, il duca di Feria. In seguito aveva contato fra i soci Filippo IV di Spagna dal 1650 e poi tutti i monarchi austriaci, giù giù fino a Maria Teresa fin dal 1741, nonchè tutta l'alta nobiltà milanese al completo; nel 1766 celebrerà con gran pompa le esequie dell'imperatore Francesco I.

Questa congregazione ormai per lunga tradizione soleva raccogliersi in S. Fedele la sera di ogni venerdì di quaresima per ascoltare insiemi predicatori, i discorsi dei quali venivano intramezzati da Cantate espressamente composte. Al principio del secolo era invalsa l'abitudine che a uno stesso musicista venisse affidata la composizione dell'annuale ciclo di cantate quaresimali. (Per fortuna nostra poi i testi delle cantate venivano stampati, per distribuirli evidentemente ai congregati, e molti di essi ci è stato dato di ritrovare nella Biblioteca Braidense di Milano: da essi abbiamo potuto raccogliere tutte le nuove notizie che illuminano e chiariscono la biografia sammartiniana). Nel 1718 per esempio Giovanni Perroni, uno dei due fratelli che abbiamo già trovato a Novara nel 1711, aveva composto un vero ciclo di cantate quaresimali, collegate anche per il soggetto, di quattro delle quali, per i primi quattro venerdì, conosciamo i testi: *Gesù nell'orto*, *Gesù flagellato*, *Gesù coronato di spine*, *Gesù crocifisso*. Un altro musicista, del quale però non conosciamo il nome, nel 1722 doveva aver composto un ciclo analogo, ma non ce ne è stata conservata che la quarta cantata per la sera del quarto venerdì di quaresima: *Gesù sotto la croce al Calvario*. E forse non sarà una supposizione ardita credere che questo musicista non ancora abbastanza celebre per stamparne il nome possa essere il nostro Giovanni Battista. Comunque sia, supposizioni a parte, è certo che il Sammartini compone il ciclo di cinque cantate quaresimali per 1725 « da reci-

tarsi nella Reale ed Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele», sui libretti delle quali è detto in chiare note: «Musica del Sig. Gio. Battista San Martino». Per la verità la prima di queste cantate del 1725 non reca il nome del musicista, il quale invece è scritto sulla seconda, terza e quinta (la quarta ci manca) e il fatto che questa prima cantata del 1725 sia pubblicata adespota potrebbe confermare che anche la cantata del 1722 sia dello stesso Sammartini. Comunque nel 1725 il Sammartini fa eseguire dal SS.mo Entierro in S. Fedele 5 cantate, quattro delle quali sono: 1° *La Preghiera et il perdono di Gesù in croce*; 2° *Risposta di Gesù crocifisso al ladro in croce*; 3° *Gesù sitibondo di anime e di pene*; 5° *Maria sul Calvario*. E si noti che su questi libretti il Sammartini non si fregia di nessun titolo, nemmeno di quello generico di maestro di cappella, che avevamo trovato a fianco al suo nome nell'oratorio-centone del 1724. Ormai il giovane non sa che farsene della genericità di una specie di diploma, mira invece a ottenere una carica pubblica.

Ma non l'ottiene ancora al SS.mo Entierro. Infatti per l'anno seguente, 1726, troviamo che il ciclo quaresimale di cantate viene affidato a Francesco Fiorino, che nei libretti si fregia del titolo di «maestro di cappella del Santissimo Entierro e del Real Castello».

DOPPIA VITTORIA: S. AMBROGIO E IL SS.MO ENTIERRO.

Probabilmente deluso e amareggiato, il Sammartini abbandona temporaneamente il SS.mo Entierro e rivolge altrove le sue mire. Sappiamo già infatti che il 23 febbraio 1726 chiede e ottiene il diritto di supplire gratuitamente il vecchio maestro di cappella di S. Ambrogio, il Bramanti, con la promessa formale di succedergli in carica alla morte (1). Poi, e sembra proprio un ripicco verso la congregazione che gli aveva preferito il Fiorino, fa eseguire non più delle semplici cantate, ma addirittura un intero oratorio e lo fa eseguire proprio in S. Fedele da una congregazione sicuramente rivale del SS.mo Entierro, quella dell'Immacolata Concezione. Si tratta probabilmente del suo primo oratorio, *Gesù bambino adorato dalli pastori*, eseguito dall'Immacolata Concezione in S. Fedele l'8 dicembre 1726 (il libretto esiste alla Braidense; l'oratorio fu in seguito ripreso a Bologna, nel 1734).

Bastò questo a far rinsavire quelli del SS.mo Entierro? Probabilmente sì: certo si è che la pace fu fatta immediatamente tra la Congregazione e il maestro e nella successiva quaresima del 1727 l'incarico del ciclo quaresimale di cantate fu nuovamente dato al Sammartini. Questi ne scrive per lo meno cinque (ma della quarta il libretto ci manca) e in tutte è detto che la musica è «del Sig. Gio. Battista San Martino», senza far cenno del direttore di cappella del-

(1) Cfr.: G. Cesari, articolo citato, e G. Barblan, *Sanmartini e la scuola sinfonica milanese*, in «Musicisti lombardi ed emiliani», Siena, Accad. Mus. Chigiana, 1958, pag. 28-29.

l'Entierro. I titoli delle quattro che conosciamo sono: 1° *Gesù nell'orto*, 2° *Gesù tradito da Giuda, abbandonato da suoi, negato da Pietro*, 3° *Gesù flagellato, coronato di spine, esposto da Pilato*, 5° *I pensieri di Maria nella sua solitudine*.

Ma intanto la situazione era maturata in S. Ambrogio. Il vecchio Bramanti era morto e la direzione della cappella passava per diritto di successione al Sammartini, che entrava in carica il 29 febbraio 1728. Fu forse allora che al SS.mo Entierro incominciarono a temere di perdere la collaborazione del maestro e la Congregazione si decise finalmente a nominarlo ufficialmente suo *Maestro di Capella*, il che deve essere avvenuto proprio nella quaresima del 1728. Infatti alla Braidense esiste il testo di una «Cantata prima da recitarsi alla sera il primo Venerdì di Quaresima nella Reale ed Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele» con «musica del Sig. Gio. Battista S. Martino Maestro di Capella del Santissimo Entierro», dal titolo *Gli affanni di Gesù orante nel Getsemani*. Purtroppo però la cantata è l'unica di questo gruppo a non recare data di stampa e tuttavia poichè è stampata come tutte le altre di questi anni dagli Eredi di Domenico Bellagatta e poichè conosciamo tutte le cantate dei primi venerdì del 1725, 1726, 1727, 1729 e 1730, è anche troppo facile assegnare a questa cantata senza anno di stampa la data appunto del 1728. È certo ad ogni modo che dal 1729 in poi il Sammartini fu sempre e, si può dire, per tutta la vita, il maestro di cappella della Reale e Imperiale Congregazione del SS.mo Entierro in S. Fedele. Non abbiamo infatti tutti i testi delle cantate che probabilmente quasi ogni anno il musicista compose per la sua congregazione, ma la sua attività in questo campo ci è saltuariamente testimoniata per lo meno fino al 1771. Il che non è poco, soprattutto perchè ci dà modo di affermare che la produzione di musica oratoriale e cantatistica del Sammartini non fu occasionale, ma fu continuata per tutta la sua lunga vita e si affiancò assai abbondante alla abbondantissima produzione strumentale. Ecco intanto i dati oggi noti della sua produzione per il SS. Entierro:

Nel 1729 scrive un ciclo di cinque cantate: *L'Arca del Testamento presa da Filistei, figura di Gesù prigioniero*; *Giobbe ulcerato, figura di Gesù flagellato*; *Serpente di Mosè, figura di Gesù crocifisso*; *Il Sonno di Adamo nel Paradiso*; *Mistero di Gesù crocifisso*; *Maria Addolorata abbandona il Calvario*.

Del 1730 conosciamo una sola cantata, ma è la prima del primo venerdì di quaresima: appartiene quindi probabilmente a un ciclo intero. Il titolo è *L'Arca nel diluvio, l'anima di Gesù nell'affanni dell'orto*. Poi per trovare un nuovo ciclo di cantate per l'Entierro bisogna scendere fino al 1758. In quell'anno ne scrisse cinque, ma i libretti che di questo ciclo sono conservati all'Estense di Modena, sono soltanto tre, e precisamente delle cantate 1°, 4° e 5° per il primo, quarto e quinto venerdì: *S. Maria Maddalena rappresentante l'anima divotissima verso N. S. Gesù Cristo nella sua SS. Passione*; *Sopra la morte Santissima di N. S. Gesù in croce*; *S. Maria Maddalena in*

vista del Monte Calvario; *Le Figlie di Sion al sepolcro di Gesù Cristo Redentore*.

Nel 1763 non sappiamo se scrisse musica per l'Entierro o si limitò a dirigere l'esecuzione. Troviamo infatti che il terzo venerdì di quaresima viene eseguito il « dialogo per musica » *La Invidia giudaica contro Nostro Signor Gesù Cristo in quella di Caino adombrata*, ma il libretto, che è alla Braidense, non dice che l'autore ne fosse il Sammartini. Si limita ad annotare: « Maestro di cappella il Sig. Giambattista Sanmartini ».

Nel 1767 invece decisamente sua è la musica della cantata del primo venerdì, *Della Passione di Gesù Cristo Signor nostro*, come dichiara il libretto (sempre alla Braidense).

Per il 1770 c'è una novità. Nel primo venerdì di quaresima si eseguisce la cantata *Della Passione di Gesù Cristo Signor Nostro*, ma il libretto dichiara che la musica « è composizione del Sig. Gio. Andrea Fioroni maestro di cappella della Metropolitana », mentre il « Maestro di Cappella di essa Imperiale Regia Congregazione è il Sig. Giambattista Sammartini ». È chiaro dunque che il Sammartini fece l'onore di dirigere in S. Fedele una sua cantata al maestro di cappella del Duomo di Milano Giovanni Andrea Fioroni, che reggeva la cappella metropolitana dal 16 dicembre 1747, quando era stato preferito a Giuseppe Paladini e Carlo Borroni, che gli avevano conteso la nomina.

L'anno seguente, 1771, il maestro di cappella riprende però in pieno le sue funzioni e scrive per la quaresima per lo meno una cantata per S. Fedele: quella del terzo venerdì, intitolata *Cantata per musica sopra la SS. Passione di Nostro Signor Gesù Cristo*. Nel libretto, sempre alla Braidense, questa volta è specificato: « La musica è del Sig. Giambattista Sanmartino Maestro di cappella della Regia Ducal Corte e della suddetta Congregazione » dell'Entierro.

Questa è l'ultima cantata per l'Entierro di cui abbiamo notizia ed è anche la fonte della notizia della nomina del Sammartini a maestro di cappella della Corte Ducale nel 1771. Può darsi che le nuove mansioni da allora gli abbiano impedito di scrivere ancora per l'Entierro. Certo è che la sua collaborazione con la congregazione era stata lunga e proficua dal lontano 1722, o 1725, a questo 1771. Spetterà ora a Newell Jenkins e Bathia Churgin, che da tanto tempo stanno preparando il catalogo della produzione del Sammartini di identificare e datare le poche cantate delle quali si sono conservate le partiture.

Noi siamo ben lieti di aver loro indicato un mezzo abbastanza sicuro.

LA CARRIERA MONDANA

Ma ritorniamo alla gioventù del musicista e raccogliamo per ordine i dati biografici già noti, ai quali si sono aggiunti questi che abbiamo ora segnalato.

Negli anni intorno al 1730 il Cesari ci assicura che al Sammartini viene affidata l'educazione di Giorgio Giulini. Nel 1735 il Sammartini fa rappresentare al Teatro Ducale la sua prima opera *L'Ambizione superata dalla virtù*. Dal 1737 al 1741 si assume l'incarico della educazione musicale di C. W. Gluck, tramite A. M. Melzi, e da quest'epoca press'a poco le sue composizioni strumentali incominciano ad apparire nei cataloghi degli editori stranieri, primi fra tutti quelli francesi, probabilmente grazie all'interessamento del fratello Giuseppe che viveva a Parigi, subito imitati dagli inglesi e più tardi dai tedeschi.

Il 18 gennaio 1741 dirige in S. Ambrogio una Messa in suffragio del cardinale arcivescovo Benedetto Odescalchi. Nel 1742 si reca a Vigevano dove dirige un concerto nella chiesa di S. Paolo. Il 23 settembre 1743 dirige un'altra Messa in S. Maria delle Grazie per festeggiare la nomina del cardinale Luigi Maria Lucini. Pochi giorni dopo, il 28 settembre, ne dirige una terza a S. Ambrogio per la festa di S. Bernardo. Nello stesso anno 1743 fa rappresentare un'altra sua opera al Teatro Ducale, *L'Agrippina moglie di Tiberio*. È la sua ultima opera vera e propria, ma al teatro si dedicherà ancora saltuariamente. Eccolo infatti fare eseguire nel 1747, sempre al Ducale, *La Gara dei geni*, una introduzione e festa da ballo per la nascita dell'Arciduca Pietro Leopoldo. Nel 1748 si reca a Orta con tutta l'orchestra milanese per partecipare alle feste indette per la canonizzazione dei cappuccini Fedele da Simaringa e Giuseppe da Lionessa. Forse compone in quell'occasione anche un oratorio, ma il libretto tace il nome del musicista. Fin qui il Cesari. Poi abbiamo invece un'altra serie di notizie che al Cesari sono sfuggite.

Nel 1750 probabilmente dirige in Milano il concerto per la festa di S. Giuseppe nella chiesa omonima, sul quale ritorneremo in seguito, quando ci occuperemo della sua orchestra. Comunque, sempre nel 1750, fa rappresentare una sua azione accademica, *Paride riconosciuto*, nel Collegio Longone, affidandone l'esecuzione ai convittori del collegio stesso, che era retto dai Barnabiti di S. Paolo e accoglieva i rampolli delle famiglie della nobiltà (alle feste del Longone collaborerà ancora in seguito). Nel 1753 collabora con Jommelli a due cantate: *La Reggia de' fati*, di Gaetano Eugenio Pascali, e *La Pastorale offerta*, che vengono eseguite nella Regia Ducal Corte per il giorno natalizio del principe Giuseppe d'Austria (i testi sono come gli altri alla Braidense). Il 10 aprile 1758 il suo nome figura a capo del gruppo di dilettanti milanesi, che chiedono di istituire in città una Accademia Filarmonica, come ha segnalato il Barblan (1). In seguito le notizie diradano, mentre continua l'attività per S. Fedele. Nel 1764 assiste a un suo concerto Lorenzo Sterne, che ne fa cenno nel *Viaggio sentimentale*. Nel luglio 1765 il Sammartini è a capo delle orchestre che si radunano in Pavia e Cremona per festeggiare il passaggio di Leopoldo d'Asburgo con la moglie, avvenimento

(1) G. Barblan, art. cit. pag. 30-31.

già segnalato dal Cesari, ma al quale il Barblan ha aggiunto la notizia che dell'orchestra facevano anche parte i violoncellisti Leopoldo e Luigi Boccherini. Nel 1767 risulta addetto alla corte di Beatrice d'Este con 8 zecchini gigliati al mese e in quest'epoca, aggiunge sempre il Cesari, gli era concessa un'entrata di favore al Teatro Ducale per sole L. 40. Forse era già da quest'anno maestro di cappella della Regia Ducal Corte? Non pare, da come ne parlano i testi delle cantate per S. Fedele. Nel 1770 in casa Melzi gli viene presentato il giovane Mozart. Nello stesso anno lo incontra il Burney, che lo ascolta dirigere una messa nella chiesa del Carmine e assicura che era maestro di cappella di metà delle chiese milanesi. Il che doveva essere una cattiva interpretazione della situazione: il Sammartini non era maestro di cappella di molte chiese, ma era maestro di cappella di molte congregazioni del tipo di quella dell'Entierro in S. Fedele, con sede nelle diverse chiese, dove quindi egli si recava saltuariamente a dirigere. Così devono essere anche interpretate le segnalazioni dell'almanacco *Milano Sacro*, che per gli anni 1761-1770, come ha già segnalato il Cesari, affermano la presenza del maestro contemporaneamente alle Grazie, alla Passione, al Carmine, a S. Alessandro, S. Sebastiano, S. Dionigi e S. Francesco.

Sempre secondo tale almanacco il Sammartini fu anche organista in S. Gottardo. Ad ogni modo è certo che nel 1771 aveva la direzione della Cappella Ducale, come risulta dalla citata cantata per la sera del terzo venerdì di quaresima del 1771 appunto fatta eseguire dal SS.mo Entierro in S. Fedele. E l'anno seguente era tuttora in carica presso la Corte Ducale, come dimostra un'altra pubblicazione del Collegio Longone. Si tratta del *Ciro in Media*, rappresentazione accademica del barnabita Francesco Antonio Mainoni, che viene eseguita al Collegio dei Nobili Regio Imperiale Longone nel 1772 e pubblicata dal Mazzuchelli nello stesso anno a Milano (esemplare alla Braidense). L'azione accademica comprende anche la cantata *Iride* « con musica di Gio. Battista Sammartino, maestro di cappella della Regia Ducal Corte ». E alla festa collaborano il compositore milanese Carlo Sala (per le arie dei balli) e gli insegnanti di musica del Collegio: il milanese Giovanni Aber (maestro di flauto), l'altro milanese Giuseppe Lenta (cembalo) e il bergamasco Giuseppe Roelli (violoncello).

Nel 1773 sappiamo che il 6 maggio fu tra gli esaminatori dei concorrenti al posto di organista del Duomo di Milano, insieme a Carlo Monza e G. B. Zucchinetti (1). Dalla *Gazzetta di Milano*, citata dal Cesari, sappiamo anche che il 13 e 14 maggio fa eseguire nelle Scuole di S. Alessandro quattro cantate: le scuole erano rette dalla Congregazione di S. Paolo, quella stessa del Collegio Longone, alle cui feste abbiamo visto già presente il musicista.

(1) Vinse il concorso Agostino Quaglia. Cfr. G. Tebaldini, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana*, Padova 1985, pag. 69, n. 1.

Dell'autunno 1773 è poi un altro incontro, finora sfuggito ai musicologi. Era ospite di Milano il duca di Cumberland, fratello di re Giorgio III d'Inghilterra, sotto il nome di Conte di Dublino. Il conte Belgioioso offre un grande ricevimento in suo onore e Alberico Balbiano di Belgioioso commenta in una lettera: « Il Reale duca suonò egli medesimo più d'un'ora di seguito; vi era Sammartini il quale piace moltissimo al predetto sovrano che ama passionatamente la composizione dell'arte di quell'autore » (1). Infine il 29 dicembre 1773 fa rappresentare al Ducale il suo ballo *Il Trionfo d'amore*. Poi non se ne sa più nulla. Muore il 15 gennaio 1775, in età di 74 anni; viene sepolto in S. Alessandro e la congregazione dei musicisti, con la cappella del Duomo al completo, il 18 gennaio celebra un solenne ufficio funebre in suo onore (2). Dall'atto di morte risulta che aveva sposato non si sa quando la signora Rosalinda Acquania. Ma se a tutto quanto s'è detto aggiungiamo, oltre all'enorme attività di compositore attestata da tutte le sue opere, delle quali è ormai imminente il catalogo compilato da Newell Jenkins e Bathia Churgin, anche quella di direttore dei concerti all'aperto sulla spianata del Castello e sul corso di Porta Orientale, veramente ci sembra che parlare ancora del mistero che avvolge la sua vita sia mera incongruenza.

LA SUA CORTE

Neppure la sua scuola e i suoi seguaci sono sconosciuti. I principali suoi rappresentanti erano già noti al Cesari: Giorgio Giulini, Giuseppe Paladini, Carlo Borroni, Carlo Monza, Gaetano Piazza, Giuseppe Ferdinando Brivio, Antonio Brioschi, Ferdinando Galimberti, Giovanni Battista Lampugnani, Melchiorre Chiesa. Se mai il Cesari ha trascurato un altro ambiente, quello dei componenti dell'orchestra del Sammartini, cioè della vera corte del musicista che se la musica strumentale aveva « son règne en Lombardie », come scriveva il De Brosses, di questo regno non poteva che essere il re.

Il fatto si è che la corte del Sammartini preesisteva al suo re. L'orchestra milanese era nata prima di lui e le sue origini bisognerà andare a cercarle altrove o per lo meno ben più lontano nel tempo. Non dovette infatti essere un caso se l'oboista francese Alexis Saint-Martin venne a stabilirsi in Milano: lo dovette attirare l'interesse dell'ambiente per gli strumentisti. Ad ogni modo la realtà dei fatti ci dice oggi che nel 1711, quando Giovanni Battista Sammartini aveva appena undici anni, in Milano prosperava un'orchestra rinomata alla quale ricorrevano le città vicine per le manifestazioni solenni. A No-

(1) A. Giulini, *Episodi di vita milanese tratti dal carteggio inedito di un gentiluomo del '700*, in « Nuova Antologia » 1 maggio 1926, pag. 9. Il duca di Cumberland probabilmente conosceva la musica del Sammartini dalle edizioni inglesi.

(2) L'atto di morte è stato ritrovato e pubblicato da G. De Saint-Foix (*Rivista Mus. Ital.* 1921, pag. 317).

vara infatti vengono invitati da Milano: 9 violini, 4 viole, 3 contrabbassi, 3 oboi, 1 arciliuto, 1 tromba, 1 organista. Doveva essere questo di 21 strumentisti il nucleo principale dell'orchestra che al Teatro Ducale radunava, nel 1720, 30 elementi.

Gli strumentisti invitati a Novara li conosciamo anche di nome. Sono: i violini Giovanni Bianchi, Giambattista Manacorda, Federico Todeschino, Grandi detto Grandino, Scaccia detto Scaccino, Bianchi e Benedetto Cattaneo; le viole Scaccia, Ferrario, Ganduzio e Volpi; i contrabbassi Francesco Ruggero e Salvioli; gli oboi Alessio e Giuseppe Sammartini e Giuseppe Appiani; l'arciliuto Giovanni Appiani; la tromba Giuseppe Brivio; l'organista Giovanni Battista Brevi.

L'oratorio-centone del 1724, che abbiamo visto, ci suggerisce di riconoscere nel violinista Scaccia detto Scaccino, il violinista compositore Angelo Maria Scaccia. Altri li identificheremo fra gli orchestrali del Ducale. Un dato infatti risulta subito: che questi strumentisti milanesi sono di lunga vita e di altrettanto lunga attività e inoltre che si costituiscono subito delle famiglie di strumentisti che si dedicano tutti alla stessa attività e se la tramandano facendo dell'orchestra milanese un blocco di diversi e numerosi nuclei familiari: l'amalgama dell'orchestra nasce dunque insieme dalla tradizione locale e dai legami di parentela.

Dell'orchestra del Ducale nel 1720 sappiamo dal Cesari soltanto che era composta di 30 elementi; ed è un peccato perchè probabilmente a quell'epoca poteva farne parte anche il ventenne Giovanni Battista Sammartini. Abbiamo invece, sempre del Cesari, l'elenco degli orchestrali del Ducale nel 1748. Sono:

i violini primi Giovanni Federico Todeschino, Carlo Zuccari, Gaetano Grandi, Carlo Calvi, Pietro Martinez, Giovanni Brasca, Giorgio Todeschino, Giuseppe Todeschino, Giuseppe Prina, Pasqualino Peruccone;

i violini secondi Angelo Scaccia, Giuseppe Bianchi, Pietro Conti, Giovanni Ballestrino, Virgilio Lampugnani, Francesco Barzagli, Eugenio Binaghi, Gaetano Brivi, Ambrogio Luraghi, Francesco Tasca, Giovanni Grandi, Ferdinando Cointer;

le viole Gian Battista Fiamminghino, Antonio Fiamminghino, Antonio Armellino, Giuseppe Marcone, Giuseppe Valaperta, Gaspare Fiamminghino;

i celli e contrabbassi Carlo Ferrario, Giulio Fioretti, Francesco Ruggeri, Abate Giuseppe Scaccia, Carlo Corbella, Antonio Scotti, Giovanni Augusto Contino;

gli oboi Baldassare Federici e Francesco Federici;

i fagotti Giovan Battista Bellotti e Ambrogio Cazzaniga;

le trombe Francesco Baier, Pietro Brugora, Francesco Borsani, Giovanni De Marchesi e Pietro Brusa (1).

Dove vediamo l'ossatura appoggiarsi alle famiglie dei violinisti Todeschino e Grandi, delle viole Fiamminghino, degli oboi Federici,

(1) G. Cesari, art. cit. pag. 21.

nonchè degli Scaccia (uno violinista e l'altro contrabbassista). E dove vediamo anche testimoniata la durata del servizio di un gruppo di strumentisti che, presenti a Novara nel 1711, sono ancora in attività a Milano nel 1748. Nelle due orchestre si ritrovano infatti Federico Todeschino, Antonio Fiamminghino, probabilmente Gaetano Grandi (chiamato Grandino a Novara), Angelo Scaccia, Francesco Ruggeri contrabbasso e forse quel Bianchi di Novara identificabile col Giuseppe Bianchi di Milano. Due anni dopo un nuovo documento che abbiamo ritrovato presso la Biblioteca Braidense di Milano ci dà un altro elenco di un'orchestra milanese. Non si tratta di un'orchestra del teatro, però. È soltanto un'orchestra occasionale radunata per la festa di S. Giuseppe nella chiesa omonima, ma composta di elementi che ormai ci sono ben familiari. Il documento che consta di due pagine manoscritte (Misc. 14.16 D. 12/37) è così intitolato: «1750. Lista de' musici ed istromenti che devono intervenire per la festa di S. Giuseppe nella chiesa di detto Santo in P. (orta) Nuova. Per ordine di S. E. il Sig. Conte D. Giulio Visconti Borromeo Arese dig.mo Priore di detto Luogo Pio». E non è altro che il rendiconto delle spese, sostenute per un terzo dal Venerando Capitolo della chiesa di S. Giuseppe e per due terzi dallo stesso Priore, suddivise nelle paghe versate agli orchestrali e ai cantanti. I cantanti sono dodici: 3 soprani (Martinenghi, Cairone, Qualin), 3 contralti (Rainone, Gussani, Pellegrino), 3 tenori (Origone, Giussanino, Alone) e 3 bassi (De Filippi, Venino, Sartirana). Gli strumentisti sono 21 più l'organista e il maestro di cappella. E sono elencati in quest'ordine:

2 oboi: Federici e Manuelli

10 violini: Zucherino, Grandino, Luchino, Contino, Braschino, Martinez, Giorgino, Salvione, Todeschinetto e Dell'Acqua

2 viole: Fiamminghino e Armellino

1 violoncello: Negrinetto

3 contrabbassi: Ruggero, Balestrino, Parenti

2 corni: Brugola e Trani

1 tromba: Borsani.

Dell'organista e del maestro di cappella non si segnalano i nomi, ma nulla ci proibisce di supporre che il Sammartini fosse invitato a dirigere il complesso; invece si indicano i tre violinisti del concerto: Zucherino, Luchino e Contino.

Sono indicazioni sommarie e affrettate, come si vede, che ci tramandano i soprannomi di artisti evidentemente popolari. Ma l'identificazione per molti di essi è abbastanza facile. I cantanti vengono tutti o quasi tutti dalla Cappella del Duomo di Milano o vi gravitano intorno. Il Martinenghi è infatti Carlo Martinenghi, primo soprano del Duomo dal 1748 al '53; il Cairone è il Giuseppe Cairone che appartiene alla Cappella da quello stesso anno 1750; il contralto Rainone è il Paolo Romolo Rainone che sarà assunto in Duomo nel 1751; il Pellegrino è il Giuseppe Pellegrino che vi entrerà nel 1753; il tenore Giussanino deve essere il Severo Giussani che fino dal 1743 aveva chiesto di entrare in Duomo come tenore soprannumerario e

che sarà assunto stabilmente nel 1757; dei bassi il De Filippi è il Giuseppe De Filippi che prestava servizio in Duomo dal 1749, mentre Venino è il Giuseppe Venini in servizio dal 1748.

Quanto agli strumentisti, in quelli presenti in San Giuseppe nel 1750 riconosciamo naturalmente molti dei componenti dell'orchestra del Ducale nel 1748, ma, cosa più sorprendente davvero, possiamo far risalire l'attività di servizio di alcuni veterani addirittura fino al 1711, cioè alle feste novaresi per S. Gaudenzio. Il primo oboe è uno dei due oboi del Ducale, o Baldassarre o Francesco Federici. Tra i violinisti di S. Giuseppe identifichiamo con facilità i membri dell'orchestra del Ducale: lo Zucherino è Carlo Zuccari; il Grandino è Gaetano Grandi, presente anche a Novara nel 1711 e con lo stesso soprannome; il Contino è il Pietro Conti del Ducale; il Braschino è il Giovanni Brasca del Ducale; il Martinez è Pietro Martinez del Ducale; il Giorgino potrebbe essere Giorgio Tedeschino del Ducale; Todeschinetto è un altro della stessa famiglia, o Giovanni Federico o Giuseppe. Tra le viole l'Armellino è certamente Antonio Armellino del Ducale, mentre il Flamenghino non si sa quale sia dei tre membri della stessa famiglia che prestavano servizio in teatro. E riconosciamo ancora: tra i contrabbassi nel Rugero il Francesco Ruggeri del Ducale e nella tromba Borsani il Francesco Borsani del Ducale. Mentre forse il corno Brugola può essere identificato con Pietro Brugola che suonava la tromba al Ducale. Quasi certo è poi che il Negrinetto qui in funzione di violoncellista sia l'Antonio Negri che fin dal 1713 era « compositore e virtuoso di violoncello » nella Chiesa di Santa Maria del Giardino dei Padri Riformati. In quell'anno vi faceva eseguire il suo oratorio *L'Innocenza giustificata* su testo di Faustino Ghirardini (libretto alla Braidense). Un altro veterano dunque!

Dei pochi strumentisti dell'orchestra di S. Giuseppe che non abbiamo riconosciuto fra quelli che componevano l'orchestra del Ducale nel 1748, uno ancora è identificabile grazie all'elenco pervenutoci degli artisti spediti da Milano per le Accademie in Pavia ed in Cremona nel 1765 per il passaggio dell'Arciduca Leopoldo. Il documento è stato più volte segnalato e citato da G. Barblan, ma non è mai stato riprodotto per intero, come non ne è mai stato tratto l'elenco degli strumentisti milanesi (1). Fra questi, dei quali daremo subito i nomi, troviamo un Giovanni Balestrini che molto probabilmente è il Balestrino di S. Clemente.

In quell'occasione dunque, oltre a *Leopoldo e Luigi Padre e Figlio Boccherini di Lucca professori di violoncello e contrabbasso*, e oltre ai due cantanti *Cattarina Pilaj e Antonio Priori*, il Sammartini era a capo di questo complesso, suddiviso in due orchestre, e non fuso in una sola grande orchestra, come è stato detto.

(1) Soltanto la prima pagina del documento conservato dall'Archivio di Stato di Milano (Potenze Sovrane n. 89, Registro del 1765) è stata riprodotta dal Barblan come illustrazione al suo articolo *Boccheriniana*.

G. B. SAMMARTINI



Giovan Battista Sammartini, da un'incisione di Luigi Scotti

MILANO NEL SETTECENTO



Di fianco: Il Castello di Milano, dove il Sammartini dirigeva i famosi concerti all'aperto, in una stampa del sec. XVIII
Sotto: Chiesa di S. Fedele. Sammartini compose numerose cantate quaresimali per la Congregazione del S. Entierro che aveva sede in questa chiesa



Sotto: La Basilica di S. Ambrogio, di cui il Sammartini fu nominato maestro di cappella a soli 28 anni.



Per Pavia. Sinfonisti: Pietro Conti, Pasquale Peruccone, Gaetano Brivi, Marco Villani, Giovanni Balestrini, Gaetano Questorino, Pietro Ronchetti, Francesco Galimberti, Giovanni Antonio Dario.
Oboisti: Tommaso Emanuele e Giovanni Aber.
Trombe: Pietro Brugora e Pietro Poggio detto Francese.
Viole: Gaspare Gorè Fiamenghino.

Per Cremona. Violinisti: Carlo Zuccari capo d'orchestra, Giovanni Maria Prandi, Francesco Ronzi, Carlo Giuseppe Visconti, Francesco Verga, Giuseppe Peruccone detto Pasqualino figlio, Giovanni Antonio Castiglioni.

Oboisti: Francesco Federici e Giuseppe Federici.
Trombe: Giovanni Battista Borsani e Baldassarre Brugora.

Per Pavia e Cremona. Violini di concerto: Luca Felice Roscio e Giuseppe Boroni.

Violoncello: Giovanni Monza.

Viole: Giuseppe Senta e Carlo Giuseppe Villa.

Violone: Giulio Fioretti.

Bassi: Carlo Corbelli e Bartolomeo Donzelli.

Da questo ultimo elenco risulta chiaro dunque un totale rinnovamento dell'orchestra del Sammartini, quasi il 1750 avesse segnato nella sua esistenza un'epoca cruciale, una svolta decisiva. Naturalmente la trasformazione appare a noi anche più evidente per il fatto che ci mancano notizie dell'orchestra per ben 15 anni, dal 1750 al 1765. Se avessimo altri elenchi intermedi vi potremmo probabilmente osservare la graduale trasformazione. Così invece ci fa l'effetto di entrare addirittura in un altro ambiente. Fino al 1750 infatti ci si presenta ancora viva la vecchia orchestra milanese della prima metà del secolo, che aveva visto il graduale affermarsi in essa e per essa del Sammartini: è l'orchestra che l'ha accolto ai primi passi e l'ha accompagnato, paternamente sollecita, al trionfo della maturità.

Dopo il 1750 la vecchia guardia cede il passo per legge naturale in parte, e in parte certamente per l'azione riformatrice del Sammartini stesso. A partire da quest'epoca questi foggia con le sue mani lo strumento del quale deve servirsi e che affiderà perfetto a continuare la tradizione milanese che egli ha tanto contribuito ad affermare. Nel complesso infatti che egli ormai si prepara a lasciare brillano già quelli che saranno gli astri futuri dell'orchestra della Scala che sta per sorgere, Luca Roscio, Giuseppe Peruccone e Giovanni Aber, oboista e flautista, che era anche insegnante di flauto nel Collegio Longone. Ma è un avvenire che il Sammartini non vedrà, poiché la Scala si inaugura tre anni dopo la sua morte, nel 1778.

CLAUDIO SARTORI

NOTA. Ad articolo già impaginato trovo notizia di un *Dialogo tragico-sacro* musicato dal Sammartini. S'intitola *Lagrima di pentimento, tenerezza e compatimento o sia Breve dialogo tragico-sacro sopra l'acerba morte di Gesù Cristo* e fu eseguito in S. Francesco di Praga il Venerdì Santo del 1760 (Libr. alla Bibl. Nazionale di Praga).

L'educazione musicale nella scuola francese

Nella scuola primaria francese l'insegnamento della musica è affidato ai maestri elementari, ad eccezione di Parigi dove gli insegnanti sono eccellenti musicisti, dovendo aver superato esami di grande difficoltà. Essi sono sotto il controllo di un ispettore generale (attualmente Robert Planel, Grand Prix de Rome) e di quattro ispettori di divisione.

L'insegnamento della musica incomincia nel corso preparatorio, è obbligatorio per tutte le classi e occupa un'ora e un quarto di lezione per settimana. In tutte le classi ha la preponderanza il canto a una o due voci, mentre i rudimenti del solfeggio vengono impartiti già nel corso preparatorio, quando i fanciulli hanno sei o sette anni. Fin da quest'età si agguingono ai brevi canti anche esercizi in grado di sviluppare l'orecchio, e si insegna a distinguere gli intervalli ascendenti e discendenti dai suoni della stessa altezza.

Quanto alla lettura, essa è limitata a quella delle note che formano gli accordi perfetti maggiori: prima quelle sulle linee (*sol-si-re*), poi quelle negli spazi (*fa-la-do*) e infine *do-mi-sol*. Si passa poi al pentacordo con suoni congiunti e disgiunti: dopo aver cantato le note del pentacordo, i fanciulli devono riconoscere all'ascolto se vengono eseguite note per intervalli congiunti o disgiunti.

Ma, come dicevamo, il canto sta in prima linea. I pezzi vengono scelti tra le vecchie canzoni francesi, come *Sur le pont d'Avignon*; *Nous n'irons plus au bois* e così via; il maestro sorveglia la respirazione, l'emissione, l'esattezza degli intervalli e la pronuncia. I canti sono sempre all'unisono, ma il maestro può eseguire una seconda parte, sia con la voce s'ia con uno strumento-guida. I d'schi servono poi a riconoscere i canti a una e a due voci, mentre l'orchestra di ragazzi aiuta enormemente a sviluppare l'attenzione e il senso del ritmo; purtroppo però ben poche scuole hanno a loro disposizione il materiale d'attacco necessario.

Nei due corsi seguenti il preparatorio (ragazzi di 7 e 8 anni), si continua lo studio delle note e si studia anche l'accordo perfetto minore (*re-fa-la, mi-sol-si, la-do-mi*). Si passa poi a tutta la scala e appena possibile al canto a due voci, sempre su tutta la scala. Contemporaneamente incomincia lo studio dei valori di durata (minime e semiminime). Il ritmo binario è facile da solfeggiare, e i fanciulli vi si abituano assai facilmente: prima cantano la scala in minime e poi in semiminime, battendo il tempo. Il canto resta la parte più importante, difatti con la seconda classe inizia il canto a due voci.

Nelle classi medie (9-10 anni) continua l'educazione dell'orecchio. Il maestro scrive sulla lavagna diversi gruppi di suoni (ad es. *sol-la-si-*

do, sol-si-do-la, sol-la-do-si) e li fa cantare; poi suona una nota inducendo i fanciulli a indovinarla. Si studiano anche le battute in quattro e in tre quarti, si fanno combinazioni di durata con semibreve, minime e semiminime e con le pause relative. Per certe classi refrattarie le lezioni scritte sulla lavagna danno tuttavia risultati più soddisfacenti, perchè possono essere modificate secondo le necessità. La parte teorica è limitata alla conoscenza dei segni e dei termini indispensabili, ma comprende anche lo studio delle alterazioni con il fine di farle riconoscere all'orecchio. A questo punto sono facili le esecuzioni di canti a due voci tratti da canzoni popolari armonizzate o di cori appartenenti a opere classiche, mentre interviene con maggior frequenza il disco, che dà ottimi risultati, soprattutto se si fanno ascoltare dei poemi sinfonici.

A partire dalla sesta classe il programma è uguale a quello dei licei; tuttavia è prudente non progredire troppo in fretta, poichè quasi nessuno degli studenti studia musica fuori della scuola. I ragazzi che in sesta non entrano al liceo, seguono i corsi che terminano con il conseguimento del «*Certificat d'études*». Qui bisogna limitare le esigenze di studio e dedicarsi quasi esclusivamente al canto per fare apprendere bene ai ragazzi i canti che sono in programma per il conseguimento della licenza. Anche il solfeggio viene lasciato da parte a favore del disco, perchè sembra meglio fare ascoltare agli scolari composizioni che stimolino da presso la loro sensibilità piuttosto che stancarli con solfeggi.

In ogni scuola di Parigi c'è una corale formata dagli allievi di settimana (mezz'ora settimanale). Annualmente il *Concours des Ecoles* della Ville de Paris distribuisce premi alle scuole, secondo il loro valore: il programma del concorso comporta un canto estratto a sorte su tre preparati, e un altro scelto dall'insegnante; inoltre bisogna leggere a prima vista un breve solfeggio composto per l'occasione.

Attualmente si richiedono agli insegnanti conoscenze musicali minime, ma è allo studio un progetto in base al quale essi dovranno avere una preparazione uguale a quella di coloro che insegnano nei corsi di preparazione alla maturità (*baccalauréat*). Dato che non tutti i ragazzi hanno avuto una buona preparazione di base — e quelli che provengono da scuole private non ne hanno avuto affatto — lo studio della musica ricomincia da capo quando il ragazzo entra al liceo (sesta classe).

EDUCAZIONE MUSICALE NEI LICEI

Negli istituti di secondo grado l'educazione musicale è obbligatoria fino alla terza classe compresa, mentre è facoltativa nelle ultime classi (un'ora per settimana in ogni caso). Questo settore dell'insegnamento secondario presso il Ministero dell'Educazione Nazionale fa capo a un ispettore generale, che da solo deve controllare i licei, gli istituti tecnici e le altre scuole secondarie della Francia e colonie (!). Lo scopo dell'insegnamento musicale in tali corsi è duplice: ottenere

dagli allievi belle esecuzioni corali, e dar loro il gusto per la musica bella, facendo ascoltare dischi scelti con criterio e interessandoli allo sviluppo di quest'arte e al suo arricchimento costante nel corso dei secoli. Nei programmi di insegnamento si legge: « La storia della musica e l'ascolto dei dischi hanno una funzione importante. Sarà bene collegare la storia della musica con gli studi di storia e di lettere, mostrare che quest'arte — come tutte le altre — è un'espressione della sensibilità diversa solo secondo le epoche e secondo i paesi, e che naturalmente la cultura generale è inconcepibile senza alcune semplici nozioni sull'evoluzione della musica. »

Ecco in sintesi il programma di storia della musica:

Classe sesta (dai 10 agli 11 anni d'età):

Antichità classica: fonti; la musica nella mitologia; le feste religiose; la musica nella vita sociale in Grecia; il teatro greco; Roma; alto Medioevo: canto gregoriano, misteri, menestrelli; gli strumenti;

Classe quinta:

basso Medioevo; musica vocale del Rinascimento; musica strumentale: liuto, clavicembalo e organo; la suite;

Classe quarta:

Epoca classica: Lully, Rameau, Gluck; Haydn, Mozart, Beethoven; forma della sonata e della sinfonia; canti della Rivoluzione francese;

Classe terza:

I romantici; l'opera russa; la scuola francese moderna; Franck e periodo posteriore.

Nelle due ultime classi (seconda e prima) il professore deve completare l'insegnamento degli anni precedenti e fornire un panorama della musica contemporanea.

I dischi che illustrano il programma sono evidentemente in rapporto con le varie epoche, tranne in sesta (stante la rarità di musiche dell'antichità) e in quinta (trattandosi di un periodo che non può certo entusiasmare i giovanissimi); in questi casi le audizioni si integrano con dischi di musiche di più facile ascolto, come *L'Arlesienne* di Bizet, *Nelle Steppe dell'Asia centrale* di Borodin e così via.

Questi programmi risalgono al 1938 e saranno ben presto riveduti poiché non corrispondono più ai programmi di storia e di lettere che nel frattempo sono stati modificati.

Oltre ai corsi musicali di cui si è parlato, un'ora alla settimana è riservata in ogni liceo maschile e femminile al coro (corso facoltativo).

Qui si studiano canti che saranno eseguiti alle feste del liceo, e tra questi in particolare cori tratti da lavori quali *l'Orfeo* di Gluck o *L'Enfance du Christ* di Berlioz; ogni anno una di queste grandi composizioni viene eseguita in una delle maggiori sale parigine sotto la direzione di un professore di pedagogia musicale. Vi sono poi organismi privati ma sovvenzionati dallo Stato, che integrano con la loro attività l'insegnamento dei professori statali: *Les Jeunesses musicales*, la cui attività va molto oltre i confini francesi, *Les Activités musicales des jeunes*, *Les Concerts Colonne* che si tengono la domenica

mattina con ampi dibattiti sulle opere eseguite, *Les Musigrains*, organizzazione che si rivolge a un pubblico più giovane ma che dispone di numerosi mezzi per interessare i fanciulli (orchestra, danze e cinema). Se ad esempio si studia il timbro di uno strumento dell'orchestra, questo strumento viene presentato sullo schermo mentre l'esecutore suona alcune frasi tipiche e peculiari per quello strumento. E ancora, per spiegare com'è costruita una fuga, si ricorre a una piccola orchestra e a dei ballerini che indossano costumi a colori diversi, in quanto ognuno rappresenta una delle voci della fuga. L'orchestra suona diverse volte il soggetto e i ballerini danzano con i passi corrispondenti; lo stesso si fa per il controsoggetto, e quando l'orchestra esegue la fuga per intero i ballerini entrano al momento giusto, di modo che diviene possibile seguire attraverso i loro movimenti lo sviluppo delle diverse parti della fuga.

Nel 1950 gli insegnanti di musica avevano preso un'iniziativa a favore di quegli allievi che pur amando vivamente la musica, non hanno doti sufficienti per fare una carriera professionale, o a quelli che non possono o non vogliono fare lunghi studi d'università. Questi professori crearono a Sèvres la *Section des métiers de la musique*, che fa parte degli istituti tecnici e i cui programmi furono stabiliti in accordo con la *Fédération des industries et commerces de la musique*. Dopo tre o quattro anni di studi gli allievi possono sostenere un esame ufficiale, chiamato *Brevet de technicien des métiers et commerce de la musique*, e i promossi ottengono un posto presso organismi quali la Radio (in discoteca, biblioteca, fonoteca ecc.), le grandi case di dischi, la discoteca dell'Institut Pédagogique National e le Case editrici di musica.

Qui le classi sono miste, e gli allievi possono entrarvi dopo la terza se hanno superato un esame che comprende, per la cultura generale: francese, matematica, storia e lingue straniere, e per la musica solfeggio, dettato monodico, un'esecuzione strumentale o vocale e tests musicali. Ecco il programma d'insegnamento di questa sezione tecnica:

A) Insegnamento generale: estetica; letteratura; storia dell'arte; matematica; acustica; elettricità con applicazioni alle industrie musicali; inglese e tedesco;

B) Insegnamento musicale: storia della musica e critica dell'incisione su disco; dettato musicale a una o più voci; solfeggio in tutte le chiavi; teoria; armonia (fino agli accordi di nona, e un trattato completo di analisi); tecnologia degli strumenti; educazione della voce; lettura strumentale e vocale a prima vista.

C) Insegnamento commerciale e di segreteria: principi economici e giuridici; classificazione e organizzazione; dattilografia.

Questa iniziativa è stata assai apprezzata dagli alunni, che si presentano ogni anno più numerosi al concorso d'ammissione.

SUZANNE ALWROD

professoressa di pedagogia musicale
al Lycée Victor Duruy di Parigi

L'insegnamento della musica in Jugoslavia

La lettura dei due scritti, firmati da Riccardo Allorto e Achille Schinelli e stampati su *Musica d'Oggi* (ottobre 1959), ci spinge — allarmati per la quasi incredibile minaccia di sopprimere l'insegnamento di musica e di canto corale nelle scuole italiane — a illustrare brevemente l'insegnamento della musica nelle scuole jugoslave. Questo panorama ha lo scopo di dimostrare quanta importanza oggi si dà all'insegnamento della musica in Jugoslavia, che in questa materia sta onorevolmente al fianco di 67 altri Paesi membri dell'Unesco. La situazione attuale dell'insegnamento della musica nelle scuole primarie e secondarie in Jugoslavia è il risultato della recente riforma scolastica svoltasi per suprema iniziativa del Consiglio centrale delle scuole jugoslave.

I principi fondamentali di questo insegnamento nelle scuole elementari e nei ginnasi sono i seguenti:

L'insegnamento della musica ha lo scopo di sviluppare negli scolari la sensibilità per l'arte della musica e di dar loro una fondamentale educazione musicale. Oltre a questo l'insegnamento della musica ha altri fini e precisamente: coltivare e sviluppare la sensibilità dei movimenti ritmici e melodici e stimolare una retta formazione del pensiero musicale, sviluppare negli alunni la loro capacità di osservazione dei fenomeni musicali, far loro conoscere, servendosi di apparecchi sonori (dischi, radio, magnetofoni, ecc.), le principali forme musicali, gli strumenti, come pure i complessi strumentali e vocali, stimolare e sviluppare la creazione musicale degli alunni, nei limiti delle individuali predisposizioni musicali, e far conoscere loro la vita musicale dell'ambiente nel quale vivono, come pure le più importanti istituzioni musicali in Jugoslavia e all'estero.

L'insegnamento della musica nelle prime tre classi delle scuole elementari è strettamente collegato a tutta la vita scolastica, attraverso i giochi, e il lavoro degli scolari. L'attività musicale in queste tre prime classi consiste nel canto collettivo (canzoni popolari ed artistiche) e in esercizi melodici (solfeggio), poi in giochi, nell'imparare a suonare sui vari strumenti appartenenti alla scuola, nella libera espressione in musica e nell'ascolto di opere musicali. In queste tre classi si mira con speciale attenzione a sviluppare il senso ritmico servendosi di esercizi e movimenti opportuni, a far intendere i differenti rapporti fra le altezze tonali, la dinamica, la durata, i colori, l'imitazione dei fenomeni sonori della natura.

Nella quarta e quinta classe si dà grande importanza ad una cosciente osservazione dei fenomeni musicali e al lavoro sull'abc della teoria,

poi alla intonazione e scrittura dei toni maggiori e minori della scala.

Si cantano melodie popolari ed artistiche e si svolgono esercizi di memoria musicale (ritmici e melodici), ma nello stesso tempo si educa il gusto musicale e la libera espressione. Il canto corale (obbligato) si pratica nel coro di classe e nel coro generale della scuola, e così pure le esecuzioni nell'orchestra scolastica. Su esempi di melodie semplici gli scolari imparano come si articola il pensiero musicale, e si sviluppa il senso per una logica espressione musicale improvvisando su testi e ritmi dati.

Gli scolari della sesta, settima ed ottava classe (in Jugoslavia le scuole elementari durano otto anni) si organizzano per il lavoro pratico nei complessi musicali partecipando ai cori e ai differenti complessi strumentali, mentre si continua a sviluppare il loro gusto, la comprensione e l'intendimento critico della musica. Ascoltando esecuzioni in sale di concerto oppure alla radio, o da dischi, gli scolari fanno conoscenza con eminenti artisti jugoslavi ed esteri e con i diversi strumenti dell'orchestra.

L'insegnamento della musica e le attività collaterali previste dal programma non si effettuano nella medesima maniera in tutte le scuole né con lo stesso successo; ciò dipende, evidentemente, oltre che dalla capacità e dalla attività degli insegnanti e dalle specifiche condizioni nelle quali essi lavorano (le aule, lo spazio a disposizione, il materiale didattico-sonoro, il numero degli scolari e così via), anche dal grado di sviluppo della vita musicale dei rispettivi centri e dalle tradizioni artistiche locali.

Perciò, senza soffermarci su queste differenze, sappiamo che ogni insegnante di musica deve, nel proprio lavoro, tenere strettamente presenti le norme seguenti:

- 1) Ogni scolaro ha, fino ad un certo punto, disposizioni musicali ed ha il diritto — secondo le proprie capacità e predisposizioni — ad essere educato musicalmente ed esteticamente e ad avere una cultura musicale ed artistica. Quindi la cultura musicale ed estetica non è un privilegio di coloro che hanno uno speciale talento o inclinazione, e perciò l'insegnante deve interessarsi ugualmente a tutti.
- 2) È necessario individuare l'interessamento e le predisposizioni specifiche alle differenti attività musicali nei singoli scolari, e lavorare coltivando tali differenze nel lavoro scolastico e doposcolastico.
- 3) Muovendo dalla pratica verso la teoria (e non viceversa!) è necessario formare nello scolaro il criterio di valutazione dei valori musicali.
- 4) L'insegnamento deve essere collegato con la vita artistica effettiva dell'ambiente nel quale lo scolaro vive, perchè la musica non si studia solamente nella scuola ma bensì anche a contatto con la vita e le sue manifestazioni. È perciò necessario dare agli scolari la possibilità di dire le loro impressioni sui concerti, sulle rappresentazioni d'opera, sui contatti diretti con musicisti e con istituzioni musicali. Nei paesi

musicalmente inattivi occorre cercare le ragioni dello scarso sviluppo e studiare il modo di attivizzarne la vita musicale.

5) È necessario offrire agli scolari quante più occasioni possibili per esplicitare l'iniziativa propria e per affermarsi come pure per applicare differenti forme di lavoro creativo.

6) È irrilevante stabilire di quali metodi si servirà l'insegnante, ma è importante ottenere risultati concreti e lavorare metodicamente.

7) Dove è possibile bisogna collegare l'insegnamento musicale con altre materie che si studiano nella scuola, specialmente con le materie dell'educazione estetica ed artistica.

Per lo sviluppo delle libere attività di quegli scolari che nel loro amore ed interessamento non si accontentano di quello che loro viene offerto nella scuola, e che d'altra parte non frequentano le scuole di musica, è necessario organizzare i gruppi ed i circoli dopo-scuola dove essi potranno soddisfare ed esprimere le loro accresciute qualità, possibilità e necessità. Così, per esempio, si possono formare gruppi di cantanti, solisti, complessi da camera di tipi diversi, cori, e parallelamente aprire dei circoli nei quali si ascolteranno esecuzioni di opere celebri dei compositori più rinomati.

Nei lavori per la riforma dei ginnasi non si è ancora arrivati a conclusioni definitive, ma secondo una monografia edita dall'Istituto Centrale per lo studio dei problemi scolastici e culturali intorno ai quali ancora si studia e si discute, alla musica è riservato un posto onorevolmente elevato nel quadro delle materie artistiche. Il Consiglio di Cultura della Jugoslavia ha già dato le direttive generali sul carattere che dovrà avere l'educazione musicale nei ginnasi. Si prevedono ginnasi di due tipi: un tipo sociale-linguistico e uno naturalistico-matematico; nel tipo sociale-linguistico alla musica è dedicata grande attenzione. Quest'anno è in corso il lavoro sulla elaborazione dei programmi d'insegnamento federali per la materia dell'arte in generale: (a) pittura e scultura; b) musica). Si prevede che le materie d'insegnamento della musica saranno: la storia della musica; lo studio degli strumenti e delle forme musicali. I principi della pratica pedagogica, esistenti nelle scuole elementari, sono contenuti nei programmi per i ginnasi. Con la riforma si prevede, in principio, l'educazione estetico-musicale anche nelle scuole medie cosiddette professionali. In tutte le scuole il canto corale e la partecipazione nell'orchestra è e sarà obbligatoria per tutti gli scolari in tutte le classi.

GUSTAVO BRILLI

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala: Bloch - Bizet - Malipiero - Rota - Chailly - Stravinski - Ciaikovski - Dukas

L'allestimento del *Macbeth* di Ernest Bloch, a cinquant'anni precisi di distanza dalla prima rappresentazione parigina, ha avuto alla Scala un significato particolare: quello di omaggio alla memoria del compositore recentemente scomparso. Giustissimo. Resta solo da vedere se non sarebbe stato preferibile, invece, eseguire nel prossimo ciclo di concerti la sinfonia *Israel*, per esempio, o la *Rapsodia per violoncello e orchestra* meglio conosciuta come *Schelomo*, oppure i tre *Poemi ebraici*: qualcosa, insomma, di più intimamente significativo nella produzione di questo rapsodo dell'antica voce del popolo d'Israele. Bloch non ha dato al teatro che il *Macbeth* — l'abbozzo di un secondo lavoro, *Jezabel*, fu presto abbandonato — segno che l'opera non era da lui sentita nel profondo. Questo, naturalmente, non vuol dire che il *Macbeth* sia una cosa del tutto trascurabile. Anzi. Se così fosse, l'importante letteratura che ne salutò la comparsa, il meditato saggio di Pannain (1929), i fervidi riconoscimenti di Pizzetti non sarebbero stati che inutili colpi a salve. Né si capirebbe perché anche in Italia importanti teatri (l'ultimo era stato il Verdi di Trieste, nel '53) lo abbiano riportato alla ribalta. Ma il fatto è che Bloch, musicista di alto ingegno, possessore di un linguaggio sonoro a tratti stupefacente, ci ha dato un *Macbeth* che, per usare una felice definizione di Teodoro Celli, si direbbe uscito dalla Bibbia piut-

tosto che dalle «barbare» pagine di Shakespeare. Malgrado la lussureggiante vegetazione dei timbri, il suo cupo descrittivismo appare soltanto interrotto, qua e là, dall'ansia di esprimere il grido della coscienza macchiata. E qui si affaccia, inevitabilmente, il fantasma di Boris. Con questa differenza: che mentre in Mussorgski le armonie e i disegni musicali stagliano mirabilmente le situazioni e i caratteri, nel monocromo gemito di Bloch solo di quando in quando sono sfiorati i motivi essenziali del dramma. (Anche, diciamo di passata, perché il personaggio di Lady Macbeth, motore centrale della catena delittuosa, risulta qui appena intravisto). Nell'insieme, un imponente, chiuso castello sonoro dove si attende quasi sempre invano che si spalanchino finalmente le porte. Dove saranno le chiavi? E' molto semplice: nelle insostituibili intuizioni del genio.

Con un'intensa ricchezza di coloriti e di ritmi, Nino Sanzogno ha saputo cogliere il punto critico di fusione di uno spartito così concitato e al tempo stesso invitante alle fratture. Superba l'interpretazione di Nicola Rossi Lemeni, il cui potente declamato illumina e rivela le più nascoste verità di un carattere sfuggente come quello di Macbeth. Inferiore al suo compito, invece, il soprano Christel Goltz (pur tenendo conto del fatto che Shakespeare è stato qui decisamente tradito dal librettista Edward Fleg). Alle prese con figure piuttosto pallide, eccellenti sono parsi i numerosi altri interlocutori, sebbene la regia dello Squarzina risultasse in quest'opera meno efficace che nella *Fedra*, ad esempio. Ben centrata, specie dal punto di vista architetto-

nico, la scenografia di Corrado Cagli.

Dopo una ripresa di *Carmen* — altra direzione di Sanzogno, con l'ammirabile terzetto Simionato, Di Stefano, Gabriella Tucci — alla Piccola Scala sono andate in scena le Sette canzoni di Gian Francesco Malipiero, ancora inedite per i milanesi, insieme con la *Mavra* di Stravinski e, in prima esecuzione, un'opera buffa di Nino Rota su libretto di Riccardo Bacchelli: *La Notte di un nevrastenico*. Anche le Sette canzoni, come il precedente *Macbeth*, nacquero (nel 1918) all'insegna della polemica. Polemica non soltanto contro l'imperante verismo, ma addirittura contro tutto l'Ottocento melodrammatico. Dispute sostanzialmente estranee all'opera d'arte in sé e che senza dubbio ostacolarono il cammino di questo che per molti riguardi è forse il saggio teatrale più significativo di Malipiero. Oggi infatti, esauriti, dispersi i motivi contingenti di quei dibattiti d'avanguardia, le Sette canzoni ci rivelano tutto il lirismo acuto e amaro

della loro invenzione musicale. C'è, in queste « espressioni drammatiche », come l'autore le ha definite, un segno giovane, una freschezza, un palpito misterioso e trascolorante decisamente suggestivi. E ci riferiamo, con ciò, non tanto ai canti veri e propri, il cui preziosismo arcaico risulta anzi a volte fastidioso, quanto all'intensa « cavalcata » dell'orchestra, a quei pannelli così ricchi di delicate transizioni che si alternano a figurazioni allucinanti. Sono sette brevi storie di anime, tutte vive nella loro deserta, a tratti affannosa solitudine. Era facile, partendo da un simile assunto, sciogliere nell'album, nel mero descrittivismo illustrativo, quanto meno farne una cosa disarticolata, frammentaria. E invece un legame sotterraneo fra i vari episodi c'è sempre. Si avverte che, malgrado il « montaggio » baroccheggiante, secentesco, l'opera è stata dettata in blocco da quella che Saint-Beuve chiamava « la poésie intérieure, charme et consolation de ma jeunesse ».

Esecuzione finissima, ancora guidata da quell'infaticabile Atlante della direzione orchestrale che è Sanzogno. Una particolare nota di merito va stavolta al regista Enriquez, il quale è riuscito a sostituire il recitativo, estromesso da Malipiero, con intelligenti ma cauti interventi mimici. Tutti con le carte in regola i solisti, cioè la Gardino, Panerai, Fioravanti, Piva, Romani, Testi e Gualtieri. Opportunamente ovattati i cori diretti dal Mola; ingegnosa la scenografia di Lorenzo Ghiglia.

La Notte di un nevrastenico è forse più vicina alla farsa che all'opera buffa. Una farsa di pungente attualità, in tempi come i nostri di lotta contro i rumori, e di sistemi nervosi in disordine. L'atto unico di Bacchelli si svolge in un albergo dove un cliente con i nervi a fior di pelle, appunto, non riesce a chiudere occhio per le intemperanze, anche amorose, dei vicini: sicché la mattina dopo, al momento di andarsene, è costretto a riconoscere che i suoi simili « hanno ucciso la notte ». Avventura divertente, fitta d'imprevisti, nella quale lo spiritoso musicista del Cappello di paglia di Firenze ha trovato quel che faceva per lui. In mezzo a queste baroche scherzose, venate di ironia e di paradossali lampeggiamenti, un altro rischierebbe di perdere il filo. Non così Nino Rota, del tutto a suo agio nei coloriti cicalecci (vedi qui il ficcante concertato dei camerieri) e in quelle piccole sommosse ritmiche e timbriche, dominate al momento giusto, che sono il segno caratteristico dell'uomo di teatro. Nel Cappello, opera di maggiore impegno, la tematica era senza dubbio più varia e originale, meno frammentaria e prevista: sarebbe comunque difficile negare una fluida validità a questa singolare, festosa *Notte di un nevrastenico*. Esecuzione briosa, sempre guidata da Sanzogno e sorretta saporitamente dall'Enriquez. Tra i cantan-

ti-attori il Montarsolo, protagonista, ha fatto umoresco spicco, ben secondato dalla Ongaro, dalla Martelli, dalla Foti e da Franzini, Badioli, Monti, Mercuriali, Morresi. Deliziosa la scena di Gianfilippo Usellini.

Interpreti della *Mavra*, che mancava alla Scala dal '55, la Vincenzi, la Cossotto, la Gardino e il Pontiggia. Ottimi, specie i due primi dal punto di vista vocale. Tuttavia non diremmo che il « missile ironico » di Stravinski sia andato ancora una volta a segno. (Forse, chissà, gli anni passano e per le caricature del vecchio melodramma non ci sono rimasti in cantiere molti sorrisi).

Infine una serata di balletti: per quattro quinti già noti e inediti per l'altro quinto. Quest'ultimo, *Fantasma al Grand Hôtel*, era costituito da sei rapidi quadri sceneggiati da Luciana Novaro sulla traccia di un racconto di Dino Buzzati, musica di Luciano Chailly. Il duo Buzzati-Chailly è ormai affiatatissimo, come lo schietto successo di *Procedura penale* ha recentemente dimostrato. Personalmente noi siamo favorevoli a questi balletti moderni in tutti i sensi, distaccati in modo netto dall'atmosfera romantica o accademica tradizionale. L'esteriore parentela con la rivista non ci spaventa: come non ha spaventato, del resto, gli americani e i francesi. A parte il fatto che, a guardarlo bene nel fondo, il nocciolo di *Fantasma al Grand Hôtel* è poi tutt'altro che rivistaiolo. La perdita di un'ingenua ragazza nel mondo dei *gangsters* la diremmo anzi piuttosto seria, appena appena attenuata com'è, nell'ultima scena, dal suo recupero fisico e morale, e dal romantico, chapliniano avvio verso una città luminosa che sta tra la realtà e il miraggio. D'altra parte Luciano Chailly non è davvero un compositore da music-hall. Soltanto un osservatore superficiale può esser tratto in inganno dalla sua legge-

8 febbraio 1960 PICCOLA SCALA / MILANO

1^a rappr. assoluta LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO. Opera buffa in 1 atto di Riccardo Bacchelli.

Musica di Nino Rota

Proprietà Ricordi / Milano

Personaggi e interpreti	Il Nevrastenico	Paolo Montarsolo
	Il Commendatore	Carlo Franzini
	Il Portiere	Carlo Badioli
	Lei	Renata Ongaro
	Lui	Nicola Monti
	Il Cameriere	Angelo Mercuriali
Personale d'albergo		Clara Foti
		Edith Martelli
		Giuseppe Morresi

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Regia di Franco Enriquez

Bozzetti e figurini di Gianfilippo Usellini

rezza di mano, dal suo gusto dell'aneddoto, dalla sua brillante narrativa sonora. Risorse, stimoli magari spregiudicati, ma sempre vigilantissimi, che anche in questo balletto sono piacevolmente avvertibili. (Con eleganza maliziosa l'autore ha fatto l'occhiolino al jazz, ed era il momento giusto per farlo). Sul piano esecutivo è da notare il successo personale della giovanissima Carla Fracci, alla quale hanno fatto degna corona la Puthod, il Pistoni e tutti gli altri. L'adattamento coreografico di Massine si proponeva, è da credere, finalità espressionistiche non sempre raggiunte. Così lo stesso Buzzati, nell'ideare le scene, ha alternato quadretti di un vivido umorismo a immagini di un surrealismo difficilmente penetrabile.

Nella stessa serata: *La Péri* di Paul Dukas — che per conto nostro continua a rimanere uno scintillante pezzo sinfonico 1912 piuttosto che un autentico balletto — interpretata magistralmente da Margot Fonteyn col concorso di Michael Somes; coreografia, guardinga, di Frederick Ashton; lussureggianti scene e costumi di André Levasseur. E poi, ancora: il *Pas de deux* dalla *Cenerentola* di Prokofiev, altro incantevole saggio dei danzatori or ora citati; *Le Palais de cristal*, su musica di Bizet (la sua *Sinfonia in do maggiore*) e la *Sérénade* di Ciaikovski. Dire che questi ultimi, specie il perfetto Ciaikovski, siano stati i veri gioielli della serata, è troppo facile, pensando che alla loro realizzazione aveva presieduto George Balanchine. Ossia il più puro e severo lirico della danza, l'artista per il quale la geometria celeste del balletto davvero non ha segreti. Bisogna aggiungere, però, che il complesso della Scala, portato dalla signora Bulnes e dal Perugini a un alto grado di perfezione, gli ha ubbidito in modo ammirevole. E' forse questo il setto- re nel quale si sono osservati da

tempo i maggiori progressi.

Luciano Rosada, infine, è passato con la sua orchestra da un parallelo musicale all'altro con sicurezza, slancio, misura. Ha dimostrato, direbbe Victor Hugo, di possedere « toute la lyre ».

EUGENIO GARA

Vivo successo ha ottenuto il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Mario Zafred, presentato in prima esecuzione assoluta al Conservatorio Verdi nel corso di un concerto organizzato dalla RAI e trasmesso sul Programma Nazionale. Un folto pubblico ha calorosamente applaudito l'autore presente in sala, il pianista Rodolfo Caporali e il direttore Mario Rossi.

Roma

L'attività sinfonica e teatrale

Il pubblico che segue i concerti sinfonici romani, non conosceva o non ricordava quella *Notte trasfigurata* di Arnold Schoenberg che venne composta nel breve giro di venti giorni, o poco più, nel settembre del 1899. O meglio, per essere precisi, diremo che lo Schoenberg, in quel tempo, compose la sua *Verklärte Nacht* sotto forma di sestetto per archi, al quale pose il numero di opera 4. Poi, diciotto anni più tardi, dopo il *Pierrot lunaire* e i quattro *Lieder* op. 22, ripensò a questo suo lavoro piuttosto giovanile (lo aveva composto a venticinque anni) e lo trascrisse per orchestra d'archi. Quali siano state le ragioni che indussero lo Schoenberg quarantatreenne, e per di più dodecafonico, a ripresentare quelle pagine, non è troppo chiaro, come non risulta chiaro il suo insistere sulla partitura, nel 1943, quando si decise ad apportarvi alcuni perfezionamenti. Emilia Zanetti crede di poter motivare questo ritorno (lo ha scritto nel programma distribuito in sala) al fatto che « il lavoro documenta due

punti che stavano particolarmente a cuore a Schoenberg: la radice emotiva della sua natura, troppe volte contestatagli e la fase d'esasperato cromatismo, intesa quale premessa all'atonalità e quindi alla soluzione dodecafonica, per cui passò inizialmente la sua tecnica ». Giusto, ma noi pensiamo anche che, volere o no, tanto nel 1917 quanto nel 1943, il compositore austriaco debba aver ripensato con tanta nostalgia al « suo » Wagner, in momenti in cui, anche se credeva nel nuovo sistema, pur non rinnegava il mondo che a questo aveva dato vita. E che la passione di Schoenberg non fosse spenta, lo dimostra una strumentazione che rende ancor più evidente l'accostamento wagneriano. Ci fu chi, ascoltando l'esecuzione dell'iniziale sestetto, pensò che Schoenberg avesse specchiato la partitura ancora fresca di inchiostro *Tristano e Isotta*, ma si potrebbe dire con ragione che, a mezzo della tarda strumentazione e dell'ancor più tardo perfezionamento della partitura, tale rispecchiarsi avesse generato addirittura un'attrazione compiaciuta e scoperta. Vogliamo ancora aggiungere che l'ispirazione derivata dalla lirica dallo stesso titolo di Richard Dehmel ha condotto l'autore a redigere una partitura che, nonostante i suoi difetti, ha un suo fascino, diremmo anche una sua poesia. Vivere all'ombra di Wagner può essere salutare per un artista, tanto più poi quando questo artista ha un cuore che pulsa per suo conto e per proprie ragioni. Ed allora come si spiega tutto il mondo nuovo che « rapirà » il maestro viennese? Noi abbiamo i nostri dubbi sulla creazione dodecafonica dello Schoenberg e questa partitura ci ha confermato che quei dubbi hanno tutte le ragioni di sussistere. Intanto accettare per un lavoro da camera o sinfonico (stesure del 1899 e del 1917-43) un programma prestabilito è cosa che desta

una certa meraviglia in tempi, dicono ancora intelligentemente le note del programma, in cui « Richard Strauss aveva fatto di quel principio la bandiera della musica nuova ». C'è poi da aggiungere che il compositore non puntò tutte le sue mire sul testo, ma molti problemi li risolse nel suo giovanile lavoro con trovate essenzialmente musicali. Il pubblico ha accolto con buoni applausi il lavoro, anche perché il maestro ungherese Eugen Szenkar ne aveva dato un'edizione chiarissima dal punto di vista della concertazione e della direzione.

In Campidoglio il maestro Gastone Tosato ha diretto un concerto di musiche del Cinquecento pressoché sconosciute. Ricordiamo le pagine di Ludovico Agostini, Giangiacomo Castoldi, Antonio Scandello, Baldassarre Donato, alle quali se ne sono aggiunte altre di Orlando di Lasso, Orazio Vecchi e Filippo Azzaiolo. L'esecuzione, da parte del Coro Polifonico Romano, è stata apprezzata in modo particolare.

In un interessante concerto diretto dal maestro Antonio Pedrotti è stato eseguito, per la prima volta a Roma, il *Notturmo sinfonico* di Ferruccio Busoni. Per comprendere bene il significato di questa partitura non bisogna dimenticare che con essa il compositore pianista ritenne conclusa la serie dei « lavori preparatori », tanto è vero che affermava: « Il *Notturmo sinfonico*, dopo un esame e revisione definitiva, mi sembra presentare una certa perfezione », parole che, pronunciate dal Busoni, acquistano davvero una importanza assai significativa. Come è stato notato da Emilia Zanetti, il brano è concepito secondo il sistema tonale ma, sia armonicamente sia melodicamente, è percorso da sottili vibrazioni che preludono alla successiva evoluzione del linguaggio busoniano. In una sua lettera del set-

tembre 1913, il Busoni ne parla come di lavoro «tessuto di fibrille nervose». È certo che questa pagina conserva tuttora un suo fascino, dimostrando anche una volontà assoluta di giungere ad uno speciale clima, oggi più volte ritentato da compositori d'ogni nazione. Heinz Wallberg, già noto a Roma per aver diretto lo scorso anno il *Tristano e Isotta*, ha presentato due partiture sconosciute al nostro pubblico: le *Variazioni sopra un tema di Purcell* di Benjamin Britten e il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Bruno Bettinelli. Il primo, dopo una introduzione bene impostata, divaga su quattordici «variazioni» che non mancano di pregi, ma che presentano anche più di un momento di stanchezza. Là dove lo strumento singolo impera, può anche notarsi un interesse specifico; ma le varie metamorfosi del bel tema iniziale (preso dall'Abdelazer del compositore del Seicento) non hanno il dono della consistenza tutto puntando sui soli valori timbrici. Il *Concerto* del Bettinelli interessa nella terza parte, specialmente nell'Allegro vivace, manca invece di unità e di espressività nel Mosso iniziale e nel Tranquillo centrale. Ben trattata l'orchestra che si vale anche del timpano a pedali, ben trattato anche lo strumento solista.

Al Teatro dell'Opera è stata data un'esecuzione del *Don Giovanni* di Mozart che ha interessato tanto per la parte musicale, guidata da Vittorio Gui (interpreti: Kuchta, Gencer, Rizzieri, Gobbi, Taio, Alva, ecc.) quanto per la novità della scenografia (affidata a Colasanti e Moore) e della regia, guidata da Margherita Wallmann. I due scenografi hanno mosso tutte le scene centrali tra due quinte dorate in stile barocco che avanzavano o si allontanavano a seconda delle esigenze dell'azione. Una grande tenda si apriva e si chiudeva per far apparire gli sfondi necessari.

La scoppiettante e vitalissima musica di Mozart ben si armonizzava a tutto questo e più che lodevole è stata l'idea di non interrompere il corso della musica tra le undici scene. La regia ha felicemente portato qualche elemento nuovo, anche di natura coreografica, nelle scene più brillanti e in quella della condanna del protagonista. Nell'insieme uno spettacolo nuovo, con qualche arditezza nobilmente risolta.

Composizioni poco note di Gioacchino Rossini sono state presentate alla Sala Accademica di Santa Cecilia. Ad esempio le tre arie «*Mi lagnerà tacendo*» che interpretano sotto tre diversi aspetti uno stesso testo. Ci è parso di cogliere in queste pagine, un po' di sarcasmo rossiniano sfiorante il classico, il romantico e il moderno e per il quale necessita una specifica interpretazione. Sconosciuto era anche il *Duetto dei gatti*, recentemente rintracciato dallo Schlitzner, composizione su cui qualcuno ha avanzato dubbi circa l'autenticità. Forse la comicità è un po' spinta oltre Rossini, ma addentellati con altra musica del Pesarese non ne mancano. Importanti anche i due *Quartetti* n. 1 e n. 4 per flauto, clarinetto, corno e fagotto, anch'essi non riconosciuti autentici da qualche studioso. Ed infatti non meraviglierebbe se domani si venisse effettivamente a provare che quel tale Beer, citato da qualche biografo, fosse veramente l'ideatore di queste divertenti pagine, non prive né di spirito né di invenzione rossiniani.

MARIO RINALDI

Napoli

La Stagione lirica al S. Carlo
Otello, Elisir d'amore, Iris e Trovatore: ecco le quattro opere rappresentate nei mesi di gennaio e febbraio. Il verdiano *Otello* ebbe a protagonista Mario Del Monaco, che

oggi sembra tenere il monopolio di questa interpretazione, e che ha spinto la timbratissima sua voce ai limiti di una gioiosa e pur dominata espressione. Sua fedele e sventurata compagna era, come già altre volte anche a Napoli (se non ricordiamo male) Rosanna Carteri, che ha cantato ed agito con penetrante intelligenza del personaggio, attingendo estreme delicatezze nell'ultimo atto, ma in complesso tenendosi al di qua delle sue passate interpretazioni. Jago, il difficilissimo personaggio, oggetto di specialissime preoccupazioni da parte dell'Autore, è stato impersonato con bella e disinvolta prestanza vocale dal giovane Mario Zanusi, il quale dovrà ora porsi il problema di penetrare nella tortuosa e sottile psicologia a lui ancora estranea, dell'aifiere di Otello. Ottimo Cassio il tenore Lazzari, e più o meno a posto nei rispettivi ruoli il Feliciani, il Frati, la Di Stasio, il Romano. Nulla di particolarmente notevole nella regia di Carlo Acli Azzolini, che si è venuta svolgendo tranquillamente sui binari di una comoda tradizione. Inappuntabile, sul piano musicale, l'apporto del coro (cui chiederemmo, tuttavia, una pronuncia più rilevata e incisiva). Le scene erano quelle, già tante volte ammirate (in modo particolare la prima e la terza) di Cristini. Fernando Previtali ha diretto con indiscutibile autorità, e con un impegno, una serietà, un entusiasmo che vorremmo qualificare di giovanile solo per quel che l'aggettivo comporta di positivo. Una salutare intransigenza è nel carattere di questo artista che sa anche troppo bene quello che vuole, e che riesce persino a imporre il proprio costume domenicano a certi organismi, sotto questo profilo, notoriamente riotosi.

L'immortale sorriso dell'*Elisir d'amore* è stato affidato alla serissima preparazione di un Angelo Questa,

che ha potuto contare su una équipe di nomi come quelli di Cesare Valletti, Gianna D'Angelo, Giuseppe Valdengo e Giulio Fioravanti. Per il ritorno sulle scene sancarnali della masagniana *Iris*, che mancava da molti anni, il S. Carlo aveva potuto assicurarsi la collaborazione di una interprete della statura di Clara Petrella. Questa nostra cantante si è perduto calata nel personaggio, che ha illuminato dal di dentro portandolo all'incandescenza. Nell'impegnatissimo ruolo di *Iris* la nostra cantante ha fugato definitivamente le residue riserve, col munifico sfoggio di una voce pienissima, compatta, duttile e generosa; senza deflettere un solo momento dal rigore di uno stile tanto più esemplare, quanto più si esercitava su una parte facile ai fraintendimenti e alle enfatiche suggestioni. Il giovane tenore Umberto Borsò, vocalmente benissimo provveduto ma scenicamente dimesso ha scalato impetuosamente, spesso con fortuna, le verticali difficoltà dell'ingrata partitura. Impeccabile Kioto, anche sul piano scenico, è stato il baritono Saturno Meletti, e molto onorevolmente si è disimpegnato il basso Ivo Vinco, dalla voce copiosa e pastosa. La direzione musicale dello spettacolo, che si è avvalso dell'apporto sicurissimo del coro istruito da Lauro (e che ha cantato con facilità e pienezza nell'*Inno al Sole*, era nelle mani espertissime e affettuose di Gabriele Santini che qui, come poche sere dopo nel *Trovatore*, ha dominato su tutto e su tutti, dispensando energia e suscitandola tutt'intorno. La regia di Livio Luzzatto, si è venuta svolgendo con persuasiva e nobile efficacia.

Ultima opera di questo periodo, *Il Trovatore*, stupendamente interpretato da Franco Corelli. C'era elettricità in sala, la sera della prima recita, e tuttavia, salvo qualche

lieve flessione, tutto filò benissimo. Corelli fu pari a se stesso, e forse si superò. La sua voce non era mai risultata così omogenea, così compatta, così ugualmente appoggiata. L'altra trionfatrice della serata, fu Fedora Barbieri che incise nel personaggio di Azucena con selvaggio vigore, aiutata da un timbro di contratto di densità più unica che rara. Un giovane soprano Mirella Parutto, vestiva i panni di Leonora. Visibilmente emozionata sul principio, la giovane cantante venne prendendo a poco a poco possesso di sé, spiegando una voce limpida, e insieme spessa e densa. Il Conte di Luna fu impersonato da Gian Giacomo Guelfi; la cui voce torrentizia e il temperamento irruento risultano molto più a loro agio nella drammatica concitazione, che nella cantabile distensione. Dignissimo Ferrando il Modesti, e bravi gli altri (Caruso, la Carossi, il Romano e il Flauto). La regia di Vittorio Viviani, nel superbo spazio scenico inventato da Cristini, ha inteso soprattutto — specie nelle scene corali — rendere visivamente il colore fosco — suggestivamente attuato — del racconto verdiano.

L'attività concertistica

Passando ai concerti, ricorderemo l'esecuzione delle scarlattiane Stagioni, che han solennizzato il tricentenario della nascita del grande Alessandro, del cui nome si fregia la benemerita Associazione napoletana. La vasta partitura, revisionata con rispettosa competenza da Ugo Rápalo, è stata diretta autorevolmente da Caracciolo, che ha avuto ai suoi cenni il coro magnificamente preparato da Emilia Gubitosi. Avendone riferito in occasione della esecuzione del '56, ci limiteremo qui a completare l'elenco degli esecutori, citando i bravissimi solisti: Miti Truccato Pace, Bruna Rizzoli, Luisa Ribacchi, Giuseppe Baratti e Boris Carmeli. Ha

preceduto l'esecuzione una fervida rievocazione del Fondatore della scuola napoletana, tenuta dal collega Mario Rinaldi.

Volendo limitarci a dar notizia delle « novità », ricorderemo il concerto diretto da Massimo Pradella, e quello di Ettore Gracis. Il primo fece conoscere un *Concerto breve* per orchestra d'archi del compositore americano M. Brown. Tale *Concerto*, accolto con sonori zittii da un pubblico forse eccessivamente severo, non è più arido di tanta roba proposta oggi agli ascoltatori: anzi. È concepito robustamente dal punto di vista strumentale, e si serve disinvoltamente della tecnica seriale. Più d'una volta promette confidenze, che poi non mantiene; e alla fine ti lascia, purtroppo, indifferente. Ben diverse accoglienze furono riservate a *Façade*, « trattenimento » con poesie di Edith Sitwell, di William Walton. Purtroppo non eravamo in sede, quindi non potemmo ascoltare la partitura del maestro inglese, della quale ci giunse l'eco del successo, dovuto anche all'esecuzione di Gracis e dello sceltissimo gruppo dei solisti scarlattiani.

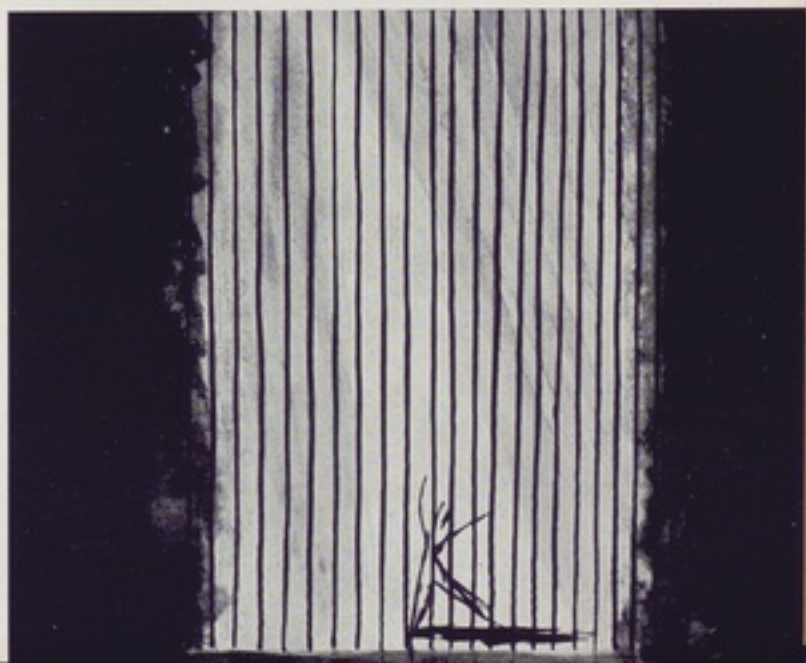
Non crederete che l'Accademia Napoletana riposi: al contrario, i suoi concerti si succedono con ritmo martellante. Tra essi, citeremo a titolo d'onore quello del Complesso da camera intitolato precisamente al sodalizio fondato da Alfredo Casella. Questo complesso, a dire il vero, non ha nulla di napoletano, almeno nella formazione attuale (nuovissima, e di livello eccellente). Diretto con alta coscienza interpretativa da Piero Guarino, annovera molti stranieri fra le sue fila. Tra l'altro il Complesso, che successivamente ha dato tre applauditi concerti in Francia, ha eseguito splendidamente il *Concertino* per oboe e archi di Gargiulo (ottimo solista Gutrun Gramich).

GIACOMO SAPONARO

novità a Milano



Paolo Montarsolo, protagonista della *Notti di un nerrasteno* di Nino Rota, data alla Piccola Scala l'8 febbraio 1960. Scene di Gianfilippo Usellini. (foto Piccagliani)



Bozzetto di Dino Buzzati per la V scena del balletto *Fantasmi al Grand Hotel* di Luciano Chailly, rappresentata alla Scala l'11 febbraio 1960.

(foto Piccagliani)



CATANIA

Olga Villi e Vittorio Gassman, protagonisti di *Jeanne d'Arc au bûcher* di Claudel e Honegger che ha inaugurato la Stagione lirica al Teatro Massimo Bellini l'11 febbraio 1960

(foto Consoli)

ROMA

Il Grande salone della reggia di Gustavo III nel nuovo allestimento del *Ballo in maschera* di Verdi che il 26 dicembre 1959 ha inaugurato la stagione lirica al Teatro dell'Opera (regia di Margherita Wallmann, scene di Georges Wakhevith). (foto Savio)



CATANIA

L'inaugurazione della Stagione lirica

Con lodevole e responsabile decisione l'Ente Musicale Catanese ha scelto quest'anno di inaugurare la Stagione lirica ufficiale di quaresima affrontando il doppio rischio costituito da uno spettacolo tripartito (in luogo della tradizionale opera in più atti) e formato esclusivamente da lavori contemporanei. La decisione, che comporta un atto di fiducia nell'intelligenza del proprio pubblico, è stata ampiamente ricompensata dal favore con il quale questi ha salutato e suggellato lo spettacolo: segno che nelle passate Stagioni l'Ente aveva lavorato in profondità e che la vivace sensibilità dei catanesi è ormai allenata a gustare e ad ammirare anche opere che stanno al di fuori delle strette barriere del repertorio.

L'intervento di Vittorio Gassman regista e attore nell'«oratorio drammatico» *Giovanna d'Arco al rogo* di Paul Claudel e Arthur Honegger, costituì l'elemento di maggiore richiamo della serata, non solo per la fase splendente di popolarità che sta attraversando «il mattatore», ma anche perché era questa la prima volta che egli affrontava il teatro lirico. Esordio non facile, in un lavoro di complesse strutture spettacolari, ove l'alternarsi di recitazione, canto solista e corale, danze, stimoli e sfondi orchestrali, prospettano continui problemi di equilibri e di suture, in cui soprattutto bisogna svelare e rilevare il nerbo, il filone di un concetto, l'idea del personaggio di Giovanna d'Arco e il significato della sua vita, che sono continuamente sommersi nei fumi e nelle vampate di retorica teologizzante care al poeta francese. Per buona fortuna, c'è la musica di Honegger, fluida, morbida e sempre vitale, a suggerire la qualità climatica di un quadro, ad indicare la strada da seguire per dare evi-

denza a un momento, a una fase del racconto scenico — ed è la strada che Gassman, insieme a Luciano Lucignani suo ottimo collaboratore per la regia, ha scelto. Ne è risultato uno spettacolo assai chiaro e convincente: i protagonisti agiscono sullo sfondo di una piazza di villaggio fiammingo, ora circondati e quasi pressati da una folla di popolo che tumultua o commenta, ora sostituiti da un gruppo di guitti che racconta con lo stile popolare dei cantimbanca, brani e squarci della vita eroica della Pulzella. Vinte le forze centrifughe minaccianti la salda unità dello spettacolo, conquistata una coerenza di stile e di racconto, forse la migliore possibile sul testo claudeliano, l'esordio di Gassman nel teatro lirico è da considerare un fatto lieto e positivo. Come attore, nelle vesti di Fra' Domenico, Gassman ha avuto un tono ampio e facondo, forse maggiormente dettato dalla vigoria del proprio temperamento che suggerito dal personaggio. Giovanna d'Arco era Olga Villi, che ebbe accenti sinceri e appassionati, soprattutto nei momenti di più intensa passione. Efficaci e a posto i numerosi recitanti e cantanti, fra i quali spiccava per vigoria vocale e vivacità scenica Giacinto Prandelli.

Franco Capuana resse con mano sicura e con appropriata espressività le sorti musicali dello spettacolo ed ebbe l'efficace appoggio della attenta orchestra. Buoni il coro diretto da Roberto Benaglio e le coreografie di Alberto Testa; felici le soluzioni sceniche e i costumi creati da Mischa Scandella.

Seguirono il Balletto dell'Opera di Stato di Zagabria, il quale ha presentato il *Mandarino meraviglioso* di Bela Bartok in una invenzione ballettistica interessante e singolare, assai ben realizzata (coreografo Dimitrije Parlic, ballerini solisti Milienko Vikić e Sonia Kastl; direttore Franco Capuana) e il mediocre balletto folcloristico *Tryp-*

tihon, formato da danze dell'opera Kostana del compositore jugoslavo Petar Konjovic (coreografo Fra-

njo Horvat, ballerini solisti Nevenka Bidjin e Damir Novak, direttore Boris Papandopulo).

RICCARDO ALLORTO

La vita musicale all'estero

Germania orientale

I Festtage di Berlino

Il più significativo avvenimento musicale dei Festtage berlinesi di quest'anno è stato il grandioso allestimento di *Otello* curato da Walter Felsenstein. Già si sapeva che Felsenstein, il direttore della Komische Oper, si interessava da anni all'opera verdiana; ed era da aspettarsi che dopo l'allestimento di *Falstaff*, risalente al 1952, egli si sarebbe rivolto all'*Otello*. Non tutti si attendevano però che anche qui l'ampiezza delle novità sarebbe stata così grande e feconda di risultati: perché ciò che Felsenstein ha realizzato come regista e come traduttore dell'*Otello* avrà sicuramente per lungo tempo vasta risonanza nella storia dell'opera. La nuova traduzione tedesca dell'opera, finalmente fedele al senso, agli svolgimenti e ai caratteri dell'originale, pone l'*Otello* in una luce veramente del tutto nuova; Felsenstein ha rinunciato alla rima, e la sua traduzione non presenta la « poeticità », così spesso falsa, dei testi correnti finora sulle scene tedesche: essa è forse più dura ma più pertinente, ed è assai più vicina all'originale con la sua perfetta fusione della parola col suono.

Quanto all'allestimento, non c'è stato un solo punto morto nel decorso stringente dell'azione drammatica. Il grande concertato del terzo atto, alieno alla concezione drammatica del regista, è stato ridotto al minimo e differenziato, con una illuminazione astratta, dal realismo della rappresentazione: solo qui la musica di Verdi è stata vittima della concezione di Felsenstein. Per

il resto musica e scena, canto e azione sono sempre stati fusi in un perfetto risultato teatrale, grazie anche alle scene spaziose che rievocavano la grandezza rinascimentale: basti pensare che il palcoscenico si spingeva fino a coprire una parte dell'orchestra.

Hans Nocker è stato un *Otello* eccellente sia dal punto di vista scenico sia da quello vocale, capace di non deformare la nobiltà e la purezza proprie di questa figura nemmeno negli accessi d'ira e di sdegno. Il baritono Ernst Gutstein ha interpretato Jago in maniera grandiosa, e non senza una traccia di eleganza diabolica. Anny Schlemm ha poi liberato la figura di Desdemona dal pallido lirismo ormai divenuto convenzionale, e il suo sensibile canto è stato una vivissima dimostrazione della tesi della funzione drammatica del « bel canto » verdiano.

Sempre durante i Festtage berlinesi l'opera cinese di Sce-ciuhan ci ha offerto, con l'esecuzione dell'opera *Tan Dji-er*, uno spettacolo di bellezza rara e curiosa. Negli anni scorsi erano già state ospiti di Berlino l'opera di Sciao-Scin e quella di Pechino, che avevano avvicinato il pubblico tedesco al mondo dell'opera cinese; ma anche questa esecuzione è stata un'esperienza nuova e tutta particolare. L'opera di Sce-ciuhan è un'istituzione popolare che vanta un'antica tradizione, e ciò che i suoi artisti ci hanno fatto vedere ed ascoltare non può essere in alcun modo paragonato con la nostra concezione europea del teatro, il quale per loro è insieme rappresentazione emotiva e pantomimica. La musica svolge solo la funzione di sottoli-

neare ritmicamente l'azione, e perciò lo strumentale è formato prevalentemente da strumenti a percussione. Un elemento caratteristico dell'opera di Sce-ciuan è la partecipazione del coro, che si alterna al canto solistico. Nonostante la stranezza delle melodie, con la loro colorita scala di timbri, l'esecuzione dell'opera *Tan Dji-er* — in cui si racconta di una giovane donna che raggira un governatore brutale e privo di scrupoli — ha avvinco tutti gli spettatori, e Jan Sciu-in, interprete di *Tan Dji-er*, ha incantato con il suo spirito e la sua grazia, con il suo canto e infine con l'inesauribile arte di recitazione mimica.

DIETER LEHMANN

Polonia

Il Terzo Festival Internazionale di Musica di Varsavia, svoltosi nel settembre scorso, è stato un avvenimento assolutamente unico negli Stati del blocco comunista. In Polonia il modernismo e lo sperimentalismo musicale sono benvenuti: si ascolta l'ultimo Stravinski, Schönberg e Webern sono considerati pietre miliari dello stile contemporaneo, Pierre Boulez e Luigi Nono trovano posto nei programmi e, quel che più conta, i compositori polacchi, più o meno giovani, dimostrano il massimo zelo nell'adottare le tecniche post-weberniane.

Per un visitatore straniero, che sa ben poco dell'evoluzione della musica polacca dopo Szymanowski, il Festival ha rivelato i nomi di molti musicisti dotati. Tra i più giovani, Tadeusz Baird (nato nel 1928) ci sembra avere il maggior rilievo; una sua composizione per violino e orchestra, che porta il titolo italiano di *Espressioni varianti*, denota un'intensità emotiva e quasi romantica che richiama l'opera di Alban Berg. Una sinfonia di Henryk Gorecki (nato nel 1933) è stata messa in ombra dalla Compo-

sizione n. 2 per orchestra di Luigi Nono, eseguita nel corso dello stesso programma, ma Krzysztof Penderecki (anch'egli del 1933) — che ha dimostrato di essere influenzato da John Cage in quanto anch'egli fa pizzicare con le dita all'esecutore le corde del pianoforte — ci ha fatto ascoltare una composizione di grande forza evocativa intitolata *Strophes* per soprano, voce recitante e complesso da camera. Un compositore il cui modello è evidentemente Bartók più che non lo siano i serialisti, è Grazyna Bacewicz (nata nel 1913), mentre Witold Lutoslawski (nato nel 1913), già noto in occidente, è stato rappresentato al Festival solo da una divertente serie di *Variazioni* per due pianoforti su tema di Paganini, lo stesso di cui già si sono serviti Brahms, Rachmaninov e Blacher.

Non meno degni di nota sono stati gli esecutori polacchi, tra cui menzioniamo l'Orchestra Filarmonica di Varsavia e l'Orchestra Sinfonica della Radio di Katowice, i direttori Witold Rowicki, Jan Krenz e Andrzej Markowski, le violiniste Eugenia Umńska, Irene Dubiska e la giovanissima Wanda Wilkomirska, e infine il Duo pianistico formato da Janina Baster e Janusz Dolny. Il pubblico di Varsavia però era più interessato evidentemente agli esecutori dell'Europa occidentale, tra cui l'Orchestra della Suisse Romande diretta da Ernest Ansermet, il meraviglioso flautista italiano Severino Gazzelloni, la pianista Marcelle Mercenier, il Quartetto Parrenin e Pierre Schaeffer, il quale prima ha tenuto di fronte a un auditorio numeroso e attentissimo una lunghissima conferenza con esempi sulla musica concreta.

La libera espressione artistica dei compositori polacchi d'oggi contrasta con la musica asciutta, accademica e priva d'interesse della Germania Orientale, eseguita in questo Festival dai solisti dell'Orchestra

del Gewandhaus di Lipsia, e anche con l'antiquato Quartetto per archi di Tzintzadze, un giovane compositore georgiano. Tuttavia Dmitri Sciostakovic, presente di persona al Festival, ha dimostrato con il Quinto e con il Sesto Quartetto per archi che è possibile esprimere una profonda originalità anche nell'ambito conservativo della musica sovietica.

La musica italiana, oltre alla composizione già menzionata di Luigi Nono, è stata rappresentata dalle *Sequenze* per flauto solo di Luciano Berio (eseguite da Severino Gazzelloni) e dalla *Piccola musica notturna* di Luigi Dallapiccola. Non sono state invece eseguite opere di compositori americani, anche se nel programma del Festival a Stravinski era stata data l'etichetta «U.S.A.»!

Vale la pena di ricordare ancora che il Festival deve la sua esistenza all'Associazione dei Compositori Polacchi e al governo, che evidentemente dà il suo appoggio alla liberalizzazione artistica che ha avuto luogo in Polonia in questi ultimi anni. In realtà il governo polacco gestisce l'unica casa editrice polacca per la musica, ed è di conseguenza anche l'unico mecenate delle nuove composizioni, che di solito commissiona anticipando al compositore un quarto del compenso stabilito. È vero che la vita in Polonia è ancora assai cara se paragonata con i metri occidentali, ma è veramente stupefacente che Varsavia, dove si era calcolato che durante la guerra era andato distrutto l'85 per cento degli edifici, sia ora la sede di un Festival musicale così stimolante e segnalato.

ARTHUR JACOBS

Jugoslavia

Vita teatrale

Nella prima metà della stagione operistica e concertistica l'attività

musicale in Jugoslavia è stata vivissima. Il Teatro dell'Opera di Belgrado, per festeggiare il centenario della nascita di Giacomo Puccini, ha consacrato alle sue opere una intera settimana: oltre alla pubblicazione di una speciale brochure contenente cenni sulla vita e sulle opere del grande Maestro lucchese, in questa settimana sono state eseguite, in serata di gala, quattro sue opere: *Madama Butterfly*, *La Fanciulla del West*, *La Bohème* e *Tosca*, dirette da Bogdan Babic, Cressimir Baranovic e Dusan Miladinovic.

Il Teatro dell'Opera di Zagabria, che in marzo è stato ospite di Belgrado, ha eseguito, con alcuni lavori di autori jugoslavi, due opere già note in campo internazionale: *La Medium* di Giancarlo Menotti ed *Il Matrimonio al convento* di Prokofiev, che hanno ottenuto grande successo; con queste opere il Teatro dell'Opera di Zagabria parteciperà quest'estate al Festival internazionale di Dubrovnik, che si svolgerà da luglio alla fine di agosto.

Il Teatro dell'Opera di Belgrado ha ottenuto grande successo a Venezia con le rappresentazioni del *Principe Igor* di Borodin dirette da Oscar Danon; il complesso dell'Opera di Belgrado ha ottenuto grandi elogi dalla critica musicale.

Fra gli artisti stranieri ospiti di Belgrado e di Zagabria, bisogna menzionare Katia Popowa, dell'Opera di Sofia, che ha interpretato la parte di Mimi nella *Bohème*.

Il Teatro dell'Opera di Zagabria è stato ospite di Vienna con un'opera di Giacomo Gotowatz *Ero s onoga svijeta* (*Ero dell'altro mondo*), che ha suscitato grande interesse ed è stata calorosamente accolta dal pubblico viennese.

Il direttore artistico del Teatro delle Nazioni di Parigi, ha concluso col Teatro dell'Opera di Belgrado un contratto per le rappresentazioni a Parigi del *Faust* di Gounod, di *Katja Kabanova* di Já-

náček e dell'opera-oratorio di Hertzigony *La Corona dei monti*.

Attività concertistica

Con grande fervore si è svolta anche l'attività nel campo concertistico. Fra gli artisti arrivati dall'estero bisogna menzionare il pianista italiano Aldo Ciccolini, che in gennaio ha tenuto un concerto con l'orchestra della JNA (Armata Nazionale Jugoslava); sotto la direzione di Franz Klínar, Ciccolini ha eseguito due celebri concerti per pianoforte ed orchestra di Mozart, e di Rachmaninov.

La nota violinista tedesca Edith Peinemann ha eseguito coll'orchestra della Radio-Televisione di Belgrado il Concerto per violino di Sibelius e il Concerto lirico in fa per violino ed orchestra del giovane compositore jugoslavo Iwan Markovic.

Leonid Kogan, il noto violinista russo, ha tenuto in gennaio un con-

certo solistico col concorso del pianista jugoslavo Andrea Pregher.

La nota pianista francese Monique de la Bricollerie ha interpretato con l'orchestra Filarmonica di Belgrado il 3° Concerto per pianoforte ed orchestra di Rachmaninov e quello di Bela Bartók, sotto la direzione del M.^o Zivojin Zdravkovic; la nota artista ha tenuto pure un concerto solistico dedicato a musiche di Beethoven, Schumann e Liszt.

In marzo il Complesso Nazionale Algerino ha esordito in parecchi concerti con interessanti musiche folcloristiche algerine. Parecchi concertisti jugoslavi hanno preso parte ai concerti all'estero: il pianista Darco Lukic a Londra, il violinista sloveno Igor Ozim in Svezia, Finlandia ed Austria; il pianista Dusan Trbojevic è stato scritturato in Francia per 20 concerti solistici.

GUSTAVO BRILLI

Arabesques

Le recenti esecuzioni, alla Piccola Scala, del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, ci hanno inondato di stizza. Stizza, badate bene, circoscritta ad un solo particolare, ad un nulla, ché, per il resto, ogni cosa ha meritato elogio. Si tratta della solita storia di don Basilio prete o frate che sia; del solito errore, del solito ricorso a troppo facili comicismi, contro cui già abbiamo tuonato e di cui, con nostra grande delusione, un solo regista dei moderni ha saputo finora liberarsi: quel famoso Vannopoulos, autorevolissimo sulle scene del Metropolitan. Ora torniamo a ripetere che nessuno fra i cinque primi responsabili del *Barbiere di Siviglia*, vale a dire il Beaumarchais nel 1775, il Petrosellini e il Paisiello nel 1782, lo Sterbini e il Rossini nel 1816 pensaron mai a Basilio come a un ecclesiastico. Sfido chiunque a trovare nel *Barbiere* dello scrittore francese,

quindi nei due libretti del Petrosellini e dello Sterbini, una sola frase, una sola parola le quali, anche storte a nostro uso e consumo, permettano di vedere in Basilio un ministro della religione. Al contrario, i dati di fatto da cui si desume che il bizzarro maestro di musica fu, nella fantasia dei tre letterati (e, per conseguenza, nella fantasia dei due compositori), un laico, risultano innumerevoli. Innanzi tutto, in francese non s'è mai usato il pronome *don* per indicare un sacerdote. Si dice l'*abbé Pierre*, l'*abbé Jules*, l'*abbé Louis*, (quindi l'*abbé Bazile*); oppure si adopera *dom* — e non *don* — nel caso esclusivo in cui trattisi di un monaco benedettino: *dom Hilaire*, *dom Maure*, *dom Alphonse* etc. Il fatto che Beaumarchais abbia scritto *don Bazile* (come del resto *don Bartholo*) significa soltanto che egli, avendo immagi-

nato l'azione della sua commedia in *Ispagna*, intendeva dare una specie di color locale con l'introduzione di quella particella, appunto equivalente, in *Ispagna* al *Monsieur* dei francesi, al *Signore* degli italiani, al *Mister* degli inglesi. In conclusione, è proprio il *don* adoperato da Beaumarchais, francese, a escludere in Basilio ogni condizione o connessione sacerdotale. Ma non basta: se noi teniam presente che Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais concepì la sua trilogia barbieresca come atto di protesta contro i privilegi dell'aristocrazia (privilegi cui accedeva, su piano forse anche più elevato, il clero) possiamo ammettere che, a fianco di un gran signore come il Conte di Almaviva splendido rappresentante di un ordine feudale non ancor decisamente estinto, avrebbe egli collocato un pretucolo, corrutibile per pochi soldi, disperato e af-

famato? No, certo: avrebbe disturbato un vescovo o, almeno, un abate, di quelli che si facevano attribuire ricche diocesi e non men ricche abbazie attraverso intrighi di Corte, complicati interventi di dame, beghe col Papa e così via discorrendo. Far del povero Basilio un prete sarebbe stato controproducente; un povero diavolo come lui minacciava di attrarre simpatie sopra uno dei bersagli che si voleva colpire.

Se consideriamo il libretto scritto da Petrosellini per Paisiello, noi vediamo come la situazione non cambi. Basilio è e rimane semplice «maestro di musica» o «maestro di cappella»; celibe, evidentemente, forse seminarista andato a male, forse soldato mercenario convertitosi a professioni meno pericolose. Ma prete, prete di *vesta*, no; ne siamo sicuri. Tanto è vero che, nell'ultimo quadro, Bartolo *ex-abrupto*, parlando di Rosina, gli chiede: «Al posto mio, Basilio, — la sposereste voi?» Vi sembra che il dottore, anche se fosse stato tipo as-

sai più spiritoso di quanto non risulti dai suoi discorsi ed azioni, avrebbe rivolto, a un sacerdote o ad un frate, una domanda del genere?

Ma concediamo pure che Paisiello, scrivendo per la Corte ortodossa di Caterina di Russia, si fosse lasciato andare a un colpo di staffile contro il clero cattolico che, d'altra parte, avrebbe poi rischiato di scontare al suo rientro in patria, o, nella migliore ipotesi, avrebbe poi dovuto ritirare e sostituire in altra maniera. Ciò che risulta impossibile immaginare è che Sterbini e Rossini, componendo il loro lavoro per la «piazza» di Roma, sede del governo pontificio, nell'anno di grazia 1816, cioè a dire nel massimo fulgore e rigore della Santa Alleanza, si peritassero di trattare in quel modo un rappresentante della nostra Fede e anzi lo facessero senza incorrere nel più lieve disturbo. Del resto, qual'è l'opera comica italiana, dalle lontane origini di Roma, Napoli e Venezia, che metta in scena e presenti in modo tanto

grottesco, in ufficio tanto disgustoso, un sacerdote secolare o religioso? A questo punto, vien naturalmente voglia di chiedere come e quando accadde l'ordinazione sacerdotale del maestro di musica Basilio. Confessiamo di non avere fatto, al proposito, indagini particolari. A noi è sempre interessato stabilire che Basilio, nell'ideazione di Beaumarchais e, conseguentemente, nella ideazione di Petrosellini, di Paisiello, di Sterbini e Rossini era nient'altro che *maestro di musica*, vale a dire strettissimo consanguineo di tutti i maestri di musica che affollano l'opera comica italiana, anzi europea, dal '600 alla fine del '700. Non conoscendo il *Barbiere di Siviglia* di Friedrich Ludvig Benda, eseguito ad Amburgo nel 1776, ignoriamo se la trasformazione di Basilio in prete non fosse incominciata, per avventura, da quella parte, come una fra le tante satire protestanti del clero cattolico. Per quanto ci concerne, il primo figurino di Basilio donde si può desumere con sicu-

rezza il suo stato ecclesiastico (il primo che noi si conosca) risale al 1832, ossia a due anni dopo la Rivoluzione parigina «di luglio», rivoluzione della quale è ben noto il carattere anticlericale. Fu Rossini contento della trasformazione, lui che aveva pur avuto a insegnante (cioè a *maestro di musica*) un autentico religioso come il padre Stanislao Mattei? Oppure sopportò il mutamento a malincuore, ma senza troppe apprensioni, come usava fare verso tutte le vicende e le cose del suo passato; passato che, a soli quindici anni di distanza, gli appariva favoloso e quasi assurdo? Ad altri, più bravi di noi, il compito di cercare e di trovare una risposta.

Resta, comunque, un fatto fondamentale: la laicità di Basilio, assoluta e indiscutibile, nel momento in cui Beaumarchais, Paisiello e Rossini composero le loro rispettive opere. Ora, dato che questi registi, scenografi e costumisti vanno a documentarsi con minuzia quanto mai pedantesca; girano e

fan girare per le botteghe di robivecchi allo scopo di trovare un bottone, un paio di guanti, un bicchierino in istile, è proprio eccessivo chiedere loro di leggere attentamente i testi che dovranno poi inscenare?

Immaginate voi un musico moderno il quale, nella prefazione a un libro di opere sue, scriva come qui segue: «Ingegner so lettore, colui che ha composto le presenti pagine si è applicato con diligenza e fiducia ad imitare nel più stretto modo possibile i rinomati Maestri Italiani (M ed I maiuscole) principalmente allo scopo di mettere in voga tra i nostri concittadini, ormai stufo delle leggerezze e faccende francesi, la gravità e la serietà di quei grandi artisti...? Il bello è che non si trattava (il fatto va riferito al 1683) di un omino qualunque, di un musicista di terzo ordine, di un vile trafficante. Si trattava niente meno che di Henry Purcell, il più importante autore inglese di ogni epoca, non indegno di stare accanto agli ec-

cellentissimi italiani e tedeschi. Sempre più bello è che, partendo da posizioni così modeste, Purcell riuscisse a raggiungere (e proprio in quel libro di *Fantasie*) una straordinaria novità di invenzione ed affermasse in modo reciso quanto cercan disperatamente tutti gli addetti all'arti belle; ossia d'esser lui, non altri che lui. Ma sapete che questa benedetta musica giuoca tiri birboni? Uno si industria di personalizzarsi, compie ogni sforzo per personalizzarsi, affigge manifesti per chiarire come si sia personalizzato e tutti lo confondono con Tizio, Cajo, Sempronio. Un altro «si applica con diligenza a imitare» e non riesce a sbarazzarsi di se stesso; anzi, quanto più crede di imitare, tanto più accumula marmi per la erezione del proprio monumento. Mister Purcell, a Lei forse spiacerà di non esser arrivato a farsi passare per un musicista italiano. Ma i Suoi connazionali e noi tutti siamo felicissimi del suo insuccesso. Peccato, dunque, che Prefazioni

sul genere della Sua non c'è più da sperare che n'escano.

D'altra parte, anche gli avvertimenti di Bach intorno al basso continuo non mancano di sorprenderci, in epoca come quella che andiamo faticosamente vivendo: «Il basso figurato — afferma l'autore delle due *Passioni* — costituisce tutto il fondamento della musica... Una retta armonizzazione del basso porta infatti ad una pura soddisfazione dei sensi e celebra, in pari tempo, la gloria d'Iddio. L'unico fine e l'unico oggetto del basso in generale, come di tutta la musica, non possono essere, evidentemente, che la gloria d'Iddio e una piacevole ricreazione dell'orecchio. Ove tali scopi sien perduti di vista, non si può più ottenere vera musica, bensì si rischia di

precipitare in infernali schiamazzi». Anche qui, a voler esser pedanti, si potrebbe avvertire che, in campo musicale, è meglio parlar poco. Perché la musica, chissà come sia, prende un gran gusto a smentire i discorsi e le prediche. Infatti, in rapporto alla mentalità e alle abitudini dell'età sua, Giovanni Sebastiano fu proprio uno tra i musicisti che più si abbandonarono ad «infernali schiamazzi».

Quando si pensa agli sforzi durati dagli ottocentisti per creare un tipo visibile di poeta, di pittore, di musicista; i capelli lunghi, le barbe assiro-babilonesi, i pantaloni di velluto, i berrettacci alla brava e (perché no?) un certo sudiciume del corpo; quando si pensa all'ottocentesca *divisa da artista* (naturalmente esteriore e

interiore) fa meraviglia leggere la descrizione di Mozart da parte di «uno che lo conobbe», il nominato Franz Niemtschek: «L'aspetto fisico di quell'uomo tanto singolare non aveva nulla, nulla assolutamente, che lo staccasse dall'ordinarietà più comune. Soltanto quando sedeva al pianoforte il suo sguardo, ch'era stato fino allora irrequieto e distratto, si faceva stranamente attento e concentrato, e qualcosa di palesemente espressivo colava da tutti i movimenti dei suoi muscoli. I suoi ascoltatori erano allora percossi da una specie di turbine; ma, non appena finito di suonare, il Mozart che c'era stato innanzi poco prima spariva e cedeva il suo posto al solito personaggio insignificante».

GIULIO CONFALONIERI

Notizie in breve

* Il 23 gennaio u.s. all'Opéra Comique di Parigi ha avuto luogo la millesima rappresentazione di *Madama Butterfly* di Puccini. L'opera fu allestita per la prima volta al teatro parigino il 28 dicembre 1906: nel 1912 aveva già raggiunto la centesima replica. In occasione della millesima esecuzione diretta da Georges Prêtre ed interpretata nella versione originale in lingua italiana, la direzione del teatro ha richiesto, per la preparazione delle parti vocali affidate a cantanti francesi, la collaborazione del Direttore del Corso di Interpretazione del Repertorio Lirico Italiano istituito presso l'Istituto di Cultura, M.^o Vincenzo Cinque.

* L'opera *La Guerra* di Renzo Rossellini, che aveva avuto il battesimo al Teatro S. Carlo di Napoli nel febbraio 1956, con la recente presentazione al Teatro Ponchielli di Cremona ha raggiunto la cinquantesima replica.

* Il M.^o Wolfgang Dalla Vecchia è stato recentemente nominato direttore del Liceo musicale Cesare Pollini di Padova, succedendo nella carica al M.^o Arrigo Pedrollo.

* Nel corso di una tournée nel Palatinato, effettuata dal 7 al 10 gennaio 1960, con l'orchestra del Palatinato diretta dal M.^o Otmar Suitner, il Maestro Giulio Confalonieri ha presentato a Ludwigshafen, Kaiserslautern e Pirmasens, il suo Concerto per pianoforte e orchestra d'archi, ottenendo ampi consensi.

* Alla Sala Ricordi il clavicembalista Adalberto Tortorella ha tenuto il 22 gennaio u.s. un applaudito concerto comprendente musiche di Byrd, J.L. Krebs, Cimarosa (6 Sonate), J. Galle, Seixas, Loeillet, oltreché, in prima esecuzione, 4 *Movimientos para clavecin* del contemporaneo Adolfo Mindlin.

* «Il Corriere del Teatro», quindicinale d'informazione di arte lirica, edito a Milano ha mutato col primo numero dell'anno in corso, dopo 10 anni di attività, la sua veste esteriore allo scopo di uniformarsi alle moderne esigenze tipografiche. La direzione è stata assunta da Giovanni Cenato con la redazione di Mario Morini.

* L'Istituto di Cultura Hispanica di Madrid, allo scopo di diffondere il folklore dei paesi di lingua spagnola e per una maggiore e migliore conoscenza e fratellanza tra i popoli di detti paesi, ha istituito nel 1958 un *Festival del Folklore Hispano americano*, di cui si avrà quest'anno la terza manifestazione. Ad essa potranno partecipare tutte le Associazioni, Centri, Accademie, Conservatori, Scuole di danza spagnoli, ispano-americani, filippini, portoghesi e brasiliani che coltivano, sotto ogni aspetto la canzone o la danza folkloristica.

* Dall'8 giugno al 10 luglio si svolgerà a Spoleto il 3° Festival dei due Mondi. Giancarlo Menotti ne ha già definito, nelle sue linee generali, il cartellone; per lo spettacolo inaugurale la scelta è caduta su *Bohème* di Puccini, diretta da

T. Schippers e con regia dello stesso Menotti; seguirà in edizione originale l'opera *Prinz von Homburg* di H.W. Henze diretta dall'autore e interpretata dal complesso del Teatro di Amburgo. Il cartellone contempla inoltre due spettacoli di balletti americani, l'esecuzione del *Requiem* di Mozart e, nella chiesa di Santa Eufemia, quella del dramma liturgico *Daniele nella fossa dei leoni* (XI-XII secolo) nella realizzazione del complesso Pro Musica Antiqua di New York. Non mancheranno concerti da camera affidati a giovani solisti.

* La Presidenza e la Segreteria del Sindacato Musicisti Italiani riuniti congiuntamente in Roma nel dicembre u.s. sotto la presidenza di Goffredo Petrassi, hanno proceduto al completamento degli organismi centrali, che risultano così composti: Presidente: Goffredo Petrassi; Vice presidenti: Riccardo Malipiero (per i compositori), Nino Medin (per i direttori d'orchestra), Vincenzo Vitale (per i concertisti) e Alfredo Parente (per i musicologi); Segretario Nazionale: Firmino Sinfonia; Vice-segretari nazionali: Guido Turchi, Claudio Gregorat, Lethea Cifarelli e Carlo Marinelli. È stato deciso quindi di indire un Convegno Nazionale sui problemi della musica in Italia, con particolare riguardo ai problemi attuali dell'insegnamento della musica nella scuola e dell'attività musicale (Enti lirici e sinfonici).

* Nei giorni 15 e 16 febbraio la città di Taranto ha organizzato due giornate paisielliane in occasione dell'inaugurazione del monumento al grande musicista tarantino, opera di Pietro Canonica. La manifestazione, aperta con una conferenza di Giampiero Tintori, continuava con un concerto diretto da Ferruccio Scaglia. In programma l'ouverture della *Scuffiara*, la *Sinfonia* in tre tempi, il *Concerto* in do maggiore

per clavicembalo e orchestra (solista Cesare Maria Campanelli), la splendida *Sinfonia funebre* e brani vocali dalla *Molinara* e dalla *Nina pazza per amore*. Chiudeva la serata il balletto della *Regina Proserpina*, eseguito da Olga Amati, Giulia Titta e Carlo Donati su coreografia di Guglielmo Morresi. Le arie sono state eseguite da Cavel Armstrong, Afro Poli, Tito Schipa. Nella seconda serata è stato eseguito *Il Barbiere di Siviglia* sotto la direzione di Dino Milella, regia di Tito Schipa.

* La Fondazione Internazionale Mozarteum di Salisburgo è in procinto di pubblicare una edizione di tutte le lettere della famiglia Mozart. Il lavoro curato dal Dr. W.A. Bauer e dal Prof. O.R. Deutsch di Vienna è già assai avanzato, tanto che il primo dei quattro volumi di testo (un volume di commento apparirà più tardi) andrà presto alle stampe. La Fondazione Internazionale Mozarteum di Salisburgo (Schwarzstrasse 26) sollecita biblioteche e collezionisti privati a mettere a disposizione per questo significativo epistolario gli originali o le copie delle lettere della famiglia Mozart che si trovano in loro possesso, in fotocopia o microfilm, contro rimborso delle spese. I nomi dei possessori verranno, nominati nella forma da loro desiderata.

* *La Passione di Cristo* di Perosi è stata eseguita alla Sala Bossi di Bologna dalla Cappella Musicale Arcivescovile S. Maria dei Servi diretta dal M.^o p. Pellegrino Santucci.

Necrologi

* Il 2 febbraio si è spento a Roma il direttore del Conservatorio di Palermo, Maestro Pietro Ferro. Nato a Messina nel 1903, si era diplomato in violino al Conservatorio di Napoli nel 1924 e in composizione al Conservatorio di Torino nel 1930.

La sua prima affermazione quale compositore risale al 1928 quando l'opera *La Foresta d'amore* vinse un concorso promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione. Al teatro diede ancora: *Idilli* di Teocrito (1938), *Persefone* (1942), la *Sibilla di Cuma* (1950), *La Sacra Rappresentazione di Santa Rosalia* (1952), musiche di scena e l'azione coreografica *Cerere e Demofonte* che, dopo la prima rappresentazione palermitana verrà ripresa prossimamente a Roma e a Napoli. Nutrita anche la sua produzione vocale e strumentale. Lo scomparso fu pure direttore del Liceo Musicale di Pescara (1932-43) e insegnante di composizione al Conservatorio di Palermo dal 1943 al '49, anno in cui ne assunse la direzione.

* Si è spento a Zurigo il 24 gennaio u.s. il celebre pianista e direttore d'orchestra Edwin Fischer. Nato a Basilea il 6 ottobre 1886 studiò nella città natale con H. Huber e a Berlino con M. Krause, facendosi in breve tempo apprezzare in tutto il mondo sia come concertista di

pianoforte sia come direttore d'orchestra. Direttore della Società Musicale di Lubecca (1926) e del Bachverein di Monaco (1928), oltreché professore ai Conservatori di Stern (1905-14) e di Stato (1933) a Berlino, fondò nel 1945 un Corso internazionale di perfezionamento pianistico a Lucerna. Fu squisito e sensibile interprete in particolare delle opere di Bach, Mozart, Beethoven e Brahms. Lascia composizioni pianistiche, revisioni, una monografia su J. S. Bach e la raccolta di saggi *Divulgazioni musicali* (entrambe tradotte in italiano ed edite da Ricordi, 1951).

* È morto a Torino il M.^o Ferruccio Negrelli, che dal 1945 reggeva la Sovrintendenza dell'Ente Autonomo del Teatro Regio di Torino.

* È deceduto improvvisamente a Milano nel gennaio u.s. il baritono Antenore Reali, uno dei più noti interpreti del repertorio verista e delle opere verdiane. Era nato a Verona il 17 giugno 1897.

Concorsi

* Dal 25 al 28 agosto 1960 avrà luogo ad Arezzo l'8° Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo aperto esclusivamente a complessi corali di cantori dilettanti (la qualifica di dilettante non riguarda i direttori).

Esso è riservato alle seguenti 3 categorie: 1° (cori misti di non oltre 40 voci e non meno di 24; dotato di 4 premi: rispettivamente di lire 300.000, L. 200.000, L. 150.000 e L. 75.000); 2° (cori maschili di non oltre 30 voci e non meno di 18; 3 premi: L. 200.000, L. 150.000, L. 100 mila); 3° (cori misti o maschili o femminili di non oltre 40 voci e non meno di 18; 4 premi: L. 150.000; L. 100.000, L. 75.000, L. 50.000). La iscrizione a quest'ultima categoria è subordinata alla partecipazione anche ad una delle altre due. Tutte le categorie comprendono una competizione eliminatória e una finale.

Si avrà pure una competizione di Canto gregoriano, facoltativa ed esente da eliminatória, alla quale potranno partecipare i cori iscritti alle prime due categorie (2 premi: L. 60.000 e L. 40.000).

Oltre a quelli indicati, il concorso sarà dotato di premi speciali in denaro per cori italiani e premi in oggetti artistici destinati ai direttori dei cori vincitori e al coro di più lontana provenienza.

Per ulteriori chiarimenti rivolgersi all'Associazione Amici della Musica, VII Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo - Via Albergotti, Arezzo alla quale dovranno essere inviate, non oltre il 30 aprile 1960, le domande di iscrizione.

* Al Conservatorio di Ginevra dal 17 settembre al 1° ottobre 1960 si svolgerà il XVI Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale riservato alle categorie: canto, pianoforte, violino, clarinetto e corno; ad esso potranno partecipare musicisti di ogni nazionalità di età fra i 15 e i 30 anni. Il concorso sarà fornito di premi per un totale di fr. svizzeri 19.600, di medaglie e diplomi. Le iscrizioni dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso — al Conservatorio di Musica di Ginevra — presso la quale si può anche richiedere il programma del concorso stesso, non oltre il 15 luglio 1960.

* Nei prossimi mesi si effettueranno inoltre i seguenti concorsi:

A) *Categoria pianoforte:*

1) 5° Concorso Internazionale A. Casella dell'Accademia Musicale di Napoli (15-23 aprile; limiti d'età: da 15 a 32 anni; chiusura delle iscrizioni: 31 marzo).

2) 12° Concorso Internazionale F. Busoni - Bolzano (25 agosto - 6 settembre; limiti d'età: da 15 a 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 10 agosto).

3) 9° Concorso Internazionale di Musica delle Istituzioni Radiofoniche della Repubblica Federale Tedesca - Monaco di Baviera (6-20 settembre; limiti d'età: da 18 a 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 1° luglio).

4) 11° Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti - Vercelli (9-16 ottobre [Premio Chopin 18-23 ottobre]; limite massimo di età: 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 8 settembre).

B) *Categoria canto:*

1) 9° Concorso Internazionale di Musica delle Istituzioni Radiofoniche della Repubblica Federale Tedesca - Monaco di Baviera (6-20 settembre; limiti di età: da 20 a 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 1° luglio).

2) Concorso Internazionale di Canto Ferenc Erkel, Budapest (22 settembre - 6 ottobre; limiti di età: da 20 a 32 anni; chiusura delle iscrizioni: 30 giugno).

3) 7° Concorso Internazionale Vocale - 's- Hertogenbosch (Paesi Bassi) (1-2 settembre; limiti di età: nati dopo il 31 dicembre 1926; chiusura delle iscrizioni: 1° agosto).

4) 7° Concorso Internazionale di Canto - Tolosa (6-11 ottobre; limiti di età: da 18 anni a 30 anni; chiusura delle iscrizioni, 19 settembre).

5) Concorso Internazionale di Musica - Vienna (23-31 maggio; limiti di età: da 17 a 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 30 aprile).

6) 11° Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti (26 settembre - 2 ottobre limite d'età massimo: 35 anni; chiusura delle iscrizioni: 8 settembre).

C) *Categoria violino:*

1) Premio Internazionale di Violino N. Paganini - Genova (1-10 ottobre; limite di età: 35 anni; chiusura delle iscrizioni: 31 agosto).

D) *Categoria composizione:*

1) 1° Concorso Internazionale di Composizione - Napoli, per trio (violino, violoncello e pianoforte) (15-22 aprile; senza limiti di età; chiusura delle iscrizioni: 31 agosto);

2) Premio di Composizione Musicale Regina Maria Josè a Merlinge (per quartetto d'archi e una voce cantante) (limiti di età; 50 anni al 1° gennaio 1960; termine d'invio dei manoscritti: 30 giugno).

3) 11° Concorso Internazionale di Musica e di Danza G. B. Viotti - Vercelli (20-31 ottobre; senza limiti di età; chiusura delle iscrizioni: 30 settembre).

E) *Categoria direzione d'orchestra:*

1) 10° Concorso Internazionale per giovani direttori d'orchestra - Besançon; 1-11 settembre; (limite di età: 30 anni al 1° ottobre 1960 [derogabile]; chiusura delle iscrizioni: 1° luglio).

F) *Categoria liuteria per strumenti ad arco:*

1) Concorso Internazionale di Quartetto - Liegi (settembre; termine d'invio degli strumenti: 1° luglio 1960).

G) *Categoria improvvisazione all'organo:*

1) Concorso Internazionale di Musica - Vienna (23-31 maggio; limite di età: 35 anni; chiusura delle iscrizioni: 30 aprile).

H) *Categorie: flauto, corno, duo violino-pianoforte:*

1) 9° Concorso Internazionale di Musica delle Istituzioni Radiofoniche della Repubblica Federale Tedesca - Monaco (6-20 settembre; limiti di età: per gli strumenti a fiato: gli anni 1930-1942; per il duo: gli anni 1925-1942; chiusura delle iscrizioni: 1° luglio).

I) *Categorie: Quartetto d'archi e Danza:*

1) 11° Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti - Vercelli (quartetto: 2-5 ottobre, senza limiti di età; danza: 5-9 ottobre; limite di età: 30 anni; chiusura delle iscrizioni: 8 settembre).

* La Cassa Nazionale Assistenza Musicisti in collaborazione con la Unione Nazionale Musicisti e sotto l'egida dei Ministeri del Turismo e Spettacolo e della Pubblica Istruzione ha indetto la Rassegna Nazionale 1960, aperta ai compositori italiani di qualsiasi indirizzo estetico e di ogni età. La manifestazione è dotata di un premio di lire 1.000.000 per un'opera in un atto; uno di L. 500.000 per un balletto in 1 o più quadri; uno di L. 300 mila per una composizione per piccolo complesso da 3 a 6 strumenti. Il termine di presentazione delle

composizioni concorrenti, che dovranno essere inedite e mai eseguite è il 30 settembre 1960. Le tasse d'iscrizione sono state fissate in lire 10.000 per l'opera; L. 5.000 per il balletto e L. 3.000 per la composizione da camera. Tasse e lavori dovranno essere inviati alla sede dell'Unione Nazionale Musicisti, via Palestro 56, Roma, presso la quale i partecipanti potranno richiedere ulteriori informazioni.

* Per onorare la memoria del M^o Roberto Rossi (che fu per un quarantennio direttore della Scuola Musicale Zandonai di Rovereto) è stato istituito un concorso di composizione pianistica riservato a cittadini italiani che alla data del 31 maggio 1960 non abbiano superato il 30° anno di età.

Le composizioni per pianoforte non devono durare meno di 4 minuti e non più di 10; esse dovranno essere inviate in duplice copia alla segreteria del premio, presso la Civica Scuola Musicale Zandonai di Rovereto (Trento) e pervenire non oltre le ore 12 del 31 maggio 1960.

Al primo classificato verrà assegnato il premio Roberto Rossi di lire 100.000, oltre la pubblicazione del lavoro.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

* Sono stati resi noti i risultati del 15° Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale di Ginevra 1959, alle cui prove eliminatorie hanno partecipato 201 candidati: di essi 80 sono stati ammessi alla seconda prova pubblica e 16 alla terza con orchestra. I primi premi di ogni categoria sono stati assegnati a: Heinz Holliger (Svizzera) e Jacques Vandeville (Francia) per l'oboe; Danièle Dechenne e Jean Decroos (Francia) per il duo pianoforte-violoncello; Jean-Paul Sévilla (Francia) per il pianoforte. Non sono stati aggiudicati i primi premi delle categorie: tromba, viola, canto e pianoforte femminili. Diplomi sono stati assegnati agli italiani: Sergio Possidoni di Milano (oboe), Lorenzo Loi di Genova (tromba), Luisa Discacciati di Roma (canto), Giovanna Melas di Villasar (canto). Con una medaglia è stata premiata la lecchese Maria Grazia Ferracini (canto).

* Il 6° Concorso nazionale pianistico Premio Città di Treviso è stato vinto da Giorgio Vianello di Venezia. Il secondo premio è stato attribuito a Wally Rizzardo di Venezia, il terzo a Giovanna Calzi di Bologna.

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CASELLA	<i>La Donna serpente</i>	3	Milano RAI	Previtali		Ricordi
CHAILLY	<i>Fantasma al Grand Hotel. Balletto</i>	1	Milano	Rosada	Scala	Ricordi
CHAILLY	<i>Procedura penale</i>	1	Parma	Rivoli	Regio	Ricordi
DE BANFIELD	<i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i>	1	Parma	Rivoli	Regio	Ricordi
MALIPIERO	<i>Giulio Cesare</i>	3	Milano RAI	Sanzogno		Ricordi
PIZZETTI	<i>Assassino nella cattedrale</i>	3	Venezia	Gracis	La Fenice	Ricordi
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Sanremo	Prêtre	Casino	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Charleroi	Prêtre	Palais des Artes	Ricordi Paris
ROTA	<i>Il Cappello di paglia di Firenze</i>	3	Trieste	Verchi	Verdi	Ricordi
ROTA	<i>La Notte di un nevrastenico</i>	1	Milano	Sanzogno	Piccola Scala	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BETTINELLI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Roma	Wallberg	Gorini	23	Ricordi
CONFALONIERI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Pirmazens	Suitner		16	Ricordi
CONFALONIERI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Kaiserslautern	Suitner		16	Ricordi
CONFALONIERI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Ludwigshafen	Suitner		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Milano RAI	Vernizzi		24	Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	Cagliari	Galliera		13	Ricordi
MALIPIERO	<i>3° Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Genève Radio	Franklé	Bonnet	15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	London BBC	Woess		14	Ricordi
MARESCOTTI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Paris RTF	Rosenthal	Morel	22	Ricordi
MENOTTI	<i>2 Interludi da The Island God</i>	Milano RAI	Vernizzi			Ricordi New York
MENOTTI	<i>Ouverture da The old Maid and the Thief</i>	Frankfurt	Sanzogno		5	Ricordi New York
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i>	Hamburg	Schüchter		15	Ricordi
MORTARI	<i>Arioso e Toccata</i>	Cagliari	Zedda		16	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Preludi per l'Edipo Re</i>	Bari	Priano		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>Rondò veneziano</i>	Rotterdam	Flipse		23	Ricordi
PORRINO	<i>Nurashi</i>	Milano	Mander		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie 1° Suite</i>	Zürich Radio			15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie 3° Suite</i>	Birmingham	Priestman		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie 3° Suite</i>	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Belkis regina di Saba</i>	Hannover	Steiner		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i>	Bremen	Dorati		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i>	Flensburg	Steiner		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bournemouth	Groves		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Portsmouth	Groves		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Paris	Benzi		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Frankfurt	Strauss		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Rotterdam	Flipse		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Berlin	Karajan		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	München	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Cairo	Cillario		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Tritico botticelliano</i>	Lille RTF	Clowez		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Coburg	Wirthensohn		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Frankfurt	Zitschauer		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Roma	Gjadrov		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Lünen	Reichert		20	Ricordi
TESTI	<i>Crocifissione</i>	Roma RAI	Steinberg		17	Ricordi
VARESE	<i>Hyperprism</i>	Paris	Boulez		12	Ricordi New York
VARESE	<i>Ionisation</i>	Paris	Boulez		8	Ricordi New York
WOLF-FERRARI	<i>La Dama boba, Ouverture</i>	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Idillio-Concertino</i>	Saarbrücken	Ristenpart	Pierlot	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Idillio-Concertino</i>	Berlin	Ristenpart		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Idillio-Concertino</i>	Hamburg	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Suite-Concertino</i>	Baden-Baden	Mizerit		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Suite-Concertino</i>	Stuttgart	Rischner	Anton	20	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per pianoforte e orchestra (1ª esecuzione assoluta)</i>	Milano RAI	Rossi	Caporali	25	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per viola e orchestra (2 tempi)</i>	RAI 3° Programma	Alberti	Giuranna		Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per violoncello e orchestra</i>	Cairo	Cillario	Baldovino	23	Ricordi
ZAFRED	<i>4ª Sinfonia, (1 tempo)</i>	RAI 3° Programma	Rossi			Ricordi
ZIINO	<i>Piccola sinfonia concertante</i>	Napoli RAI	Scaglia			Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 29 Febbraio 1960

PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI			Lire
P.B.R. 11	CRONINOLA	<i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i>	400
TEORIA			
E.R. 2642	ALBERTO	<i>Antologia di storia della musica.</i> 1ª dispensa 2ª dispensa	350 350
PIANOFORTE			
E.R. 2643	POLLINI	<i>Scale in tutti i toni maggiori e minori (ex 101128)</i>	300
2 PIANOFORTI			
129923	ZAFRED	<i>Concerto per pf. e orch. - Riduzione di Adelchi Amisano</i>	1000
PARTITURE IN 10°			
P.R. 910	MALIPIERO	<i>L'Atina d'oro (da Apuleio). Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra</i>	1800
PARTITURE IN 8°			
129663	GALUPPI	<i>Antica musica strumentale italiana (Collana Fasano)</i> 6° Concerto in do min., per archi. Revisione di V. Mortari. Parti staccate: Violino I » » Violino II » » Viola » » Violoncello » » Contrabbasso	200 200 100 100 100
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	ROSSINI	<i>La Cambiale di matrimonio.</i> Opera completa (in brochure) Id. (rilegata in tela e oro)	2500 3500
LIBRETTI			
	PARSIFALO ROTA	<i>Il Barbiere di Siviglia. Opera completa</i> <i>La Notte di un narrantenico. Libretto di Riccardo Bacchelli. Dramma buffo in 1 atto</i>	250 200
CHITARRA			
130053	ABLONIZ	<i>Chadrinko</i>	150
130086	—	<i>Cowboy melody (based on « Colorado trail »)</i>	150
130054	—	<i>Guitar serenade</i>	150
130058	—	<i>Pala</i>	150
130055	BACH J. S.	<i>Preludio n. 1 (dal « 6 Piccoli preludi » - per 2 chitarre (Abbloniz)</i>	150
130056	HAYDN	<i>Minuetto, op. 2 n. 2 (Abbloniz)</i>	150
130057	MENDELSSOHN	<i>Baccarola veneziana, op. 19 n. 6 (Abbloniz)</i>	150
130059	SCHUMANN	<i>4 Fogli d'album (Abbloniz)</i>	150
FISARMONICA			
130061	FORTI	<i>Capriccio</i>	250

Una nuova formula

VOX-BOX

TRE DISCHI - L. 7.500 (dazio escluso)

ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA DA CAMERA

Beethoven

Tutte le composizioni per violoncello e pianoforte

Sonate n. 1 - 2 - 3 - 4 - 5

Violoncello: J. Schuster, Pianoforte: F. Wuehrer

3 dischi VBX 8

Mozart

Quintetti per due violini, due viole e violoncello

Edizione integrale con i sei Quintetti

Quartetto Barchet, viola: E. Krossinger

(Grand Prix du Disque 1959)

3 dischi VBX 3

Mozart

Tutti i quartetti

Quartetto Barchet

Vol. 1 (dal n. 1 al n. 10)

VBX 12

Vol. 2 (dal n. 11 al n. 17)

VBX 13

Vol. 3 (dal n. 18 al n. 23)

VBX 14

Schubert

Tutti i quartetti e i quintetti

Quintetto Endres

Vol. 1 (n. 2-4-7-8-13-15)

VBX 4

Vol. 2 (n. 1-3-6-9-10-11)

VBX 5

Vol. 3 (n. 5 e n. 14 - Quintetto in do -

Quintetto della Trota)

VBX 6

Società Italiana Dischi - Via U. Foscolo 8 - Milano

IN COLLABORAZIONE COL TEATRO ALLA SCALA

L'ELISIR D'AMORE

(Donizetti - Romani)

L. ALVA - R. CARTERI - R. PANERAI - G. TADDEI - A. VERCELLI

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala diretti da T. Serafin

OPERA COMPLETA SU DUE DISCHI MICROSOLCO - COLUMBIA 33 QCX 10360/61



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

G. B. PERGOLESI

Salve Regina - Stabat Mater

Bruna Rizzoli - Claudia Carbi - Orchestra da Camera e Coro femminile del Teatro Comunale di Firenze diretti da Francesco Molinari Pradelli.

(33) A 00446 L

A. VIVALDI

Concerto per Violino, Archi e Continuo in Mi Maggiore « L'amoroso »

Felix Ayo (violino) I MUSICI

MONUMENTA ITALICAE MUSICAE

(45 EP) 400 108 AE

Concerto Op. 3 in Re Maggiore « Il Cardellino »

Gastone Tassinari (flauto) I MUSICI

MONUMENTA ITALICAE MUSICAE

(45 EP) 400 109 AE

G. F. HANDEL

Brani dalla « Musica dell'acqua »

Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam

diretta da Eduard Van Beinum

(45 EP) 400 119 AE

W. A. MOZART

Eine Kleine Nachtmusik (Serenata in sol Maggiore K. 525)

Fr. SCHUBERT

Brani da « Rosmunda »

Orchestra Sinfonica Columbia diretta da Bruno Walter

(33) G 05617 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

dischi stereofonici



BEETHOVEN

Sinfonia n. 3 in mi bem. op. 55 « Eroica »
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
CS 5001

BEETHOVEN

Sinfonia n. 3 in mi bem. op. 55 « Eroica »
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
CS 5042



FRANCK

Sinfonia in re min.
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
CS 5010



GERSHWIN

Rapsodia in blu
Pianista REID NIBLEY
Orchestra Sinfonica dello Utah
diretta da MAURICE ABRAVANEL
Un Americano a Parigi
Orchestra Sinfonica dello Utah
diretta da MAURICE ABRAVANEL
CS 5019



serie Westminster

dischi RICORDI



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.

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 1 | ALBINONI | (Giazotto) | Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno |
| 2 | ALBINONI | (Giazotto) | Concerto in la op. 2 n. 3 per archi e cembalo di ripieno |
| 3 | BONPORTI | (Barblan) | Concerto a quattro in la op. 11 n. 4 per archi e cembalo di ripieno |
| 4 | CAMBINI | (Barblan) | Concerto in sol op. 15 n. 3 per cembalo (o pianoforte) e archi |
| 5 | CIRRI | (Ghedini) | Concerto in la n. 1 per violoncello, archi e cembalo di ripieno |
| 6 | CLEMENTI | (Fasano) | Sinfonia in re op. 18 (ripubblicata come op. 44) per orchestra da camera |
| 7 | GALUPPI | (Mortari) | VI Concerto a quattro in do min. per archi |
| 8 | 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 |

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

8 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 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

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 III n. 4 - aprile 1960

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
ROMA via Ruggiero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 120
Piazza Indipendenza, 24/26

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 Euenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 184
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
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
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.: 14 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, 15
Cecoslovacchia Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggiero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
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 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'Aia. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 104
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 18
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 13 de Julio, 1190 (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 III - n. 4 - aprile 1960

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. 893.366

Sommario:

- 154 *L'Andalusismo gitano e la grande cuerda española di Vincenzo Terenzio*
- 159 *L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania orientale di Eberhard Rebling*
- 163 *La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Torino, Trieste*
- 177 *La Vita musicale all'estero: Francia, Cecoslovacchia*
- 181 *Notizie in breve - Festival - Necrologi*
- 183 *Contributi bibliografici*
- 194 *Libri di interesse musicale:*
Lecture: Giuseppe Verdi di Franco Abbiati
Presentazioni: Piccola storia della musica di R. Allorto e Il Libro completo dell'amatore di dischi a cura di Riccardo Malipiero
- 199 *Dischi:*
Lucia di Lammermoor - Saecular and religious choral works di Orlando di Lasso

L'Andalusismo gitano e la "grande cuerda española"

« Grande cuerda española » è stata definita da Federico Garcia Lorca la fase del rinnovamento musicale spagnolo, rinnovamento promosso da Felipe Pedrell e sviluppatosi secondo la grande linea (cuerda) Albeniz - Granados - Falla. Questo movimento di rinascita artistica era, come è noto, orientato nel senso di una rivalutazione e di una revisione del canto popolare, e fu quindi parallelo a un vigoroso fervore di studi filologico-letterari, i cui contributi più notevoli furono dati dalla pubblicazione di copiosi canzonieri, che ci hanno rivelato il canto betico nella mirabile varietà delle sue forme e inflessioni.

Che cosa giustifica il nome di « scuola nazionale » con cui si è soliti designare la moderna fase della musica iberica e quelle, più o meno coeve, fiorite nei paesi scandinavi e slavi? Senza dubbio l'elemento che accomuna i compositori di una stessa nazione è costituito dall'amore per le tradizioni etniche e per i modi del canto popolare, che tuttavia ciascuno ha sentito e interpretato in maniera differente. Il richiamo al folclore implica naturalmente il problema dei rapporti tra il folclore e arte, tra arte popolare e arte colta. Oggi non si può dare al termine « popolare » quel significato che il romanticismo gli aveva dato considerandolo indice di un generico *Volksggeist*; arte popolare fu per i romantici espressione di una vaga coscienza collettiva, prodotto di un sentimento immediato. L'idea di una comunità etnica non esclude l'esistenza, in seno a quella stessa comunità, di differenziazioni individuali, di personalità capaci di interpretare le aspirazioni del popolo, i suoi entusiasmi, le sue speranze, i suoi dolori segreti. L'arte è sempre creazione individuale; e poeta popolare è colui che, nella sua spontaneità creativa, sa dar voce poetica alle manifestazioni elementari e ingenuie dell'anima umana. Caratteristica dell'arte popolare è la presenza di motivi costanti, che sono stati ripresi, nel corso dei secoli, innumerevoli volte; ma talora lo stesso motivo, nelle varie riprese, si è variamente atteggiato, secondo la particolare originalità e sensibilità del poeta Ramón Menéndez Pidal, riferendosi alle romanze popolari iberiche e al rapporto stretto che ogni romanza ha non solo con il suo autore ma perfino con il gusto di ogni singolo giullare, ha rilevato come una medesima idea poetica potesse assumere molteplici forme nella riproduzione originale dei vari recitatori, « viniendo a estar la forma de expresión completamente abierta a la invención particular ». (1). A questo punto è opportuno fare un'altra distinzione: nell'ambito del folclore, essendo molto attivo lo scambio tra poeta e popolo ed essendo piuttosto variabili gli impulsi individuali, si ven-

(1) *Sobre geografía folklórica*, in « Rev. Fil. Esp. », t. VII, 1920, pag. 283.

gono a configurare due piani diversi di elaborazione; uno diciamo così oggettivo, in cui l'espressione è mantenuta a un livello medio, nelle linee fondamentali della tradizione popolare, e uno soggettivo in cui il tema lirico tende ad atteggiarsi in strutture elaborate dal sentimento con una certa compiacenza di bravura e di raffinatezza. Questa distinzione riguarda particolarmente la musica popolare iberica e quelle forme melodico-ritmiche che diventarono caratteristiche del canto *jondo* andaluso e che si concretarono attraverso l'innesto di elementi diversi derivati dal molteplice influsso che le province spagnole esercitarono fra loro vicendevolmente. Nel 1922 si svolse a Granada, sotto la direzione di Manuel de Falla, un festival del canto *jondo* che rivelò la mirabile vitalità e varietà del canto popolare andaluso.

Infatti *jondo* è termine andaluso corrispondente al castigliano *hondo* (profondo), e indica qualcosa di segreto e di intenso nel sentimento creatore e nell'esecuzione. Con questo aggettivo si usa denominare il primitivo canto gitano, nella sua forma arcaica e genuina, derivante dall'incontro di molteplici componenti, di cui indichiamo qui le più caratteristiche:

- 1) carattere modale e orientale del *melos*, in cui sono fusi residui della liturgia cristiana, di quella ebraica e di quella moresca, e che di solito non supera l'estensione di una sesta;
- 2) lunghi vocalizzi iniziali sulle sillabe *Ay!* o *Lelè* (che alcuni considerano una storpiatura di *Allah*);
- 3) complesse fioriture melodiche alternate alla ripetizione ossessiva di una stessa nota;
- 4) effetti strumentali d'un sapore assai raro derivanti dall'impiego di una tecnica chitarristica abbastanza evoluta (*toque jondo*).

E' presumibile che in origine il canto fosse esclusivamente vocale; l'uso della chitarra, che certamente è stata introdotta in Spagna dagli Arabi, ha in modo notevole influito sulla evoluzione formale della primitiva etnofonia andalusa accentuando, attraverso la struttura squisitamente tonale di questo strumento, la sensibilità armonica, e consentendo la realizzazione di suggestivi effetti contrappuntistici.

Garcia Lorca, che ha studiato le manifestazioni del folclore andaluso, ma più con la curiosità intensa del poeta che con l'acume del critico, ha rilevato che la chitarra ha occidentalizzato il canto *jondo*, favorendo l'impiego di una maggiore ricchezza di mezzi e quindi l'approfondimento « della oscura Musa orientale ebraica e araba antichissima ». Ma proprio qui egli vedeva il maggior pericolo; il pericolo cioè che l'esecutore indulgesse troppo al gusto delle innovazioni formali, non riuscendo ad eliminare quegli elementi accessori che potevano mettere in ombra l'essenziale; e la virtù più ammirabile di un chitarrista consisteva per lui nella capacità di « disegnare o misurare una *siguiriya* con accento assolutamente millenario ». E questo poteva avere senza dubbio un grande fascino; ma non si può trascurare l'importanza di certe nuove e originali iniziative stilistiche realizzate sul piano del commento chitarristico, ai fini di una più ricca articolazione del discorso sonoro, e quindi di una più intensa efficacia allusiva.

Senza dubbio la tecnica chitarristica ha determinato delle particolari forme del *cante jondo* che vanno sotto il nome di *cante flamenco*. A proposito del quale si hanno definizioni e valutazioni contraddittorie, che mostrano come spesso tra il *cante jondo* e il *flamenco* una vera e propria linea di demarcazione non esiste. Non sembra tuttavia che si possa senz'altro considerare il *flamenco* (la cui denominazione risale agli ultimi decenni del secolo scorso) come una degenerazione o contaminazione del primitivo autentico canto gitano; ed è perciò opportuno distinguere un *flamenco* puro da un *flamenco* impuro, espressione di una trivialità picaresca che Ortega definì « chincaglieria meridionale ».

Il *flamenco* puro rappresenta una gamma estesa di forme e di modi (concretatisi attraverso la graduale assimilazione dei più svariati influssi) che esprimono la tendenza ad intensificare la suggestione del primitivo canto popolare mediante una più ricca articolazione sintattica e decorativa, e anche mediante l'introduzione di elementi pittoreschi (abiti vistosi e variopinti, parole del gergo, atteggiamenti spavalidi). La fortuna del *flamenco* fu parallela, nel secolo scorso, alla fortuna dei *café cantantes*, frequentati da toreri, gitani e intenditori (*aflamencados*) talora esigentissimi; su un piccolo palcoscenico (*tablado*) si esibivano i cantanti, che perciò furono chiamati « cantatores de tablado ». Estraneo al puro stile gitano era l'uso delle nacchere e il movimento ritmico delle braccia e delle mani. I canti più antichi e di carattere più austero (*saeta*, *liviana*, *martinete*) erano eseguiti senza accompagnamento strumentale.

Nella parte iniziale di un suo saggio su Manuel de Falla (1), Alberto Mantelli, dopo aver dato un rapido cenno su alcune caratteristiche formali adottate dai moderni compositori spagnoli, fa un duplice ordine di considerazioni: primo, che la così detta rinascita musicale spagnola sia da porre in rapporto quasi esclusivo con l'evoluzione del linguaggio musicale europeo, tendente a uscire fuori dai vincoli della tonalità; secondo, che ogni compositore di quella scuola non ha condizionato la propria espressione ai dati obbiettivi dei documenti etnofonici, ma ha di volta in volta trascelto quei dati che rispecchiassero « le proprie più segrete e autentiche esigenze espressive ». Il graduale allentarsi dei vincoli della sintassi tonale avrebbe quindi indotto il musicista a servirsi delle locuzioni modali che erano tipiche del canto popolare. Non mi sembra che si possa ragionevolmente considerare un « fatto incidentale » l'adozione del formulario etnofonico da parte dei musicisti; e che quindi si debbano porre in primo piano quei valori di scrittura che si son venuti concretando nella musica colta europea al di fuori della tradizione popolare iberica. Opportunamente il Mantelli ha rilevato l'importanza che ebbe, sia per Albeniz che per Falla, il contatto con la musica impressionistica; ma d'altra parte egli non ha tenuto nel debito conto quel potere d'incanto, quella efficacia stimolante che ebbe senza dubbio sull'animo degli artisti di folclore, e

« La Rassegna musicale », luglio 1947, pagg. 199-212.

segnatamente certe manifestazioni pittoresche del canto e del costume gitano. Tanto Albeniz che Granados e Falla erano estranei a un ideale estetizzante dell'arte; anzi sentirono fortemente il legame con la terra natia e il fascino delle tradizioni nazionali, che spesso evocarono in un tono di stupore raccolto e di intensa nostalgia, e da cui furono senza dubbio stimolati alla ricerca di nuove possibilità armonico-timbriche, al fine di dare alle loro pagine una maggiore ricchezza allusiva. A me sembra quindi che i termini del rapporto si debbano invertire e che la posizione di quei musicisti nel quadro della musica europea si debba considerare determinata dalla loro qualità di compositori iberici, profondamente legati ai miti e alle suggestioni primordiali del sentimento popolare. S'intende che essi cercarono di potenziare quei suggerimenti del folclore mediante l'assimilazione di elementi stilistici peculiari della musica d'arte. E Albeniz fu accusato dai contemporanei di aver snaturato il canto popolare, di esser venuto meno al carattere di uno stile « castizo ». Ma è certo che egli non avrebbe potuto fare altrimenti, a meno che non avesse voluto limitarsi a una ripetizione meccanica dei documenti folcloristici. E anche sul piano letterario si è avvertita, da Lope de Vega ai giorni nostri, una forma di rielaborazione, più o meno radicale, del sentimento del poeta, il quale spesso non ha potuto fare a meno di compiacersi di certe risorse culturali e sensibili, abilmente innestate nel tronco della schietta tradizione popolare. Del resto, abbiamo già rilevato nelle varie forme del *flamenco* una tendenza a intensificare la suggestione del primitivo canto andaluso mediante una più ricca articolazione sintattica e con l'impiego di elementi pittoreschi, che senza dubbio valsero a stimolare, in seno alla musica d'arte, l'impulso a realizzare effetti di squisita stilizzazione. L'importante era conservare intatta la sostanza del documento folcloristico, cioè quel sapore unico, inconfondibile che esso aveva per l'artista e che questi traduceva poeticamente, dopo averlo a lungo decantato nella memoria.

Di solito è stata considerata troppo determinante, sull'arte di Albeniz e di Falla, l'influenza della musica francese; ma si tratta di un'interpretazione parziale, e anche un tantino polemica. Dovrà proprio considerarsi una stranezza sostenere la continuità dell'opera di Albeniz?

Più d'uno ha posto un taglio troppo netto tra le pagine di Iberia e le composizioni precedenti, quasi che l'evoluzione della scrittura pianistica di Albeniz sia stata esclusivamente condizionata dal contatto con Debussy e Ravel, e non anche da un'attenzione più intima a certe inflessioni tipiche del *melos* andaluso. In realtà il compositore spagnolo assimilò dallo stile debussiano quegli elementi che potevano accordarsi con la sua sensibilità schiettamente romantica; e quella freschezza spontanea della sua maniera lo salvò appunto dal pericolo di indulgere al gusto di preziosità eccessive e di raffinatezze intellettualistiche.

Uno sguardo alle composizioni « iberiche » di Debussy e di Ravel, varrà forse a mettere più chiaramente in luce il valore particolare che ebbe per i musicisti di nazionalità spagnola l'adozione e la rielaborazione

borazione del materiale etnofonico. In Ravel (*Rapsodie espagnole*) è più evidente che in Debussy il predominio della nota coloristica, e sia pure di un colore sottilmente accarezzato e sfumato; in Debussy (*Iberia*) si avverte il dominio della fantasia pittrice, non so che magia evocativa, specialmente in certe atmosfere trasognate (*Les parfums de la nuit*), che tuttavia non hanno quel tono intimo, malinconico che hanno le pagine dei compositori iberici e che nasce da un profondo accordo tra la natura e l'anima. Per gli artisti spagnoli vissuti a cavaliere dei due ultimi secoli, l'amore della terra natia e del costume patrio, il vagheggiamento del paesaggio familiare e di una vita remota (a cui la storiografia romantica aveva conferito un fascino solenne) sono stati i punti essenziali di una esperienza spirituale, la proiezione di un pathos segreto e talora struggente, in cui si compenevano la memoria e la realtà, il ricordo e il sogno, e che oscillava dalla situazione dell'idillio a quella della tragedia. È importante osservare che i grandi temi tragici del *cante jondo* rimasero per lo più estranei alla sensibilità dei musicisti. Sarà merito dei poeti nuovi, e particolarmente di Lorca, aver dato voce poetica ai temi drammatici della tradizione gitana, rivelando, con una felice arditezza metaforica e con modi di una originalissima invenzione, le più celate e turbate inflessioni della passionalità umana.

VINCENZO TEREZIO

L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania orientale

Già durante la Repubblica di Weimar si erano conseguiti, nel campo dell'insegnamento musicale, dei risultati soddisfacenti, e già allora nelle scuole elementari, nelle medie e nei ginnasi c'era un'ora settimanale di musica e canto corale. Sotto il regime hitleriano però anche l'istruzione musicale venne interamente subordinata ai fini sciovinistici cui aderiva tutta l'educazione scolastica, cosicché i risultati raggiunti furono praticamente annullati.

Dopo la guerra, nel territorio dell'odierna Repubblica Democratica Tedesca (allora zona d'occupazione sovietica) fu decretata una radicale riforma scolastica. In base alle disposizioni del trattato di Potsdam del 1945 tra le grandi potenze, tutti gli ex-nazisti furono allontanati dalla scuola, e in tali condizioni l'insegnamento si svolse nei primi anni del dopoguerra tra grandi difficoltà. Si istituirono dei corsi accelerati in cui venivano preparati all'insegnamento giovani che avevano imparato a rifiutare la guerra e il fascismo: la qualità dell'insegnamento naturalmente ne soffrì, perché questi giovani non potevano certo, in così breve tempo, sostituire maestri di lunga esperienza. Ma questa radicale riforma ottenne il risultato di eliminare totalmente dalla scuola la concezione nazista. In queste condizioni anche l'insegnamento della musica nei primi anni del dopoguerra non poté svolgersi regolarmente, soprattutto perché mancavano insegnanti qualificati. Oggi però le cose sono molto cambiate. La differenza qualitativa tra la scuola elementare per le larghe masse e la scuola media fino al ginnasio riservata a figli di genitori agiati, era stata eliminata già nel 1945, e fin nel più minuscolo villaggio era stato introdotto l'obbligo degli otto anni di scuola per tutti i giovani, con un'ora di musica settimanale. Dopo questi otto anni, gli alunni migliori entravano nella scuola media (*Oberschule*) quadriennale e conseguivano la maturità per entrare alle scuole superiori o all'università (si tenga presente che gli studi sono in ogni caso interamente gratuiti); tuttavia gli insegnanti di musica non erano ancora sufficienti, tanto che i programmi previsti non potevano ancora essere svolti in tutte le scuole.

Recentemente però il governo ha emanato una nuova legge che prevede un'ulteriore, importantissima estensione dell'insegnamento scolastico pubblico: entro il 1964 dovrà essere introdotto in tutta la Repubblica, fin nei più piccoli villaggi, l'obbligo scolastico decennale, accanto a cui sarà conservata la cosiddetta « scuola media ampliata » fino al diciottesimo anno d'età. Tutto l'insegnamento verrà sostanzialmente riorganizzato, in quanto si vuole evitare di appesantirlo

con un'inutile zavorra di erudizione e si tende invece a legarlo alla prassi della vita nella maniera più multiforme possibile: questo insegnamento « politecnico », collegato a visite periodiche alle fabbriche, prepara in tutti i sensi i giovani alla vita pratica che li attende.

Contemporaneamente si introducono nella scuola anche le arti, in modo che i fanciulli si famigliarizzino con esse e in particolare con la musica. Mi sia permesso di citare un esempio tratto dalla mia esperienza personale, per indicare come questo tentativo abbia già conseguito concreti risultati. Mia figlia, una bambina di nove anni, frequenta la terza classe presso una scuola decennale nei pressi di Berlino. Poco tempo fa ha avuto luogo nel salone della scuola, alla presenza di tutti i genitori, un « pomeriggio culturale » a cui hanno preso parte in un modo o nell'altro tutti gli alunni dalla prima alla quarta classe. Si trattava in parte di recite — specie per i piccolissimi, — in parte di cori parlati; quanto alla musica, un gruppo formava un'orchestra di strumenti popolari (mandolino, chitarra, fisarmonica, ecc.), un altro gruppo formava un coro, alcuni bambini cantavano come solisti o in piccoli gruppi: in questa scuola insomma tutti i bambini vengono interessati in qualche modo a un'attività artistica, ed è evidente che in tutto ciò la musica svolge una parte di primissima importanza.

Anche l'insegnamento musicale obbligatorio (in ogni classe un'ora settimanale) viene collegato nella maniera più stretta alla vita. Nel nuovo programma scolastico sono indicati tre settori da svolgere organicamente dalla prima alla quarta classe: canto ed esecuzione strumentale, ascolto di musiche (per conoscere la letteratura musicale classica e contemporanea) e infine studio dei principi della teoria musicale.

Il canto è curato già negli asili infantili, cioè prima che il fanciullo entri nella scuola propriamente detta, in modo che gli alunni delle prime classi elementari già conoscano un buon numero di canti popolari e infantili tedeschi e stranieri, oltre a canzoni del movimento operaio e canzoni moderne; inizialmente il canto è monodico, ma in seguito anche a due o tre voci, mentre lo studio degli strumenti incomincia quando i fanciulli sono in età di sette-otto anni. Quanto al canto e alla lettura, esistono ancora metodi diversi di insegnamento, ma tutti si prefiggono lo scopo di arrivare al più presto a far cantare il fanciullo con la lettura a prima vista e a insegnargli le basi della respirazione e dell'impostazione della voce. Accanto al normale insegnamento di classe, molte scuole formano anche dei cori unendo tutti gli alunni, oppure anche solo unendo gli elementi di due o tre classi.

Una parte del programma di musica consiste nell'apprendere ad ascoltare con attenzione e con concentrazione un pezzo di musica. I fanciulli imparano presto a ricordare una melodia, e fin dai primi anni di scuola si fanno in classe semplici dettati melodici. L'ascolto va dalle forme più semplici — nei primi anni — fino alle sinfonie, alle opere e agli oratori nelle classi superiori; in questo settore si pone

una cura particolare nel mantenere un giusto rapporto tra la musica classica e quella moderna, mentre il programma comprende anche l'ascolto di musica popolare tedesca e di altre nazioni. Per svolgere bene questa parte del programma esiste un centro che produce nastri magnetici e li mette a disposizione di tutte le scuole. Ci sono nastri con opere di un solo musicista (Bach, Händel, Beethoven, Schubert, ecc.) corredati da diapositive che servono a completare visivamente quello che si ascolta, nastri con musica popolare di singole nazioni, e infine nastri con musica del nostro tempo, e qui sta ovviamente in prima linea la musica di compositori della nostra repubblica, come Hans Eisler, Ernst Hermann Meyer, Ottmar Gerster e così via; ci sono però anche nastri con musica di Prokofiev, Hindemith e altri musicisti contemporanei. Per illustrare la musica popolare si proiettano anche film con danze popolari dei rispettivi paesi. Oltre ai nastri ci si serve naturalmente anche di dischi.

Nel settore relativo all'ascolto rientra anche l'istituzione dei concerti scolastici. Tutte le orchestre della RDT — e sono quasi un centinaio, un numero pari a quello delle orchestre che prima della guerra esistevano in tutta la Germania — si sono impegnate a tenere regolarmente concerti per i giovani delle scuole. Questi concerti si svolgono spesso in grandi auditori per più scuole contemporaneamente, nel 1959 ad esempio ne sono stati tenuti circa 700. Spesso sono gli stessi direttori d'orchestra che illustrano le opere eseguite, a volte invece esse vengono spiegate ai ragazzi a scuola, durante l'ora di musica.

Il terzo settore, che comprende i fondamenti della teoria musicale, è legato alla pratica, cioè al canto e all'ascolto, in modo che i giovani, quando lasciano la scuola, conoscano già le più importanti forme musicali. Come testi per l'insegnamento si stampano album di canto per ogni singola classe, e per le ultime classi fascicoli di storia della musica. Questi fascicoli sono divisi per epoche: uno per il periodo da Bach a Beethoven, un altro per il romanticismo, un altro per i maggiori compositori stranieri ed uno per i compositori della RDT; ogni fascicolo è altresì accompagnato da un supplemento con esempi musicali.

Oltre a tutto questo, nelle città più grandi si fa naturalmente frequentare regolarmente agli alunni anche il teatro d'opera.

L'insegnamento della musica nelle scuole offre dunque, in base ai nuovi programmi la garanzia, che in futuro tutti i giovani conosceranno i capolavori della musica: gli ideali di tanti pedagoghi del secolo scorso stanno in tal modo diventando realtà.

Per ovviare all'insufficienza di insegnanti di musica è stato creato un sistema di istruzione che permetterà nel giro di pochi anni di formare un numero sufficiente di quadri. Gli insegnanti di musica possono inoltre perfezionarsi in corsi di istruzione superiore, e hanno nella rivista mensile *Musik in der Schule* una palestra per discutere tutti i problemi che li interessano.

La musica ha un'importante funzione anche nell'attività delle organizzazioni giovanili, che operano sempre in stretto contatto con la

scuola e la famiglia. In tutta la RDT c'è poi una rete di più di settanta « scuole di musica popolari » (con sezioni staccate in numerosi centri minori), in cui, fuori dell'orario scolastico, studiano i fanciulli che dimostrano un particolare talento musicale; e qui l'insegnamento è impartito da insegnanti strettamente specializzati. I migliori allievi di queste scuole costituiscono il vivaio in cui si scelgono gli elementi per i Conservatori e per le scuole superiori di musica.

Oggi si è così creata la base per sviluppare una cultura musicale veramente ampia a cui può partecipare tutta la popolazione. Il governo incoraggia questa evoluzione con tutti i mezzi di cui dispone, in quanto siamo tutti convinti che la musica sia un mezzo importante per fare dei giovani di oggi degli uomini onesti, di alto livello culturale, di viva sensibilità e di giusti pensieri: ecco che viene tradotta in pratica l'affermazione di Händel che la musica è in grado non solo di distrarre ma anche di migliorare l'uomo.

EBERHARD REBLING

Direttore della « Deutsche Hochschule für Musik » di Berlino-est.

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala: Musorgski - Paisiello - Bellini - Busoni

Ogni volta che si dà il Boris, chi scrive queste note manda un pensiero grato alla signora Platonova, prima interprete del personaggio di Marina. Infatti, senza l'intervento rabbioso di questa energica donna, il capolavoro di Musorgski non sarebbe certo andato in scena, a Pietroburgo, in quel lontano gennaio del 1874; e a giudicare da come si erano messe le cose, chissà quando avrebbe visto la luce della ribalta, forse mai. Perché insomma l'infelice autore aveva contro di sé quasi tutti, specie i competenti. Bocciata dalla direzione del Teatro Imperiale la prima stesura dell'opera, quella del '70; ribocciata la successiva da un comitato di esperti in cui figurava (per modo di dire) anche un italiano, il contrabbassista Ferrero, ogni speranza pareva perduta. A questo punto ecco farsi avanti la citata Platonova, celebre cantante che i mandarin del grande teatro non avevano davvero interesse a disgustare. Cos'è questa storia?, dice lei. Il nuovo spartito di Musorgski è bellissimo e si deve rappresentare in barba a tutti gli aristarchi dell'universo. Anzi, lei lo ha già scelto per la sua serata d'onore: dunque, o Boris o morte. Il signor Guedeonov, direttore del teatro, scelse il Boris. Ora vedete: se la signora Platonova fosse stata un basso, il valore del suo gesto non sarebbe « storico ». Da che mondo è mondo gli attori giudicano le opere in funzione dei loro personali egoismi, magari contro le ragioni dell'arte.

Ma nel nostro caso la figura di Marina non è davvero di gran rilievo, compare solo nei due quadri polacchi, quasi a margine della vicenda. E così, niente da fare: bisogna proprio convincersi che l'intervento di quella donna fu del tutto disinteressato (non c'erano di mezzo nemmeno i motivi umani collegati per esempio al Nabucco di Verdi, caldeggiato dalla Strepioni) e quindi è meritevole del nostro ricordo. Poveri cantanti, gli capita così spesso di sentirsi dire che hanno tradito i musicisti, che per una volta tanto che le cose stanno diversamente è il caso di riconoscere il loro merito.

La versione che la Scala ci ha presentato il 20 febbraio era quella consueta, rielaborata da Rimski-Korsakov, mentre quattro anni addietro avevamo potuto finalmente ascoltare l'opera nel dettato originale di Musorgski. Edizione « asciutta », dove la rinuncia alle colorazioni orgiastiche, alle elaborate rifiniture armoniche del professor Rimski, era ampiamente compensata da un selvatico, inconfondibile lirismo. Per conto nostro, la politica del non intervento è sempre la migliore. Pensandoci bene, anche le « correzioni » di Wagner alla Nona di Beethoven rispondono a un criterio d'impeccabilità formale abbastanza discutibile. A nessuno verrebbe in mente, poniamo di eliminare le sprezzature di certi famosi dipinti, dai primitivi in giù. O perché mai, dunque, tirare a lucido, con eruditi spazzolini, i ruvidi canti di un genio musicale?

Rilievi filologici a parte, l'esecuzione scaligera — guidata anche stavolta da Antonino Votto — è in

complesso piaciuta. Votto non calca la mano sul pittoresco facile, sull'oratoria sonora, mirando piuttosto a cogliere nel profondo il tormentoso clima psicologico del Boris. Validamente sorretto, in ciò, dal Christoff, protagonista di grande linea: così paurosamente solo col suo rimorso, inchiodato fino alla catarsi nella dura prigione del suo io. Sugli altri numerosi interpreti ha fatto spicco, nella parte del monaco Varlaam, un giovane basso dalla voce bella e possente, musicalissimo e, si direbbe, attore nato. Il coro, guidato dal maestro Mola, ha dato un valido contributo allo spettacolo. Regia vistosamente teatrale di Tatiana Pavlova. Scenografia — nota, eppure sempre sorprendente — di Nicola Benois. Alla Piccola Scala, il 23 febbraio, *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Uno degli undici lavori musicali scaturiti dalla commedia di Beaumarchais. Quasi dodici, anzi, perché un primissimo « pastiche », una timida alleanza tra parola e suono fu subito tentata da Beaumarchais stesso con l'inserimento nel testo di canzoni spagnole. Non ancora melodramma, dunque, ma quasi commedia musicale. E del resto, non sono forse sue le parole: « La pièce est d'un genre à comporter de la musique »? Era tanto adatta alla musica che un *Barber von Sevilla* di Federico L. Benda andò in scena a Dresda nel 1776, a distanza di un anno soltanto dal fiasco parigino della commedia. Seguirono, oltre a Paisiello, nell'ordine: il Weigl, l'Elsperger, lo Schulz e l'Isouard; tutti e sei predecessori di Rossini. E fin qui pazienza. Ma il bello è che vi furono anche i successori. Dal novero dei quali escluderemo il perugino Francesco Morlacchi, per il fatto che il suo Figaro è in ritardo su quello rossiniano di appena due mesi (aprile 1816), segno che la gestazione delle due opere fu quasi contemporanea. Ma per gli altri quattro non

ci sono attenuanti. Ricordiamoli, per curiosità: Dall'Argine (1868), Graffigna (1879), Cassone (1922), Torazza (1924). Totale: undici barbieri, di cui uno solo col rasoio eterno.

Va da sé che queste cose non si dicono per sollecitare raffronti, criticamente improponibili, tra il delicato *Barbiere* di Paisiello e quello sanguigno e prepotente di Rossini. Tanto più che la misurazione l'ha già fatta la storia, e si sa da quale parte pende la bilancia. In pratica, d'altronde, è difficile che l'ascoltatore riesca sul serio a mettere in fuga certi fantasmi che si direbbero sempre lì, dietro le quinte, pronti a entrare in scena, oppure annidati in orchestra, negli angolini bui o al riparo dei leggi. Sicché Paisiello finisce per aver l'aria dell'importuno, dell'individuo che non c'entra. Ecco perché avremmo preferito una sua opera senza schiacciati controfigure, ad esempio quel tenero saggio di genere melodrammatico « larmoyant » che è *Nina* o *La Pazza per amore*. Detto questo, per conto nostro il secondo e terzo quadro hanno tuttora una cesellata validità. Decisamente deboli, invece, sono il primo e il quarto. Pagine come quelle dei due terzetti di Bartolo, prima con i servi — lo sbadigliante e il raffreddato —, poi con Rosina e Almaviva, restano modelli di squisita, originale fattura. E così tutta la scena della lezione, dove grazia, umorismo e tenerezza si danno la mano. Disegni melodici, movenze ritmiche a cui l'autore dette vita durante il lungo soggiorno a Pietroburgo — l'opera è del 1782 — ma che conservano la solare trasparenza, la dolcezza del clima italiano. E tuttavia esse non bastano, oggi, per rendere in tutto vitale un *Barbiere* nel quale il personaggio di Figaro musicalmente non esiste.

Pregevole, ma forse più seria del necessario, l'esecuzione diretta

da Nino Sanzognò con la regia di Eduardo De Filippo. Interpreti puntuali ed eleganti la Sciutti, il tenore Oncina, i bassi Badioli e Cava, il baritono Lidonna e — questi si aderenti al carattere dell'opera napoletana — il Calabrese e il Mercuriali nelle macchiette dei due domestici. Ammiratissima la scenografia di Attilio Colonnello, per le felici architetture e le indovinate contrapposizioni cromatiche. Il 26 febbraio, nella sala maggiore, un'ottima edizione della *Sonnambula*. Votto, che già negli anni recenti aveva dimostrato di sentire profondamente l'incantevole « notturno » belliniano, disponeva stavolta di una compagnia di canto tutta giovane, senza eroi né eroine « dei due mondi ». Ha avuto fiducia, anche coraggio, e lo spettacolo, iniziato tra qualche diffidenza, si è concluso festosamente, diciamo pure in una temperatura ottocentesca. Renata Scotto con questa impegnativa prova — che segue da vicino la vivida Lucia da lei incisa per la Ricordi — si mette senz'altro in prima fila tra le candidate all'eredità delle maggiori « devancières » della lirica. Il fatto è che la Scotto non possiede soltanto una bella smaltata e all'occorrenza vibrante voce, uguale in tutti i registri, e una vocalizzazione perlacea che le consente di filare senza sforzo il do acuto e il re bemolle, ma anche e soprattutto quella sensibilità, quella prontezza d'assimilazione stilistica che sono doni tanto rari quanto preziosi per queste musiche del tempo felice. Al suo fianco hanno ben figurato il tenore Alfredo Kraus, fraseggiatore di perspicuo rilievo, e l'armonioso basso Vinco nello stendhaliano disegno del Conte Rodolfo.

Con l'allestimento del *Dottor Faust* di Busoni, ancora nuovo per Milano, la direzione della Scala è giunta, il 18 marzo, al penultimo traguardo di un certo settore del suo programma che all'inizio di stagione pro-

prio noi definimmo « polemico ». (All'ultima tappa incontreremo *I Troiani* di Berlioz). Nella vita tormentata di Busoni, il *Dottor Faust* ebbe un destino non molto diverso da quello che nell'esistenza di Boito ebbe il *Nerone*. Sia l'una che l'altra opera occuparono per moltissimi anni i pensieri di chi l'aveva vagheggiata e inseguita; nella prima come nella seconda, l'ambizioso testo letterario è di mano del compositore; a nessuna delle due fu messa dall'autore la parola « fine »; entrambe integrate da altro musicista, furono fatte conoscere in ritardo, come opere postume. Tutte coincidenze casuali? Forse no. Quelle incertezze, quei ripensamenti, quelle momentanee rinunzie sono indicativi nell'ora crepuscolare del melodramma. Gli spiriti più coltivati, è chiaro, fanno il punto sulla crisi. E nel processo in corso, essi — gli accusatori — temono alla loro volta l'accusa.

Il *Dottor Faust* è forse il prodotto più tipico e importante di tale complessa (e confusa) situazione. Per rendersene conto basta leggere le dense, spesso illuminatrici pagine di Busoni, in particolare il suo « Schizzo per una introduzione alla partitura del *Dottor Faust* », pubblicato da L. Dallapiccola e da G.M. Gatti negli *Scritti e pensieri sulla musica* (1954, ed. Ricordi). Dove fra tante mirabili autentiche verità, non mancano le ingannevoli « false verità ». Così nella musica di quest'opera: nella quale probabilmente non una cellula sonora è opaca, e la natura del rapporto tra struttura melodica e struttura armonica appare sempre perfetta, come le figurazioni ritmiche sempre partecipano alla curva precisa del disegno musicale. Ma dove, purtroppo, solo di quando in quando — diciamo al primo e all'ultimo quadro — nel cielo di tante e così esatte configurazioni sonore, splende davvero quel raggio verde che tutti cerchiamo ansiosamente nell'opera d'arte. Che cosa manca,

dunque, al *Dottor Faust*? La forza travolgente dell'imperfezione, forse. O forse quella sicurezza di volo che, per starcene tra i banditori di idee affini a quelle busoniane, Stravinski ha tante volte dimostrato di possedere.

L'ardore infocato di Hermann Scherchen, sempre al centro dell'irradiazione ritmica, ha molto contribuito alla buona riuscita dello spettacolo. Protagonista autorevole e persuasivo è apparso il baritono Dondi, e di una vocalità gentilmente stilizzata la Roberti. Il tenore Bertocci, eclettico Mefistofele, il Testi, vigoroso Soldato, e in genere tutti gli altri, coro compreso, meriterebbero una menzione che lo spazio non consente. Qualche riserva si potrebbe forse fare per gli scenari e la regia. Tutto ci è parso troppo « concreto » per un assunto tanto « magico ». Era un problema difficile da risolvere, è vero. Ma proprio in questi casi gli esperimenti coraggiosi (magari col sistema delle proiezioni) mette conto di farli.

I concerti all'Angelicum

Nel vasto e vario programma di quest'anno, l'oratorio non poteva mancare. Abbiamo avuto così, il 25 gennaio, *La Morte di Abele*, che risale al 1732 ed è la quinta, nell'ordine, delle più impegnative composizioni sacre di Leonardo Leo. In una prospettiva che tenga conto soprattutto dell'originalità e freschezza d'invenzione, può darsi che questa *Morte di Abele* risulti, nell'insieme, un poco meno incalzante, ad esempio, di *S. Elena al Calvario*, da molti considerata come il capolavoro di Leo. Comunque, la sua pienezza armonica — messa bene in rilievo dalla revisione del Piccioli — ci ha subito ricordato quell'innata, e per conto nostro sorprendente « tendenza al pensare polifonico », di cui parla Giulio Confalonieri a proposito del grande compositore pugliese. Infine il linguaggio per

niente sdolcinato, anzi asciutto, a tratti ruvido, di quest'oratorio, e certe sue ispirazioni di linea monteverdiana, come la dolente aria di Eva « Non sa che sia pietà quel cor che non si spezza », basterebbero a giustificare il ritorno alla vita attiva musicale. (Specie se si eliminasse qualche « da capo », forse non strettamente necessario).

Tutti gli esecutori, la Matteini, cioè, il tenore Ferrari, il basso Montarsolo, e più specialmente la Cundari e la Lazzarini, hanno superato la difficile prova. Ammirabile il contributo dell'orchestra diretta da C.F. Cillario e del coro guidato da R. Maghini.

Il 7 marzo, in un « Omaggio a Pergolesi » erano accostati il glorioso *Stabat Mater* del musicista jesino, quella ficcante suite ricavata dal balletto *Pulcinella* che nel 1919 Stravinski compose appunto su temi pergolesiani, e infine una cantata per tenore ed archi di Wladimir Vogel, dedicata *Alla memoria di G.B. Pergolesi*. Un singolare recitativo biografico, quest'ultimo, per il quale il compositore russo-tedesco ha dodecafonicamente utilizzato alcuni intervalli melodici del Marchigiano. Esperimento seriale accettabile, se non altro, come omaggio di circostanza da parte di un musicista moderno che ancora sente il fascino degli antichi. All'esecuzione, diretta con molto fervore da Luigi Colonna, hanno partecipato con buon esito il tenore Handt, il soprano Nicoletta Panni e il mezzosoprano Corinna Voza.

Per il concerto del 14 marzo, Lee Schaeenen, direttore del sensibile eleganza stilistica, era affiancato da Roberto Caruana, violoncellista nitido ed espressivo. Insieme hanno presentato, in prima esecuzione moderna, il *Concerto in mi bemolle maggiore* di Boccherini (rev. di F. Gallini) che specialmente nel *Largo* e soprattutto nel brillantissimo *Rondò* ha costituito una sorpresa anche per i boccheriniani di an-

tica fedeltà. Il programma era completato da Ciaikovski della *Serenata per archi in do maggiore*, dal Malipiero della *Sesta sinfonia*, e da quel Mozart della *Sinfonia in mi bemolle maggiore K. 543*, così screziato di gioiose anticipazioni romantiche.

EUGENIO GARA

Roma

Composizioni sinfoniche e da camera

Il maestro Carlo Franci ha presentato due novità di un certo interesse: il 2° *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bohuslav Martinu, il compositore ceco spentosi lo scorso anno, e il *Prometeo* ovvero *Il Poema del fuoco* di Alessandro Scriabin per pianoforte e orchestra, con organo e coro. La prima composizione, ideata nel 1935 e riveduta nel 1944, vanta una solida costruzione nella quale il pianoforte brilla in modo straordinario. La tecnica orchestrale e pianistica trovano un ideale punto di contatto nell'impiego di antichi e suggestivi canti boemi, presentati sotto un'inquadratura schematica tradizionale, tendente a una modernità che non ha nulla di avventato o di fantasioso. Martinu ha sempre camminato nel solco della tradizione e questa sua opera, composta, nella maturità, lo rivela con estrema chiarezza. Una creazione sana, che si vale di idee vere, cioè sentite, sincere, e non di una tematica campata nel vuoto. I tre tempi si snodano con estrema naturalezza, con fervida fantasia, dimostrando piena potenza nella parte iniziale, suggestione poetica e tranquillo respiro in quella centrale e vivacità ritmica e sonora nella finale. Un musicista, dunque, che ha i piedi sulla terra e che non si lascia incantare da false teorie. Nel mondo della fantasia, invece, viveva Alessandro Scriabin quando, nel 1910, scrisse il suo *Prometeo*. L'ombra di Steiner sembra domi-

narlo, provocando una confusione che non si sa bene se dipenda da un'accozzaglia di idee teosofiche o da teorie strambe su pretesi rapporti tra suono e colore. Romanticismo e astrattismo lottano fra loro, conducono l'ascoltatore per mano attraverso un mondo che non ha nulla di vero, per farlo poi sbocciare in una pianura arida, in una nebulosità agghiacciante. Tanta fatica per nulla. E pensare che, oltre l'orchestra, il compositore ha preteso un pianoforte solista, un organo ed un coro. C'è un'idealità in questa musica? Sì, ma un'idealità che si frantuma al primo alito di vento; e la mèta, se c'è, è quella del vuoto: ed allora si comprende bene perché nessun direttore ha mai creduto opportuno di presentare, a Roma, un così grosso ammasso di suoni privo di uno scopo effettivo. E poi c'è anche da tenere presente che lo sfruttamento delle scale esatonali, il poco rispetto per il linguaggio tradizionale, provocano un senso di sospensione che, nell'ascoltatore, si tramuta presto in effettiva stanchezza. Le quarte sovrapposte non rappresentano una attrattiva eccezionale che possa incantare un ascoltatore intelligente. Anzi, aumentano il senso di vuoto già denunciato.

La Filarmonica Romana, in un nutrito concerto, ha presentato sei composizioni italiane contemporanee. La manifestazione aveva l'intento di mostrare un panorama della musica di oggi, visto sotto contrastanti aspetti. Nella prima parte erano compresi tre lavori di impostazione dodecafonica, ma diversi per risultato: una *Sonatina* per pianoforte di Antonio Veretti, piuttosto asciutta e densa, che conferma l'ultima tendenza del compositore veronese: adesione al procedimento seriale, con una vena di eleganza e di contemplazione, particolarmente notata nel *Grave*. Brillante e ricco di trovate il *Presto*. Il *Salmo VIII* per flauto, voce, vio-

loncello e pianoforte di Luigi Cor-
tese, risale a vari anni or sono; an-
che esso ci conduce dall'esposizione
di una serie all'itinerario retrogrado
della stessa: anche qui, dunque,
tecnicismo al servizio di un siste-
ma più che di un linguaggio; e che il
brano vada così giudicato, se ne ha
la prova leggendo le note del pro-
gramma nelle quali è detto: «È
evidente che soprattutto nella parte
riservata al canto, l'autore si è
preoccupato di piegare il discorso
seriale o, se necessario, di liberar-
sene, al fine di porre in evidenza e
di illuminare con i più idonei atteg-
giamenti espressivi il testo del sal-
mo». Ed allora? È evidente che la
dodecafonia presenta le sue pecche.
Armando Renzi ha battuto sui tim-
bri specialissimi che possono deri-
vare dall'insieme di un corno e di
un pianoforte: due strumenti che
non legano troppo facilmente; ma
il Renzi si è mostrato molto esper-
to in materia e ha saputo creare
qualche cosa di nuovo nei tre tempi
della sua *Sonata. Le Liriche* di Bo-
ris Porena presentano un'inter-
essante espressività e si ricollegano
al *Lied* classico; comunque rivelano
una natura assai fine di composi-
tore e una sincerità che non si ri-
scontra nei lavori più recenti dello
stesso autore. *L'Otetto* di Fellegara
è qualche cosa di complicato che
non si riesce agevolmente a distri-
care in una sola audizione. Buoni
intenti, ma risultati discutibili an-
che se non manca, nella pagina, una
punta di satira che è forse la più
convincente. Franco Donatoni, dal
canto suo, con il suo *Movimento*
per clavicembalo, pianoforte e nove
strumenti, non risulta meno farragi-
noso, anche per il fatto che egli, as-
sertore dello «strutturalismo» (mu-
sica priva di temi e di sviluppi),
usa il materiale sonoro per una
costruzione di natura soprattutto
dinamica. Un nucleo essenziale esi-
ste, soltanto che l'autore fa di tutto
per distruggerlo. È un modo di cam-
minare piuttosto pericoloso, ma non

neghiamo che si potrebbe giungere
a qualche meta interessante, appe-
na intravista in questa composizio-
ne. Piuttosto complicata anche la
grafia usata, da Giorgio Graziosi
definita «ultrapuntillista». Il pub-
blico è rimasto un po' sconcertato;
del *Movimento* è stato dato il bis.
All'Aula Magna dell'Università, I
Solisti Veneti diretti da Claudio
Scimone, hanno eseguito un *Con-
certo* in re minore per violino e
archi di Felix Mendelssohn, scon-
osciuto ai più. Non si tratta di una
partitura all'altezza dell'altro *Con-
certo* mendelssohniano (in mi mi-
nore op. 64), ma non c'è dubbio
che è composizione di notevole por-
tata. Consideriamo perciò l'esecu-
zione come un regalo per il 150° an-
niversario della nascita del ma-
estro di Amburgo, testè caduto. Co-
me sempre accade in tutte le com-
posizioni di tale autore, le idee
sono abbondanti e la vitalità ecce-
zionale. Dei tre tempi ricordiamo
l'Allegro finale che maggiormente
porta l'impronta della musicalità
del Mendelssohn. Per chi dubitasse
dell'autenticità del lavoro, segnale-
remo che esso fu donato dalla ve-
dova di Felix al violinista David
passando, quindi, a Yehudi Me-
nuhin. Nonostante tanta divulgazio-
ne, molte città ignorano il bel *Con-
certo*. Buona l'esecuzione del violi-
nista Giovanni Guglielmo e accu-
rata la direzione dello Scimone.
All'Auditorio del Foro Italico, sot-
to la direzione di Istvan Kertész e
con la collaborazione del pianista
Gherardo Macarini Carmignani, è
stato eseguito, per la prima volta
in Italia, il *Concertino* per piano-
forte e orchestra di Pal Kadosa;
anche in prima esecuzione italiana
abbiamo ascoltato *King Pomade's
new clothes* di György Ranki. Si
tratta di due compositori ungheresi
della generazione seguita a quella di
Bartók e di Kodály che sta tentan-
do di creare una nuova scuola ma-
giara non tagliando però i ponti con
il passato. Tanto il Kadosa quanto



ROMA

Lucrezia di Ottorino Respighi è andata in scena al Teatro dell'Opera il 7 marzo. Nella fotografia: Anna De' Cavalieri, Giacinto Prandelli e Renato Cioni, protagonisti dell'opera. (foto Savio)

MILANO

Bozzetto di L. Ghiglia per le *Sette canzoni* di G. F. Malipiero, rappresentate alla Piccola Scala l'8 febbraio scorso. (foto Piccagliani)





PARIGI

In alto: Il recente allestimento di *Carmen* (nella fotografia: atto I) dovuto a Lila de Nobili, ha ottenuto grande successo all'Opéra. (foto Lipnizki)



Di fianco: Ivette Chauvité e Georges Skibine, nell'atto II del balletto *La Dame aux Camélias* di Henry Sauguet, rappresentato all'Opéra. (foto Lipnizki)

il Ranki hanno studiato con l'autore del *Salmò* ungarico e questo è già di per sé una garanzia. Comunque se nel primo si nota una certa compiacenza per la musica del Prokofiev, il secondo si accosta, volutamente, con intenti umoristici, a certi coloriti tzigani. I due autori sono già noti non soltanto in patria, ma anche all'estero.

Al Teatro dell'Opera

Tra una esecuzione del *Barbiere di Siviglia* di Rossini e del *Tannhäuser* di Riccardo Wagner si sono date due opere moderne dirette dalla vitale bacchetta di Fernando Previtali: *Lucrezia* di Ottorino Respighi e *Giuditta* di Arthur Honegger. La prima rivela, oltre a una indiscussa saldezza, anche caratteri di chiara modernità che traspaiono particolarmente attraverso il tessuto orchestrale, sempre accuratissimo ed efficacemente rispondente all'azione ed al canto. Ammirati in modo particolare i momenti di maggiore tensione, bene espressi dalla soprano Anna De Cavalieri e dai tenori Giacinto Prandelli e Renato Cioni. Della *Giuditta* si ricordava, a Roma, una lontana esecuzione al Teatro delle Arti. Ma si potrebbe dire che l'opera di Honegger soltanto in questa esecuzione al Teatro dell'Opera ha ottenuto il suo vero battesimo romano, in quanto i due atti sono stati realizzati nella loro piena efficienza. L'accortezza orchestrale del musicista svizzero, il suo attaccamento al fatto biblico, la sua potenza espressiva e cantabile hanno trovato i maggiori consensi nell'ultimo quadro, là dove il popolo di Israele raggiunge la sua vittoria. Da notare l'accurata esecuzione di Anna Maria Rota e di Plinio Clabassi, Fernando Previtali non ha mancato di incidere alle due partiture lo speciale carattere che le contraddistinguono.

MARIO RINALDI

Napoli

Mayerling di Barbara Giuranna in «prima assoluta»

La tragedia di Mayerling, cioè il suicidio dell'Arciduca Rodolfo e della sua amante, la dolce ed eroica Maria Vetzera, fece correre fiumi d'inchiostro. Storici e drammaturghi si volsero avidamente verso il patetico episodio, gli uni cercando di far luce sui moventi, relativamente oscuri, di esso, gli altri assumendoli così come suggestivamente si offrivano, e cercando di trasferirli sul piano drammatico.

Vittorio Viviani sceneggiò a libretto questa tragedia nel cruciale agosto del '43, proprio quando gli spiriti liberi erano tesi verso la vagheggiata palingenesi. Abilissimamente tagliato, il libretto propone al musicista personaggi plausibilissimi e dai contorni ben netti. I due temi della libertà e dell'amore risultano istintivamente dosati con tutta giustizia: e, salvo la riserva per il tono non di rado pro-sastico, non ci sentiamo di condividere certi sorrisi per le «tirate» che Viviani mette in bocca al protagonista. Altra volta Viviani poté essere tacciato di ciò. Non certo questa volta, poiché il suo Rodolfo d'Absburgo (sulla vivissima suggestione storica) vive e si attua proprio, e forse soprattutto, in funzione del sentimento di libertà da cui procedono quelle calde effusioni che per essere timbrate di eloquenza possono, con al-quanta fretta, essere scambiate per «tirate» e che forse mai, dallo stesso Viviani, furono collocate con altrettanta facile (vogliamo dire spontanea) felicità.

Barbara Giuranna è una musicista dalle carte perfettamente in regola: già lo sapevamo, ma quest'opera ce ne dà piena conferma. L'Ente Autonomo, del resto confortato dal parere di una autorevole commissione, ha bene adempiuto ai suoi fini istituzionali, realizzando sceni-

1ª rappr. assoluta **MAYERLING**

3 atti e 5 quadri di Vittorio Viviani
Musica di Barbara Giuranna

Personaggi e interpreti	Rodolfo d'Asburgo	Renato Gavarini
	Maria Vetzera	Virginia Zeani
	Arciduca Salvatore	Guido Mazzini
	Imperatrice Elisabetta	Paola Montovani
	Nunzio Apostolico	Giuseppe Forgione
	Barone Krauss	Giulio Mastrangelo
	Conte Taaffe	Boris Carmeli
	Frida Ellinger	Cecilia Fusco
	Amy Wilder	Elena Barcis
	Contessa Larish	Rina Corsi
	Conte Boerschel	Remo Jori
	Maggiore Koerdely	Francesco Glori Carocci
	Tenente Schiedhofer	Attilio Flauto
	Maggiordomo	Augusto Frati
Ambasciatore di Germania	Enzo Martini	
Bratfisch, cocchiere dell'Arciduca	Giuseppe Forgione	
Tilgner, scultore	Luigi Paolillo	
Una fioraia	Anna Rossi	
Altra fioraia	Tina Quagliarella	
Uno studente	Giuseppe Napoleone	
Ufficiale Kleber	Gerardo Garofalo	
Arciduchessa Stefania	Monika Munser	
Greta Gunwald	Maria Bassi	
Maestro direttore e concertatore		
Ettore Gracis		
Regia di Leo Nedomansky		
Coreografie di U. Dell'Ara		
Bozzetti di M. Monteverdi		

camente una partitura che, almeno sul piano di un alto decoro letterario, fa onore a chi l'ha scritta. Qui parliamo specialmente da «chierici», cioè da musicisti. In tale veste, non possiamo non apprezzare, anzi godere, la estrema proprietà della scrittura soprattutto orchestrale: la tenuta «sinfonica», insomma, della partitura. «Ma queste» — ci si potrà obiettare — «sono considerazioni valide appunto, e solo, per i «chierici»: non certo per quello che si dice "il pubblico", prendendo il termine nell'accezione più nobile e comprensiva. Il pubblico, in altri termini è interessato solo, e in fondo giustamente, alle «ultime analisi»: che del resto includono quelle intermedie, senza tuttavia esaurirvisi. Qual'è, insomma e in definitiva, il «peso» di quest'opera? Poiché non possiamo sottrarci alla domanda, diremo con la dovuta umiltà che i risultati non sembrano corrispondere alle intenzioni, che sono certamente ambiziose. I problemi espressivi, in altri termini, non sembrano, se non assai parzialmente, risolti. La individuazione dei personaggi, specie del protagonista e non ostante alcuni tratti estremamente vividi non è certo nettissima. Alcune occasioni d'oro del libretto, come quella del primo quadro del second'atto, in cui le ragioni della Chiesa si scontrano con quelle dell'amore, sono lasciate quasi cadere, o piuttosto risultano deludenti nei loro termini musicali. E tuttavia non di rado, specie nella scena finale dei due amanti, avverti che il dato della materia — del suono — è lì lì per essere vinto, che il «canto» vorrebbe sgorgare. Non ci sembra che il nodo sia sciolto, ma l'aver solo enucleato musicalmente, con sì nobile evidenza, la «situazione», avere stretto il nodo e avere tentato di scioglierlo è più che sufficiente per indurci in un atteggiamento di profondo rispetto nei confronti di una

musicista, della quale il meno che si possa dire è che sa impostare robustamente i problemi espressivi, pervenendo a risultati parziali apprezzabilissimi.

Esecuzione, in complesso, di ottimo livello. Consapevole, precisa, animata la direzione musicale di Ettore Gracis. Virginia Zeani è stata una Maria Vetzera penetrante, vocalmente superba. Volonteroso Rodolfo (piuttosto modesto sul piano drammatico) il tenore Gavarini. Benissimo il Mazzini, la Mantovani, e il foltissimo stuolo dei minori interpreti. Vocalmente a posto il coro. Non certo entusiasmanti le veristiche scene del Monteverdi, né la ovvia regia del Nedomansky. Cordiali le accoglienze del pubblico.

I Racconti di Hoffmann di Offenbach

Probabilmente, questa del S. Carlo è stata la prima rappresentazione a Napoli del famoso melodramma: rappresentazione, che assurgeva a particolarissima importanza anche per la revisione condotta sulla partitura dal maestro Peter Maag, concertatore e direttore dell'opera stessa. Il Maag sulla scorta di un esemplare manoscritto della partitura venuto nelle sue mani, ha innovato largamente rispetto alla versione corrente, persino aggiungendo non poche pagine, peraltro elaborate su precisi appunti — anche tematici — dell'Autore, evidentemente non contento della prima stesura. Confrontando le pagine interpolate — specie quelle a principio e alla fine dell'opera — con quelle «autentiche» si può osservare che il maestro Maag ha avuto la mano felicissima, specie nel finale ultimo dove il testo stampato è stato addirittura sostituito dalla elaborazione del revisore.

Il «consigliere» E. T. Hoffmann, zelante burocrate al mattino, poeta, musicista e pittore la sera, è uno dei personaggi-chiave del romanticismo tedesco. Ed è ben strano il

suo destino: quello di dovere la popolarità a un'opera in musica (di altro autore) che personalmente lo chiama in causa, mettendolo al centro di una fantastica vicenda della quale, indirettamente egli resta pur sempre l'ideatore. Il libretto di Jules Barbier infatti (ricavato da una pièce che furoreggiò a Parigi all'epoca del Secondo Impero) colloca al centro dell'azione proprio lui, Hoffman il quale, sollecitato dagli amici bevitori, vivamente racconta la storia dei suoi amori infelici per tre creature di sogno: Olimpia, Antonia, Giulietta. La prima, presunta figlia dell'inventore Spallanzani, altro non è che una bambola meccanica costruita con l'aiuto di Coppellius, il diabolico amico dell'inventore, che la manda in frantumi per non essere stato pagato. La seconda, Antonia, ha voce d'oro e una salute cagionevole. Crespel, suo padre, cerca di sottrarla all'influenza malefica del dottor Miracolo, che già spedì all'altro mondo la di lei mamma. Ma il Dottore (incarnazione del Demonio), potentemente suggestionandola, la spinge a cantare fino a farla cadere esausta, vittima della sua stessa passione per l'arte. Ultima è Giulietta, la cortigiana di Venezia che, dopo avere testimoniato al giovane poeta un amore appassionato, al momento buono lo abbandona per volare fra le braccia di un altro amante. Disperato, Hoffmann cerca l'oblio nel vino: di che approfitta il consigliere Lindorf (altra personificazione del Demonio, come è ancora Dappertutto nel quadro veneziano) per soffiarli fraudolentemente la bella Stella, che invano lo aveva atteso a un appuntamento.

Dei tre episodi centrali il più sostanzioso dal punto di vista dell'invenzione musicale è forse quello di Antonia, ma anche gli altri due allineano pagine sicuramente suggestive, come un paio di terzetti, il sestetto nella scena vene-

ziana e qualcuno dei duetti d'amore. La figura del Demonio, nella quadruplici incarnazione di Lindorf, Coppello, Dottor Miracolo e Dappertutto, è certo la più muscolosamente rilevata, e forse lo stesso Hoffmann in certa misura vive, drammaticamente e musicalmente, in funzione di quella, anche se le si contrappone con vigorosa accentuazione.

La soluzione scenica adottata per la rappresentazione sancarlina è parsa eccellente: merito del bozzettista Hartmann e del fedelissimo interprete Cristini, realizzatore dei bozzetti e direttore dell'allestimento. Alto sulla taverna di Lutero, che si sviluppa in primo piano sul palcoscenico, si erge una specie di zoccolo sul quale i tre racconti vengono come proiettati. Il narratore-protagonista, Hoffmann, entra ed esce dalla « scena » con tutta immediatezza e fantastica naturalezza, a volta a volta vivendo nel « quadro » o riprendendo il filo del racconto nella « realtà » della taverna. Le luci, magicamente adoperate, hanno contribuito validamente all'attuazione dell'opportuno clima surrealistico. La regia di Gunter Roth ha aderito felicemente allo spazio scenico, con risultati di insolita fluidità, grazie anche all'intervento del corpo di ballo (ottimo coreografo il Dell'Ara) e alla riduzione al minimo dell'intervento visivo del Coro (che però ha cantato con precisione e baldanza). Ricco ed efficientissimo il cast dei cantanti. Il tenore Lazzari ha fornito la sua più bella prova, cantando con morbidezza o con slancio, e prodigandosi lungo tutto l'arco della faticosissima parte. Sesto Brusantini ha stupito e commosso l'uditorio: superbo esempio di cantante-attore, ha dispiegato una tale ricchezza e varietà di atteggiamenti vocali e scenici da monopolizzare buona parte dell'attenzione dello spettatore. Marta Sellas ha centrato la parte di Olimpia con

stilizzazione di gusto signorilmente perfetto. Altrettanto ammirevoli ed efficienti sono state Mirella Freni nell'ampia parte di Antonia ed Elisabetta Fusco. La Lazzarini, nella non rilevatissima parte di Nicklausse si è destreggiata con tutta dignità, così come la signorina Mandalari nel suo breve ma denso intervento. Vito De Taranto, nelle vesti di Crespel si è disimpegnato con la sua ben nota esperienza, sproporzionata alla non grande importanza della parte. Wilhelm Walther Dicks è stato un altrettanto autorevole Spallanzani, nonostante le difficoltà della pronuncia italiana. Lodevoli il Tedesco, il Gonzales, il pittoresco Dalamangas, il Flaùto, la Ghibaudi. Morbida ed elasticamente elegante l'orchestra. Il maestro Maag ha concertato e diretto con autentica vibrazione e con risultati — nonostante alcuni sensibili squilibri tra palcoscenico e orchestra — proporzionati al suo fervore.

GIACOMO SAPONARO

Torino

All'Auditorium

La stagione sinfonica pubblica della Radiotelevisione Italiana, spina dorsale della vita musicale torinese, procede quest'anno con uno strano e sospetto disordine. Gli ascoltatori, abituati da circa un trentennio a ritrovarsi puntualmente ogni venerdì sera, ora non si raccapezzano più: concerti consecutivi, uno al pomeriggio, e — cosa inspiegabile — un mese di sospensione nel bel mezzo dell'inverno. Se si pensa che un lustro e meno fa, tutto andava a gonfie vele e che per avere un abbozzamento si facevano code notturne, stringe il cuore nel vedere come sono state trasformate le cose per imponderate decisioni, e non poco amareggiano le sale mezze vuote.

La stagione, inaugurata molto bene da Mario Rossi con una bella esecuzione di *Giovanna al rogo* di Honneger ha proseguito a scosse; sul podio sono passati con Rossi, più volte ritornato, i maestri Mander, Weissmann, Basile, Cattini, Strauss, Maag, Albert e Pradella: poi il riposo forzato. Non molte le novità e sovente poco organici i programmi. Mander ha fatto conoscere il *Laetatus sum* di Pergolesi, un salmo di cui il revisore Casagrande trovò copia nella biblioteca della cittadina di Terni. Lavoro un po' scialbo e per lo più di maniera. Strauss si è invece impegnato seriamente in un concerto beethoveniano ed ha ottenuto anche risultati felici, dividendo gli applausi con il pianista Badura Skoda. Altro concerto interamente dedicato ad un solo compositore è stato quello affidato a Weissmann: il prescelto era Mahler, che ad ogni costo si vuol trasformare in un importante creatore. Fatica improba e direi inutile, poiché qualsiasi modesto intenditore di musica è in condizione di mettere Mahler al suo giusto posto, in uno di quelli cioè riservati ai musicisti stimabili più per le nobili intenzioni, che per i risultati raggiunti.

Nel bel mezzo della stagione sinfonica la Rai ha voluto far registrare, con pubblico pagante, la colonna sonora destinata alla trasmissione televisiva della *Francesca da Rimini* di Zandonai. Arturo Basile ha diretto le due consecutive sedute susseguentesi a distanza di un giorno. Sono stati eseguiti il primo e terzo atto, poi il secondo e quarto. Strano « concerto »! La settimana dopo il maestro Cattini ha fatto riscattare una espansiva *Sinfonia* di Toni e il *Concerto gregoriano* di Respighi (solista ammirato il violinista Pierangeli). Poi Peter Maag, un direttore di razza e un concertatore raffinato: innamorato della musica e con una comunicativa da grande maestro. Anche per lui una serata interamente dedicata ad un

autore; questa volta il prescelto era però Brahms. Belli i 4 Canti op. 17, e attraente il Canto del destino op. 54. Il maestro Herbert Albert, qui ben conosciuto, si è invece accompagnato alla violoncellista Zara Nelsova, forte e ammiratissima concertista, applaudita in Dvorak. Non molto felice è sembrata l'idea di offrire al difficile pubblico torinese un concerto a soggetto: la musica descrittiva nel Settecento. Apriva naturalmente Vivaldi seguito da Locatelli con un concerto: Il Pianto d'Arianna, poi Vivaldi ancora e infine due sottoprodotti dovuti al francese Corrette e al tedesco Knecht, vissuti sul finire del Settecento e giustamente dimenticati. Mario Rossi ha poi chiuso la prima tappa con Mozart, la Sinfonia sacra di Veretti e con un disordinato e sovraccarico Concerto per pianoforte di Martinu («L'Incantation») eseguito anch'esso da Firkusny, precedentemente festeggiato anche in Mozart.

Al Conservatorio

Torino — come si sa — è fiorentissimo centro per la musica da camera; oltre le quattro maggiori società (Amici della Musica, Musica da Camera, Unione Studentesca, e Collegium Musicum), altre istituzioni organizzano concerti. Se le prime ospitano nomi di fama (in questo periodo Kempff, il pianista Klein, l'Otetto di Vienna, il Quintetto Keller, il Quartetto di Budapest, Firkusny, i Solisti di Anversa, il Quartetto Carmirelli, Clifford Curzon ecc. ecc.) altri orientamenti guidano le istituzioni minori. Al Circolo degli Artisti, sede del Quartetto Viotti (violinisti Brun, violista Pozzi, violoncellista Petrini e pianista Giarbella) si presentano medaglioni di grandi compositori; il Circolo Toscanini invece si dedica ad autori contemporanei di tendenza spinta; la Pro Cultura accoglie musiche di giovani compositori all'inizio di carriera. Anche il Circolo della Stampa ospita con-

certisti di fama; c'è poi l'Associazione Giovanile Italiana che ha programmi alquanto oscillanti: in parte utilizza i concerti dell'orchestra da camera del Collegium Musicum. L'Agimus ha invitato con il maestro Bruni, direttore del Collegium, anche solisti quali il pianista Pestalozza, la violinista Meyer, l'arpista Mirella Vita e altri ancora.

Rimane sempre sospeso a Torino il gravissimo problema del Teatro Regio, tuttora presente con i suoi ruderi ormai venticinquennali. Il problema si è ancor più aggravato con la morte del maestro Ferruccio Negrè, per oltre un decennio sovrintendente dell'Ente Autonomo. La carica è ancora scoperta oggi. Momentaneamente il sovrintendente di Trieste, maestro Antonicelli, provvederà a far realizzare le quattro opere di repertorio messe in cartellone per la stagione di primavera (Aida, Traviata, Carmen e Lohengrin) poi, si spera, le cose saranno messe a posto. Si parla di un grande industriale torinese, deciso a portare in porto la ricostruzione del teatro; e accanto a lui, come direttore artistico, una persona qualificata ed esperta. Corrono i nomi di Mariani del Comunale di Firenze, del maestro Donati di Bologna, e di qualche altro ancora.

IGINIO FUGA

Trieste

I Cavalieri di Ekebù di Zandonai e La Bohème di Leoncavallo

L'affettuosa simpatia che Riccardo Zandonai, trentino, ha sempre incontrato a Trieste, è chiaramente manifesta dal numero di rappresentazioni di sue opere nei teatri di Trieste. Primeggia naturalmente l'appassionata Francesca da Rimini, data per ben 55 recite dall'epoca del suo primo apparire. Seguono il Giuliano, Conchita, La Via della finestra, Giulietta e Romeo, e recentemente, La Farsa amorosa. Ora, al

teatro Verdi, è stata la volta de I Cavalieri di Ekebù (19 novembre 1959, direttore De Fabritiis, regista Vassallo Mirabelli, maestro del coro Fanfani, interpreti Mirto Picchi, Fedora Barbieri, Nicoletta Panni, Silvio Maionica). La suggestiva leggenda di Selma Lagerlöf, che nella musica di Zandonai trova una così singolare aderenza, ha vivamente interessato nella sua veste melodrammatica. L'intuizione del mito scandinavo si concreta nella musica di Zandonai con una purezza di immagini liriche tutta propria dell'autore di Francesca. Interessa inoltre la sostanza umana, antierica dei Cavalieri, gente sbandata, vinta dalla vita, e che nella parola della Comandante trova ancora motivo di speranza. Se nella parte corale troviamo il meglio della partitura di Zandonai, altamente drammatica appare pure la delineazione dei due personaggi principali, realizzati, nell'edizione triestina, dai bravissimi Fedora Barbieri e Mirto Picchi.

L'interesse napoletano per La Bohème di Ruggero Leoncavallo ha avuto la sua eco triestina in una esemplare edizione (27 novembre, direttore de Fabritiis, regista Lanfranchi, interpreti Lo Forese, Melicani, Monachesi, Susca, Giombi, Vairo, Annamaria Rota, Rosetta Noli, Bruna Ronchini), che ha consentito un attendibile confronto con la più fortunata consorella pucciniana. Se sul piano lirico i dubbi non sussistono, certo che in vivacità di condotta, in complessità di situazioni e in varietà di caratteri, l'opera di Leoncavallo è un lavoro impegnatissimo, colorito e assai divertente. L'attenzione del compositore indulge non tanto ai personaggi, pur ben delineati, quanto al clima di Parigi, alla bohème, vista nelle sue pittoresche manifestazioni. La coppia principale è data da Marcello e Musetta, mentre Mimi è piuttosto in ombra, come il suo amante Rodolfo, qui baritono. La

liricità è tesa e incandescente, l'orchestrazione è ricca e curata. Una opera insomma che non va lasciata a dormire, e che ripropone il problema critico di Leoncavallo, tutt'altro che limitabile ai fortunatissimi Pagliacci.

L'Angelo di fuoco di Prokofiev e Peter Grimes di Britten

Dopo le edizioni di Venezia, Milano e Spoleto, L'Angelo di fuoco di Prokofiev è stato festosamente accolto dal pubblico triestino (12 dicembre 1959, direttore Gabor Oetvoes, regista Della Pergola, interpreti Leyla Gencer, Scipio Colombo, Ronchini, Geri) in un allestimento che riportava nella città giuliana quello del Festival dei Due Mondi di Spoleto, pure sostenuto dal Teatro di Trieste. Il tragico conflitto tra il dogmatismo medievale e gli ideali umanistici, tra la superstizione e il positivismo ha trovato in Prokofiev una rispondenza drammatica intensamente vissuta, sinfonicamente accesa, ma non dimentica delle particolari esigenze della vocalità. Il successo dell'opera di Prokofiev è stato vivissimo e confortato da una grande affluenza di pubblico, fatto non molto frequente in opere contemporanee.

Anche Peter Grimes di Benjamin Britten ha incontrato un interesse assai vivo. Dopo le recite scalgere del 1946, e un'edizione radiofonica, Trieste è la prima città italiana che abbia ripreso il Peter Grimes di Britten, ormai popolare in tutto il mondo. (19 febbraio 1960, direttore Nino Verchi, regista Piccinato, scenografo Nino Perizi, maestro del coro Fanfani, interpreti Mirto Picchi, Malagrida, Palombini, Ronchini, Piero Guelfi). Trieste, città di mare, non ha potuto non apprezzare un lavoro teatrale da esso ispirato. Il conflitto tra uomini e mare, loro motivo di vita e di morte, e quello del pescatore Peter che non sa vincere la sua difficoltà psi-

cologica nel comunicare con i suoi simili, ha trovato nell'opera di Britten una resa musicale e drammatica veramente notevole, e che giustifica pienamente la sua fortuna. Dei tre atti, così pregnanti di senso marino, è piaciuto soprattutto l'ultimo, trasfigurato in un'allucinata atmosfera in cui si svolge l'angosciato monologo di Grimes sullo sfondo delle voci dei pescatori. La edizione al Verdi è stata all'altezza delle migliori tradizioni del teatro triestino. Ottimo direttore Nino Verchi, a posto la regia di Piccinato e il coro di Fanfani, ed esemplare Mirto Picchi nelle vesti del protagonista. Da segnalare le belle scene immaginate dal pittore triestino Nino Perizi.

L'interesse del Peter Grimes a Trieste è stato così vivo, che il Circolo della cultura e delle arti ha promosso pure un dibattito pubblico sull'opera stessa, e svoltosi il 23 febbraio al Ridotto del Verdi.

GIULIO VIOZZI

Oltre alle opere citate, la stagione 1959-1960 comprendeva *I Vespri siciliani* di Verdi, (12 novembre, direttore Antonino Votto, regista Vassallo Mirabelli, interpreti Shakh Vartenissian, Pier Miranda Ferraro, Aldo Protti, Plinio Clabassi), uno spettacolo del London Festival Ballet (4 dicembre). *Sigfrido* di Wagner (4 gennaio, direttore Sebastian, regista De Quell, scene a proiezione di Hainer Hill, interpreti Windgassen, Synek, Marschner, Neidlinger), *Il Crepuscolo degli Dei* di Wagner (13 gennaio, direttore Sebastian, regista De Quell, scene a proiezione di Hainer Hill, interpreti Astrid Varnay, Windgassen, Wissman, Von Rohr), *Carmen* di Bizet (23 gennaio, direttore Bellezza, regista Della Pergola, coreo-

grafo Dell'Ara, interpreti Gloria Lane, Renato Scottò, Gavarini, Rola, Susca), *La Traviata* di Verdi (30 gennaio, direttore Bellezza, regista Piccinato, interpreti Rosanna Carteri, Kraus, Dondi), *Il Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota (10 febbraio, direttore Nino Verchi, regista Piccinato, interpreti Alvinio Misciano, Micheluzzi, Zanolli, Rota, Borgonovo, Maddalena, Pudis, Andreolli), *Falstaff* di Verdi (26 febbraio, direttore De Fabritiis, regista Alessandro Brissoni, coreografa Anna Giani, interpreti Tito Gobbi, Angioletti, Canali, Giovanna Barbieri, Alva, Cappuccilli).

Alla Società dei Concerti hanno suonato il Quartetto Italiano, il pianista Maurizio Pollini, il Quartetto con pianoforte Pro Arte che ha eseguito pure il Quartetto di Giulio Viozzi, il Trio di Trieste, il Quartetto Carmirelli (col liutista e chitarrista Julian Bream), che ha presentato il Quartetto n. 2 di Benjamin Britten, opera complessa e interessante, il Quartetto di Budapest, il Quartetto Koeckert, il duo Schneiderhan-Seeman, l'Orchestra da Camera di Zurigo, diretta da von Stoutz, che ha eseguito il *Divertimento per archi* di Bartok, il pianista Rudolf Firkusny e i Musici che hanno presentato l'estroso e garbato *Concerto lirico per violino e archi* (solista Roberto Michelucci) di Valentino Bucchi, assai favorevolmente accolto.

Al C.U.M. (chiesa di S. Antonio Taumaturgo) un concerto organistico interamente dedicato a Bach, del francese Jean Jacques Grunenwald. Alla Casa Germanica, il chitarrista Bruno Tonazzi, con *Un preludio sul nome di Bruno Tonazzi* di Mario Castelnuovo-Tedesco, ottimamente costruito.

La vita musicale all'estero

Francia

Carmen e *La Dame aux camélias* all'Opéra

Il passaggio di *Carmen* dall'Opéra Comique all'Opéra ha suscitato una polemica che testimonia l'atteggiamento tradizionalista dei francesi. I quali credono nella separazione dei generi, nella distinzione tra *Grand Opéra*, opera di mezzo carattere, opera comica, dramma lirico e così via: quasi che l'opera d'arte non vivesse al di fuori di ogni schema e non costituisse già di per sé un genere nuovo come è stato per *Carmen*, che ha acquistato una fisionomia eterna ed è divenuta un archetipo.

Bizet volle rompere con la tradizione degli *Opéra comiques* sul tipo di quelli di Boieldieu, Hérold e Donizetti, e seguì l'esempio allora recentissimo, di Gounod che con *Faust* (1859) e *Roméo* (1867) aveva fuso il tragico e il comico riunendo tutte le forme d'espressione. Bizet fece lo stesso nel 1875: il quintetto dei contrabbandieri e la aria di Escamillo nel secondo atto di *Carmen* si riallacciano alla tradizione di Boieldieu, l'aria di Michaela nel terzo atto a quella della romanza di Loisa Puget, mentre di contro tutte le scene tra *Carmen* e don José (l'Aria del fiore, la Seguidilla, l'Habanera e lo straziantissimo Duetto finale), appartengono a un genere nuovo creato da Bizet per esprimere la passione fatale, divorante e totale che univa la gitana al sottufficiale disertore. Il fatto dunque di aver trasportato quest'opera dal secondo al primo teatro di Parigi non ha niente di scandaloso, di sacrilego o di teme-

ario: forse che a Vienna, a New York e a Milano non si esegue *Carmen* sulle stesse scene dove si rappresentano le opere di Mozart, Verdi, Wagner e Strauss?

I responsabili del nuovo allestimento — Julien, direttore del Théâtre des Nations, e il suo assistente artistico Dussurget — hanno attuato l'iniziativa con grande splendore: essi hanno voluto colpire la fantasia per far sì che il loro debutto nella direzione avesse un grande successo di pubblico, pari a quello che incontrò anni or sono l'Opéra ballet *Les Indes galantes*, di Rameau, che creò la fama di Lehmann. I due hanno vinto la partita, non perchè abbiano moltiplicato le comparse o speso somme enormi, ma perchè hanno fatto trionfare il gusto e la qualità. I grandi trionfatori di questo spettacolo, che dal novembre scorso va in scena tre volte alla settimana con un « tutto esaurito », sono stati il regista Rouleau e la scenografa Lila De Nobili. Il primo non ha avuto nessuna idea rivoluzionaria, tutt'altro, ma tutto è così ingegnoso, piacevole e anche intelligente che non si finisce di ammirare il realismo poetico di uno spettacolo che si accorda perfettamente con lo spirito di Bizet e di Mérimée.

La rivoluzione l'ha fatta invece Lila De Nobili. Essa ha sostituito alla Spagna convenzionale alla quale sono abituati gli spettatori (colori vivi e crudi, sole ardente, contrasti violenti) la Spagna vera, quella che ci hanno sempre presentato i suoi pittori (da Zurbarán a Goya ai moderni), con colori-pastello, i bruni, i bistri, i più

stinti e i verdi cupi che evocano così bene gli altipiani consunti di Castiglia. Le scene che si direbbero fatte di polvere triturrata e mescolata con oro spento sono raffinate, delicate e affascinanti: Lila De Nobili ha superato una difficile prova, dimostrandosi artista di gran classe.

L'esecuzione vocale non ha invece assolutamente corrisposto all'aspettativa: la Rhodes, a cui era affidata la parte della protagonista, recita e danza come una vera gitana, ma il suo registro non è quello di Carmen. Quanto ad Albert Lance, questo vigoroso tenore ha raggiunto l'espressione perfetta solo nell'ultimo atto; di contro Micaela (interpretata dalla Guiot) ed Escamillo (Bacquier) sono stati eccellenti.

Il clima di realismo poetico è stato reso molto bene dall'esecuzione musicale di Roberto Benzi, che era alla sua prima esperienza col teatro lirico. C'era da temere che la foga giovanile lo spingesse a qualche interpretazione troppo libera e personale del capolavoro bizetiano: invece egli ha diretto la partitura con rispetto, gusto e autorità, dominando le masse dei coristi e delle comparse, e dimostrando così di poter diventare un direttore d'opera su cui si potrà contare.

Gli Stati Uniti d'America hanno fittato il valore estetico e commerciale del successo parigino, e gireranno questa *Carmen* in cinerama. Quando uno spettacolo raggiunge un tale grado di splendore e di grandezza è meschino criticare pochi dettagli: ralleghiamoci piuttosto che, grazie al cinerama, Bizet e l'Opéra di Parigi possano recar gioia ai pubblici di tutto il mondo civile.

Julien e Dussurget hanno voluto ripetere nel balletto ciò che avevano realizzato nell'opera: uno spettacolo sontuoso, curato e messo a punto in tutti i particolari. Ma invece di un'opera universalmente

conosciuta come *Carmen* hanno scelto due balletti moderni: il primo, *Quartssiluni*, è un'opera piena di ritmo, selvaggia e incantatrice su un'interessante coreografia del danese Harold Lander; dispiace invece che la partitura di Knudaage Riisager, la quale mescola il *Bolero* di Ravel col *Sacre du printemps* di Stravinski, sia mediocre. La scelta del secondo balletto è caduta sulla *Dame aux camélias* con coreografia di Tatiana Gsovsky e musica di Henri Sauguet, il nostro musicista-poeta per eccellenza; una partitura di qualità squisita, al pari dei *Caprices de Marianne* (eseguiti ad Aix-en-Provence, a Napoli e a Buenos Aires), della *Symphonie allegorique* e del secondo *Quartetto* per archi.

La storia di Marguerite Gautier ha sempre intenerito i cuori sensibili. Verdi l'ha fatta cantare in un'opera realista e fu impresa di grande coraggio nel 1853, allorché trionfavano ancora i cavalieri in armatura medievale e le dame del Rinascimento, presentare personaggi in crinolina e pantaloni con le ghettoni, in un fatto di cronaca contemporanea. Oggi Marguerite danza in un balletto non realista: e questo perché nel 1960 naturalismo, verismo e loro derivati, se ancora non sono morti, hanno però l'ala pesante.

Henri Sauguet ha potuto concepire questo balletto come un anti-Traviata per il fatto che egli non rievoca in forma narrativa il destino di Marguerite Gautier. Tutto si svolge nella memoria di Armand Duval; durante una vendita all'asta egli acquista l'abito indossato dall'amata la prima volta che l'aveva vista, e rievoca tutti i momenti deliziosi, terribili e strazianti della loro relazione. Ci sono pertanto dei continui ritorni, delle visioni deliranti, dei fantasmi: è sì la storia di Marguerite Gautier, ma deformata, ravvivata e resa ancor più affascinante dal ricordo amoroso

del povero Armand. Basti ciò per giudicare quanto il contemporaneo balletto debba alle tecniche del cinema e del romanzo: anche il balletto ha finito di essere ingenuo.

Il talento sottile, fremente e poetico di Sauguet si è trovato a perfetto agio in questo modo di concepire un tema a ripetizione. La musica ha qualcosa di spettrale, di magico che ben si addice al soggetto. Ciò che mi ha colpito è la stupefacente unità di stile di questa musica, nonostante che il compositore ricorra alla bitonalità, alla politonalità e a tutte le risorse di cui dispone un musicista di oggi. Dal principio alla fine ci si trova in un'atmosfera di sogno e di delirio, ed è uno stesso tessuto che si svolge dinanzi a noi, variato con un'arte infinitamente sottile. Anche i punti che avrebbero potuto dar luogo a disparità stilistiche, come il valzer dell'incontro, la mazurka e la scenata al casinò, sono trattati con lo stesso spirito e lo stesso stile del commovente *pas-de-deux* della rottura o del sublime momento della morte di Marguerite. Nonostante qualche lungaggine, siamo davvero in presenza di un balletto eccellente, che deve piacere agli spiriti raffinati e alle anime sensibili.

La coreografia di Tatiana Gsovsky è stata soffice e varia, ravvivata dalla presenza della maggiore ballerina francese, Yvette Chauviré: l'incarnazione della poesia della danza. Sauguet ha poi avuto la fortuna di trovare in Jacques Dupont lo scenografo ideale: scene e costumi — che hanno peraltro richiamato alla memoria quelli della *De Nobili per Carmen* — hanno tradotto con squisita fedeltà l'incanto melodico e il profumo malinconico della partitura. Assai originale il sipario di scena, dove si riconosce senza esitazione un tipico disegno del Dupont, costituito da un quadro di studio ingrandito e tra i più riusciti.

Con *Carmen* e con lo spettacolo di balletti l'Opéra registrerà per parecchi mesi un grande afflusso di pubblico e un grande successo: successo meritato, poiché Julien ha, grazie al Théâtre des Nations, una profonda esperienza dei problemi teatrali mentre Dussurget, direttore artistico del Festival d'Aix-en-Provence, s'intende assai bene di musica e di canto: unendo le loro capacità non si potranno dunque non ottenere spettacoli di altissimo livello.

MARCEL SCHNEIDER

Cecoslovacchia

L'attività dei musicisti cechi si è svolta in questi ultimi mesi principalmente all'estero. Dopo che l'Orchestra da Camera senza direttore, di Praga aveva tenuto con successo nel giro di due mesi 33 concerti in cinque stati del Sud America, anche la Filarmonica Ceca, un'orchestra che conta ben 120 esecutori, ha svolto una tournée di quattro mesi, — la più lunga forse che sia mai stata tenuta da un organismo sinfonico, — che l'ha portata nella Nuova Zelanda, in Australia, Giappone, Cina, India e URSS. Dalle critiche si è avuto la conferma che questa iniziativa artistica ha trovato larghissima eco, e che l'arte cecoslovacca può una volta ancora iscriverne nei suoi annali un grande successo.

Quanto agli avvenimenti musicali interni, ne vanno segnalati in particolare almeno due. In settembre, in occasione delle celebrazioni dell'anniversario di Joseph Haydn, ha avuto luogo nella capitale della Slovacchia, Presburgo, un congresso musicologico internazionale intitolato « Haydn oggi ». A Presburgo Haydn era stato in più occasioni, e ivi aveva avuto luogo anche la prima esecuzione di alcune sue composizioni. Molti musicologi stranieri — tra cui H. C. Robbins Landon, J. P. Larsen, P. Mies, K.

G. Fellerer, e C. Schoenbaum, — e cecoslovacchi hanno letto le loro relazioni e hanno assistito a una serie di concerti.

In ottobre si è tenuto a Praga un convegno sull'opera lirica contemporanea, costituito da tre relazioni e dall'esecuzione di quattordici opere: il convegno ha discusso intorno alla tesi che « l'opera è l'unico genere d'arte in cui finora non si è creato nulla con i temi della realtà socialista dei nostri giorni », e ha sollecitato « la nascita di opere che siano in grado di intonare un canto vero sulla vita della nostra gente ». Nella risoluzione finale si sono invitati compositori, librettisti, direttori, registi, critici, musicologi e interpreti ad « evitare quelle composizioni e quegli stili di interpretazione che costituiscono un rima-

suglio di vecchi ordinamenti ormai superati » e a « dar vita a una nuova tradizione progressiva dell'opera dell'era socialista ».

Per finire penso che possa riuscir gradito al lettore italiano il sapere quali sono qui in Cecoslovacchia le nostre fonti di informazioni sulla vita musicale in Italia. La nostra più diffusa rivista musicale, *Hudební rozhledy* (*Panorama musicale*, bimensile), pubblica regolarmente corrispondenze dall'estero, e tra queste vi sono quelle da Milano di Graziella Huen. La stessa rivista pubblica di quando in quando anche saggi sulla musica e sui musicisti italiani: ricordo qui solo il recente saggio di Mosco Carner « Tre opere non scritte di Giacomo Puccini ».

ZDENEK VYBORNY

Notizie in breve

* In seguito alla morte del signor Giuseppe Giacompol la Ricordi Americana S.A. ha rinnovato i suoi quadri direttivi. L'ing. Renzo Valcarengi è stato nominato vicepresidente. Per le funzioni esecutive della Società sono stati designati due gerenti nelle persone dell'ing. Renzo Valcarengi e del signor Egilberto Chiti.

* A decorrere dall'anno scolastico 1959-60 il Liceo Musicale Provinciale G. Paisiello di Taranto è paraggiato a tutti gli effetti di legge ai Conservatori di Musica dello Stato.

* In collaborazione con il centro Studi di Certaldo, l'Istituto Francese di Firenze ha organizzato un ciclo di tre conferenze sull'Ars Nova, la prima delle quali è stata tenuta il 7 marzo dal Maestro Adelmo Damerini.

* Il giovanissimo pianista milanese Maurizio Pollini ha vinto il Premio Chopin al 6° Concorso Internazionale Pianistico di Varsavia, dedicato al grande musicista polacco, imponendosi su 77 concorrenti appartenenti a una trentina di nazioni diverse.

Festival

* Dal maggio all'ottobre del corrente anno numerosi festival musicali si effettueranno come di consueto in tutta Europa. In Italia dall'8 maggio al 30 giugno avrà luogo

la 23° edizione del Maggio Musicale Fiorentino. In programma opere di Cherubini, Janacek, J. Peri (Euridice), tre novità di Bucchi, Chailly, Lupi, la Messa di Requiem di Paisiello nonché spettacoli di balletti. Si svolgeranno successivamente a Spoleto il Festival dei Due Monti, a Perugia la Sagra Musicale Umbra giunta alla sua 15° edizione (18 settembre-2 ottobre) e a Venezia il 23° Festival Internazionale di Musica Contemporanea (12-26 settembre). Tra le principali manifestazioni straniere vanno segnalate quelle di Wiesbaden (1-19 maggio), Praga (12 maggio-3 giugno), Bordeaux (20 maggio-5 giugno), Vienna (28 maggio-26 giugno), Stoccolma (28 maggio-14 giugno), Zurigo (giugno), Helsinki (7-18 giugno), Strasburgo (9-23 giugno), Olanda (15 giugno-15 luglio), Granada (24 giugno-4 luglio), Dubrovnik (10-24 luglio), Aix-en-Provence (9-31 luglio), Bayreuth (23 luglio-25 agosto), Salisburgo (luglio-agosto), Santander (25 luglio-31 agosto), Atene (1 agosto-15 settembre), Monaco (7 agosto-9 settembre), Lucerna (13 agosto-7 settembre), Besançon (1-11 settembre), Berlino (18 settembre-4 ottobre).

Necrologi

* Il 24 febbraio 1960 è deceduto nella sua abitazione di Trélex presso Myon il noto compositore svizzero Jean Binet. Nato a Ginevra il 12 ottobre 1893, aveva studiato in patria con Jacques Dalcroze e O. Barblan e in America con Bloch. Dopo aver insegnato per alcuni anni all'Institut de Rythmique di

Bruxelles, si stabilì a Trélex dedicandosi principalmente alla composizione. Figura tra le più significative della contemporanea musica elvetica, lascia balletti, musica di scena, diverse composizioni corali e orchestrali, varia musica da camera. Tra i suoi lavori vanno particolarmente ricordati: il balletto *L'île enchantée* (1947), *Musique de mai* per orchestra (1943), *L'Or perdu* per mezzo soprano e piccola or-

chestra (1953), *Psaumes de la délivrance* per coro, baritono e orchestra (1942).

* A Zurigo il 1° dicembre 1959 è scomparso il musicologo e direttore d'orchestra Ernst Max Unger. Nato a Taura (Sassonia) il 28 maggio 1883, si era particolarmente dedicato a studiare le biografie di Clementi e di Beethoven, pubblicando ragguardevoli saggi.

Contributi bibliografici

Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° gennaio al 31 dicembre 1959

Albert Karel. *La Parade des animaux savants. Suite.*

Rai, Secondo programma, 25 maggio 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. 1° Esecuzione in Italia.

Apostel Hans Erich. *Concerto per pianoforte e orchestra op. 30.*

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Gino Gorini. 1° Esecuzione assoluta.

Avshalomov Jakov. *Peiping huntung.*

Rai, Programma Nazionale, 11 gennaio 1959. - Direttore: Ennio Gerelli. 1° Esecuzione in Italia.

Baird Tadeusz. *4 Essais.*

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 16 giugno 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. 1° Esecuzione in Italia.

Barber Samuel. *Prayer of Kierkegaard, op. 30, per coro misto, soprano solo e orchestra.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 5 dicembre 1959. - Direttore: Massimo Freccia. Solista: Lidia Marimpietri. 1° Esecuzione in Italia.

Barraud Henry. *Sinfonia n. 3.*

Rai, Programma Nazionale, Concerto Sinfonico « Agimus », 6 settembre 1959. - Direttore: Pierre Michel Le Conte. 1° Esecuzione in Italia.

Bettinelli Bruno. *Musica per orchestra d'archi (Preludio, Irrequieto, Adagio, Finale).*

Milano, Stagione Concertistica dell'Angelicum, 13 aprile 1959. - Direttore: Umberto Cattini. 1° Esecuzione assoluta.

Boulez Pierre. *Improvisation sur Mallarmé I e II per soprano e strumenti.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 21 marzo 1959. - Direttore: Pierre Boulez. Solista: Raymonde Serverius. 1° Esecuzione in Italia.

Braga Antonio. *Concerto esotico per pianoforte, percussione e orchestra.*

Napoli, Teatro S. Carlo, 23 agosto 1959. - Direttore: Piero Bellugi. Solista: Carlo Bruno.
1° Esecuzione assoluta.

Cafaro Sergio. *Concerto per pianoforte e orchestra.*

Rai, Programma Nazionale, 6 novembre 1959. - Direttore: Pietro Argento. Solista: Ornella Puliti Santoliquido.
1° Esecuzione assoluta.

Cammarota Carlo. *Sinfonia in 4 tempi.*

Rai, Programma Nazionale, 24 luglio 1959. - Direttore: Mario Rossi.
1° Esecuzione assoluta.

Carter Elliot. *Variazioni per orchestra.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 3 gennaio 1959. - Direttore: Dean Dixon.
1° Esecuzione in Italia.

Casanova André. *Concertino per pianoforte e orchestra da camera.*

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 15 giugno 1959. - Direttore: Michael Gielen. Solista: Yvonne Loriod.
1° Esecuzione in Italia.

Castelnuovo Tedesco Mario. *Concerto in fa n. 2 per pianoforte e orchestra.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 6 agosto 1959. - Direttore: William Steinberg. Solista: Mario Castelnuovo Tedesco.
1° Esecuzione in Europa.

Castiglioni Niccolò. *Impromptus 1-4 per orchestra.*

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione assoluta.

Castiglioni Niccolò. *Movimento continuato per pianoforte e 9 strumenti.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 21 marzo 1959. - Direttore: Pierre Boulez. Solista: Niccolò Castiglioni.
1° Esecuzione assoluta.

Castiglioni Niccolò. *Sequenze.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 28 marzo 1959. - Direttore: Hans Rosbaud.
1° Esecuzione assoluta.

Chailly Luciano. *Cantata per soli, coro e strumenti.*

Milano, Stagione concertistica della Polifonica Ambrosiana, 11 marzo 1959. - Direttore: Gianfranco Spinelli. Flautista: Gastone Tassinari. Tenore: Adriano Ferrario. Violista: Salvatore Buccheri.
1° Esecuzione assoluta.

Challan René. *Sinfonia n. 2.*

Trieste, Teatro Verdi, Stagione Sinfonica di Primavera, 23 aprile 1959. - Direttore: Heitor Villa Lobos.
1° Esecuzione in Italia



Lucia di Lammermoor

Gaetano Donizetti all'epoca di
Lucia di Lammermoor



La grande popolarità di
Lucia di Lammermoor diede origine
a un gran numero di trascrizioni
dell'opera.

Lucia di Lammermoor



Bozzetto di Gianni Ratto per una rappresentazione di *Lucia*
(Milano, Teatro alla Scala, Stagione lirica 1953-54)

Registrazione di *Lucia di Lammermoor* effettuata alla Scala
(settembre 1959) per i dischi Ricordi



Ciry Michel. *La Pitié*, per orchestra d'archi.

Perugia, Chiesa di S. Giuliana, XIV Sagra Musicale Umbra, 29 settembre 1959. - Direttore: Marcel Couraud.
1° Esecuzione in Italia.

Clementi Aldo. *Episodi* per orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione in Italia.

Clementi Aldo. *3 Studi* per orchestra da camera.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 15 giugno 1959 - Direttore: Michael Gielen.
1° Esecuzione in Italia.

Davies Peter Maxwell. *Prolation* per orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 10 giugno 1959. - Direttore: Nino Sanzogno.
1° Esecuzione in Italia.

Diamond David. *Elegia in morte di M. Ravel* per archi, timpani e batteria.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 21 febbraio 1959. - Direttore: Roberto Lupi.
1° Esecuzione in Italia.

Donatoni Franco. *Movimento* per clavicembalo, pianoforte e 9 strumenti.

Milano, Stagione Concertistica dell'Angelicum, 30 novembre 1959. - Direttore: Piero Santi. Clavicembalista: Bruno Canino. Pianista: Antonio Ballista.
1° Esecuzione assoluta.

Donatoni Franco. *Serenata* per 16 strumenti e voce femminile.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 11 aprile 1959. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Cathy Berberian.
1° Esecuzione assoluta.

Dorati Antal. *Le Chemin de la Croix*, cantata drammatica per soli, coro, orchestra e voce recitante.

Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai, 9 gennaio 1959. - Direttore: Mario Rossi. Contralto: Oralia Dominguez. Baritono: Pierre Mollet. Voce recitante: Rolf Tasna.
1° Esecuzione in Italia.

Einem von Gottfried. *Ballata* op. 23 per orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione in Italia.

Einem von Gottfried. *Concerto* per pianoforte e orchestra.

Napoli, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai e dell'Associazione A. Scarlatti di Napoli, 13 gennaio 1959. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Gerty Herzog.
1° Esecuzione in Italia.

Fellegara Vittorio. Requiem di Madrid per coro e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 17 ottobre 1959. - Direttore: Mario Rossi.
1° Esecuzione assoluta.

Fortner Wolfgang. Impromptus per orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 13 giugno 1959. - Direttore: Walter Goehr.
1° Esecuzione in Italia.

Fougstedt Nils-Eric. Trittico sinfonico per orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 16 giugno 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione in Italia.

Franci Carlo. Vibraphon-Marimba concerto.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 19 dicembre 1959. - Direttore: Carlo Franci. Solista: Leonida Torrebruno.
1° Esecuzione assoluta.

Fuga Sandro. 4° Concerto sacro per tenore e doppio coro.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 6 giugno 1959. - Direttore: Nino Antonellini. Solista: Gino Sinimberghi.
1° Esecuzione assoluta.

Fuga Sandro. Ultime lettere da Stalingrado, quattro impressioni per orchestra e voce di lettore.

Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica d'Autunno, 12 ottobre 1959. - Direttore: Fernando Previtali. Lettore: Arnoldo Foà.
1° Esecuzione assoluta.

Garcia Morillo Roberto. Marin. Cantata per solo, coro e orchestra.

Rai, Programma Nazionale, 11 gennaio 1959. - Direttore: Ennio Gerelli. Tenore: Herbert Handt.
1° Esecuzione in Italia.

Gargiulo Terenzio. Concertino per oboe e archi.

Napoli, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai e dell'Associazione A. Scarlatti di Napoli, 22 dicembre 1959. - Direttore: Franco Caracciolo. Solista: Elio Ovcinnicoff.
1° Esecuzione assoluta.

Gargiulo Terenzio. Sinfonia breve (1958).

Napoli, Terza Stagione Sinfonica Pubblica della Rai e dell'Associazione A. Scarlatti di Napoli, 2 giugno 1959. - Direttore: Franco Caracciolo.
1° Esecuzione assoluta.

Ghisi Federico. Il Passatempo. Suite dal balletto.

Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 22 marzo 1959. - Direttore: Massimo Pradella.
1° Esecuzione assoluta.

Gielen Michael. Vier Gedichte von Stefan George per coro misto e strumenti.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 16 giugno 1959. - Direttore: Michael Gielen.
1° Esecuzione in Italia.

Ginastera Alberto. Pampeana terza (Pastorale sinfonica).

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 14 settembre 1959. - Direttore: Antal Dorati.
1° Esecuzione in Italia.

Grossi Pietro. 5 Pezzi per archi.

Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 25 gennaio 1959. - Direttore: Bruno Bartoletti.
1° Esecuzione assoluta.

Guerrini Guido. Vigiliae Sulamitis, per mezzosoprano e orchestra.

Roma, Auditorium di Santa Cecilia, 15 marzo 1959. - Direttore: Francesco Molinari Pradelli. Solista: Eva von Tamassy.
1° Esecuzione in Italia.

Haieff Alexei. Egloga per arpa e orchestra d'archi (« La Nouvelle Héloïse »).

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Maria Selmi Dongellini.
1° Esecuzione europea.

Henze Hans Werner. Nachtstücke und Arien, per soprano e grande orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 16 giugno 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Gloria Davy.
1° Esecuzione in Italia.

Henze Hans Werner. Trois pas de Triton.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 10 gennaio 1959. - Direttore: Sergiu Celibidache.
1° Esecuzione assoluta.

Jachino Carlo. 2° Concerto per pianoforte e orchestra (1957).

Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai, 10 aprile 1959. - Direttore: Massimo Pradella. Solista: Sergio Perticaroli.
1° Esecuzione assoluta.

Jolivet André. Sinfonia n. 1.

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 14 settembre 1959. - Direttore: Antal Dorati.
1° Esecuzione in Italia.

Landre Guillaume. Permutazioni sinfoniche per orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 16 giugno 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione in Italia.

Levi Vito. È sera. Tempo sinfonico.

Trieste, Teatro Verdi, Stagione Sinfonica di Primavera, 5 maggio 1959. - Direttore: Bruno Bartoletti.
1° Esecuzione assoluta.

Lidholm Ingvar. Skaldens Natt, per soprano, coro e orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 10 giugno 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Sophia van Sante.
1° Esecuzione in Italia.

Liebermann Rolf. *Capriccio per orchestra, soprano e violino.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. Soprano: Margherita Kalmus. Violinista: Anton Fietz.
1° Esecuzione in Italia.

Lupi Roberto. *Studi per un «Homunculus». Nove pezzi per orchestra.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 14 settembre 1959. - Direttore: Antal Dorati.
1° Esecuzione assoluta.

Lutoslawski Witold. *Musica funebre per archi.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1959. - Direttore: Nino Sanzogno.
1° Esecuzione in Italia.

Malipiero Gian Francesco. *Dialogo n. 5 (Quasi concerto), per viola e piccola orchestra.*
Torino, Auditorium Rai, Stagione Sinfonica Pubblica, 27 marzo 1959. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Bruno Giuranna.
1° Esecuzione in Italia.

Malipiero Gian Francesco. *Serenata mattutina per 10 strumenti.*
Sorrento, Chiostro di S. Francesco, 5 settembre 1959. - Strumentisti dell'Orchestra da Camera A. Scarlatti di Napoli della Rai. Direttore: Franco Caracciolo.
1° Esecuzione assoluta.

Malipiero Riccardo. *Cantata di Natale per soprano, coro e orchestra.*
Milano, Stagione concertistica dell'Angelicum, 21 dicembre 1959. - Direttore: Carlo Felice Cillario. Solista: Irma Bozzi Lucca.
1° Esecuzione assoluta.

Malipiero Riccardo. *6 Poesie di Dylan Thomas per voce e 10 strumenti.*
Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 13 giugno 1959. - Direttore: Piero Santi. Soprano: Margherita Kalmus.
1° Esecuzione assoluta.

Mancini Giovanni. *Sinfonia.*
Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai, 8 maggio 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Margola Franco. *Partita per orchestra d'archi.*
Napoli, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 6 gennaio 1959. - Direttore: Sergiu Celibidache.
1° Esecuzione assoluta.

Martinon Jean. *Ouverture per una tragedia greca.*
Genova, Teatro Carlo Felice, 19 dicembre 1959. - Direttore: Jean Martinon.
1° Esecuzione in Italia.

Martinu Bohuslav. *Fantasia (Concerto) per pianoforte e orchestra.*
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Margrit Weber.
1° Esecuzione in Italia.

Massimo Leone. *Marce, Intermezzi, Finale.*
Rai, Programma Nazionale, 27 marzo 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Matsudaira Yoritsune. *Samai per orchestra da camera.*
Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 15 giugno 1959. - Direttore: Michael Gielen.
1° Esecuzione in Italia.

Medin Nino. *Divertimento n. 2 (Giocoso).*
Rai, Secondo Programma, 6 aprile 1959. - Direttore: Fulvio Vernizzi.
1° Esecuzione assoluta.

Mennin Peter. *Sinfonia n. 6.*
Rai, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 11 novembre 1959. - Direttore: Frederick Prausnitz.
1° Esecuzione in Italia.

Messiaen Olivier. *Oiseaux exotiques per pianoforte solo, piccola orchestra a fiati, xilofono, glockenspiel e percussioni.*
Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 28 febbraio 1959. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Yvonne Loriod.
1° Esecuzione in Italia.

Milhaud Darius. *Sinfonia concertante per tromba, corno, fagotto, contrabbasso e orchestra.*
Rai, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 24 ottobre 1959. - Direttore: Darius Milhaud.
1° Esecuzione in Europa.

Montanaro Ettore. *3 Pastelli per soprano e orchestra.*
Napoli, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai in collaborazione con l'Associazione A. Scarlatti, 20 gennaio 1959. - Direttore: Franco Caracciolo. Solista: Miriam Funari.
1° Esecuzione assoluta.

Nielsen Riccardo. *4 Goethelieder per soprano e orchestra.*
Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 1 marzo 1959. - Direttore: Bruno Bartoletti. Solista: Magda Laszlo.
1° Esecuzione assoluta.

Nono Luigi. *Canti per tredici.*
Milano, Stagione del Pomeriggio Musicali, 11 aprile 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione in Italia.

Nono Luigi. *Composizione per orchestra n. 2 (Diario polacco '58).*
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione in Italia.

Nono Luigi. *2 Espressioni per orchestra.*
Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 28 febbraio 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione in Italia.

Nørgaard Per. *Konstellationen* op. 22 per archi.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 15 giugno 1959. - Direttore: Michael Gielen.
1° Esecuzione in Italia.

Nussio Otmar. *Musica atavica* per orchestra.

Trieste, Stagione Sinfonica all'Auditorium, 9 ottobre 1959. - Direttore: Otmar Nussio.
1° Esecuzione in Italia.

Ohana Maurice. *Suite dal balletto « Prométhée ».*

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione in Italia.

Orff Carl. *Entrata per William Byrd.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 24 gennaio 1959. - Direttore: Rudolf Kempe.
1° Esecuzione in Italia.

Pannain Guido. *Concerto per arpa e orchestra.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 14 febbraio 1959. - Direttore: Carlo Franci. Solista: Clelia Gatti Aldrovandi.
1° Esecuzione assoluta.

Peragallo Mario. *Forme sovrapposte* per orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione assoluta.

Piston Walter. *Sinfonietta.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 18 aprile 1959. - Direttore: Martin Rich.
1° Esecuzione in Italia.

Pizzini Carlo Alberto. *2 Pagine sinfoniche (Ouverture tascabile - Idillio).*

Rai, Programma Nazionale, 20 ottobre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1° Esecuzione assoluta.

Porena Boris. *3 Pezzi sacri per soprano, coro e ottoni.*

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 21 marzo 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Solista: Irma Bozzi Lucca.
1° Esecuzione assoluta.

Porena Boris. *Vor einer Kerze* per contralto e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Sophia von Santen.
1° Esecuzione assoluta.

Pousseur Henri. *Rimes per differenti sorgenti sonore.*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 11 aprile 1959. - Direttore: Bruno Maderna.
1° Esecuzione in Italia.

Prosperi Carlo. *Concerto d'infanzia* per orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 17 ottobre 1959. - Direttore: Mario Rossi.
1° Esecuzione assoluta.

Rochberg George. *Cheltenham Concerto* per orchestra da camera.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 10 giugno 1959. - Direttore: Nino Sanzogno.
1° Esecuzione in Italia.

Rogalski Theodor. *3 Danze rumene (Jocul ardelenesc, Gaida, Martisorul).*

Milano, Stagione Concertistica dell'Angelicum, 12 gennaio 1959. - Direttore: Richard Schumacher.
1° Esecuzione in Italia.

Rosenthal Manuel. *Sinfonia in do* per grande orchestra.

Roma, Auditorium del Foro Italico, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 13 giugno 1959. - Direttore: Walter Goehr.
1° Esecuzione in Italia.

Roy Alphonse. *Ballata* per orchestra.

Roma, Auditorio di S. Cecilia, 11 marzo 1959. - Direttore: Alceo Galliera.
1° Esecuzione in Italia.

Sangiorgi Alfredo. *7 Variazioni su un tema di Bellini.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 29 novembre 1959. - Direttore: Ettore Gracis.
1° Esecuzione assoluta.

Savagnone Giuseppe. *Variazioni e fuga su uno squillo di caccia* per orchestra.

Palermo, Giornate di Musica Contemporanea, 5 novembre 1959. - Direttore: Ottavio Ziino.
1° Esecuzione assoluta.

Schuller Gunther. *Contours (Entrata - Capriccio - Partita).*

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 27 marzo 1959. - Direttore: Ettore Gracis.
1° Esecuzione in Italia.

Sciostakovic Dmitri. *Sinfonia n. 11 (« Anno 1905 »).*

Roma, Auditorio di S. Cecilia, 8 marzo 1959. - Direttore: Fernando Previtali.
1° Esecuzione in Italia.

Seiber Matyas. *3 Pezzi per violoncello e orchestra.*

Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 14 settembre 1959. - Direttore: Antal Dorati. Solista: Amaryllis Fleming.
1° Esecuzione in Italia.

Skrowaczewski Stanislaw. *Musica nella notte.*

Roma, Auditorio di S. Cecilia, 25 gennaio 1959. - Direttore: Stanislaw Skrowaczewski.
1° Esecuzione in Italia.

Soresina Alberto. Meditazioni per coro e archi.
Milano, Stagione Concertistica della Polifonica Ambrosiana, 11 marzo 1959. - Direttore: Gianfranco Spinelli. 1° Esecuzione in Italia.

Sutermeister Heinrich. Requiem.
Genova, Teatro Carlo Felice, Stagione Sinfonica, 28 novembre 1959. - Direttore: Alexander Krannhals. Soprano: Lotte Koch-Gravenstein. Basso: Derrik Olsen. 1° Esecuzione in Italia.

Tansman Aleksander. Prologue et Cantate, per coro femminile, oboe, clarinetto, pianoforte, celesta e orchestra d'archi.
Perugia, Chiesa di S. Giuliana, XIV Sagra Musicale Umbra, 29 settembre 1959. - Direttore: Marcel Couraud. 1° Esecuzione in Italia.

Testi Flavio. Doppio Concerto per violino, pianoforte e orchestra.
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. Violinista: Franco Gulli. Pianista: Enrica Cavallo. 1° Esecuzione assoluta.

Testi Flavio. 2 Pezzi per orchestra (Elegia - Ditirambo).
Torino, Stagione Sinfonica Pubblica della Rai, 13 febbraio 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. 1° Esecuzione assoluta.

Thomson Virgil. Concerto per violoncello e orchestra.
Rai, Programma Nazionale, 11 gennaio 1959. - Direttore: Ennio Gerelli. Solista: Giuseppe Selmi. 1° Esecuzione in Italia.

Tippett Michael. Concerto per doppia orchestra d'archi.
Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, 7 febbraio 1959. - Direttore: Walter Goehr. 1° Esecuzione in Italia.

Veretti Antonio. Concertino per flauto e archi.
Napoli, Terza Stagione Sinfonica Pubblica della Rai e dell'Associazione A. Scarlatti di Napoli, 17 marzo 1959. - Direttore: Franco Caracciolo. Solista: Severino Gazzelloni. 1° Esecuzione assoluta.

Veretti Antonio. Fantasia per clarinetto e orchestra.
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Giacomo Gandini. 1° Esecuzione assoluta.

Viozzi Giulio. Concerto per quintetto e orchestra.
Siena, XVI Settimana Musicale Senese, 15 settembre 1959. - Orchestra dell'Accademia. Direttore Bruno Rigacci. Solisti del Quintetto Chigiano. 1° Esecuzione assoluta.

Vlad Roman. Musica per archi (« Meloritmi »).
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 24 settembre 1959. - Direttore: Bruno Maderna. 1° Esecuzione assoluta.

Vlad Roman. Serenata per 12 strumenti.
Sorrento, Chiostro di S. Francesco, 5 settembre 1959. - Strumentisti dell'Orchestra da Camera A. Scarlatti di Napoli della Rai. Direttore: Franco Caracciolo. 1° Esecuzione assoluta.

Vogel Wladimir. Alla memoria di G. B. Pergolesi. Recitativo ed epittaffio per tenore e orchestra.
Venezia, Teatro La Fenice, XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Herbert Handt. 1° Esecuzione in Italia.

Zafred Mario. Ouverture sinfonica.
Firenze, Palazzo Vecchio, Concerti del Teatro Comunale, 12 aprile 1959. - Direttore: Thomas Schippers. 1° Esecuzione in Europa.

Ziino Ottavio. Piccola sinfonia concertante.
Napoli, Terza Stagione Sinfonica Pubblica della Rai e dell'Associazione A. Scarlatti di Napoli, 19 maggio 1959. - Direttore: Ferruccio Scaglia. 1° Esecuzione assoluta.

Zimmermann Bernd-Alois. Omnia tempus habent. Cantata per soprano e 17 strumenti.
Roma, Auditorium del Foro Italo, XXXIII Festival Mondiale della SIMC, 10 giugno 1959. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Sophia van Santen. 1° Esecuzione in Italia.

Libri di interesse musicale

Letture

Franco Abbiati. Giuseppe Verdi. 4 volumi. Milano, Ricordi, 1959 («Le Vite»).

Era appena uscito da pochi giorni il denso lavoro di Abbiati su Verdi, che già apparivano su giornali e riviste, articoli che avrebbero dovuto o voluto essere delle recensioni. Io mi son domandato se i recensori avevano fatto a tempo, in pochi giorni, a leggere i quattro grossi volumi di cui si compone quest'opera, meditata e scritta a traverso alcuni anni di indefesso lavoro. Io ho voluto aspettare, e anche se non l'ho letta ancora tutta intera, ne ho però scorso buona parte, tanto da potermi orientare verso una critica più o meno definitiva. Prima di tutto mi trovo d'accordo con Massimo Mila per ammirare la quantità grande di documentazione che l'Abbiati è riuscito a mettere insieme, per cui — anche se il lavoro non contenesse altri meriti, cosa che non è davvero — rimarrebbe pur sempre una preziosa miniera per il lettore e per lo studioso; Mila mostra quasi una certa invidia, il che depone a favore della sua ben nota (a noi) sincerità... Certo all'Abbiati è stato possibile come a pochi altri studiosi, metter le mani su lettere e documenti finora sconosciuti e dispersi. Non c'è che rallegrarsene; in codesta materia, non importa chi sia lo scopritore, importa la scoperta con il suo apporto alla possibilità di studio. E Verdi-uomo, quanto Verdi creatore, ancora per molto tempo rimarrà materia di studio senza fine. Uno dei maggiori meriti di questo Verdi, è appunto aver insistito sull'esame e sulla analisi del Verdi-uomo, secondo il mio modesto giudizio, non meno grande della sua figura di creatore. E Abbiati, con coraggio, onestà e senza sciocchi scrupoli, ha trovato il modo di rivelarci anche le non poche debolezze dell'uomo, arricchendo in tal modo la figura umana di Verdi, assai più che non si sia fatto per il passato, tacendo di esse e mettendo in rilievo solo le virtù civiche e morali. Uomo è uomo, e più si avvicina a noi l'immagine di Lui, più si presta alla nostra venerazione e al nostro amore, per quanto più ce lo sentiamo vicino, capace anche di fallire, di contraddirsi, di ingelosirsi — quasi puerilmente — per vederlo sollevarsi poi di colpo alle azioni più alte, più generose e all'opera quasi sovrumana della creazione artistica.

Abbiati ha voluto fondere nella sua opera critico-biografica i due elementi, la descrizione e il racconto delle vicende d'una vita, con l'esame dell'opera; è riuscito in pieno nel suo intento? Non si può rispondere se non dopo aver letto e riletto i quattro densi volumi, cosa che non so chi abbia ancora fatto interamente e attentamente. Da una prima lettura si ha l'impressione che la parte dello studio critico delle opere non aggiunga molto a quanto è stato scritto prima di oggi, da musicologi di valore come (per non citarne che qualcuno) Massimo Mila, Francis Toye, Andrea Della Corte, Carlo Gatti ed altri. Dove c'è da scoprire notizie preziose, invece, mi pare sia nella parte documentaria e biografica.

In questa parte l'Abbiati, si è forse fatto prender la mano a volte dalla tentazione di «romanzare» alla maniera d'un Guy de Pourtalès (vedi Liszt e Chopin di questo anche troppo brillante ma superficiale biografo di mu-

sicisti) e questo forse non si addice interamente alla figura tanto seria e austera di Verdi, austero, direi, anche nelle birichinate di gioventù!

Però bisogna riconoscere che anche nella parte biografica, Abbiati è riuscito a far uscire fuori una figura umana di Verdi assai più completa di quanto non ci era apparsa dalle altre biografie, e dalle sole lettere giunte a noi finora, comprese quelle di Giuseppina Strepponi. Io non posso dire che la Giuseppina, come scrittrice (sia pure soltanto epistolare) mi sia molto simpatica a parte la sua idolatria per il suo «Santo» che naturalmente si accetta come fatto sentimentale ma che toglie molto valore al fatto storico e critico, a parte questo, quel suo stile pomposo, letterario (ma di dilettante che sa di voler scrivere un pezzo di prosa anche quando fa la lista del bucato) mi dà fastidio, sopra tutto per il contrasto stridente che fa con la semplicità assoluta del suo grande Peppino... Il quale poi, con un senso pratico che solo dal suo sangue paesano poteva venirgli, aveva calcolato — nel più crudo senso della parola — questo matrimonio-alleanza, dove l'amore, inteso come lo si intende abitualmente, pare entri ben poco. Un'alleanza stabilita sopra dati di fatto pratici sopra una possibilità, direi con termine medico, di «sintonia» che rimarrà la base d'un accordo quasi perfetto fino alla morte di lei. Forse nel ricordo, nell'estrema vecchiaia, nella sera della vita, nasce l'amore vero, con la nostalgia di quel che non torna. Ma questo rimane mistero. Certo è che l'ultimo guizzo di amor vita in Lui si rivela al tempo del Falstaff; e dopo la morte della Peppina, è la rassegnazione al buio che sta per arrivare.

La descrizione materiale della morte di Verdi è fatta dall'Abbiati con una sobrietà degna dell'avvenimento; c'era da aspettarsi qui chissà quali rettoricate, invece le poche linee (e il racconto — a quanto mi riferiva Umberto Giordano — è d'una precisione matematica) invece, dico, qui lo scrittore assume a un livello degno della materia; il che è veramente pregevole. Insomma ho l'impressione che questo grosso e voluminoso libro sia un grande dono fatto non solo ai musicisti (i quali purtroppo, lo sappiamo, leggono poco poco...) ma a tutti gli italiani che nella figura di Verdi hanno trovato sia a traverso la conoscenza e l'amore per le sue opere musicali, sia per le notizie attinte nei libri, quel tipo di italiano, che le generazioni di oggi hanno bisogno di ritrovare per non perdere la fede nei valori etici e morali del nostro paese. Si è tanto parlato, nei diversi periodi storici, di genio unito a follia, o a disordine, o ad altre cose che non hanno niente a che fare neppure con l'ingegno, nonchè col genio... Verdi ha sconfessato tutte le teorie stiracchiate degli pseudo-scienziati; Verdi ha vissuto e operato in pieno romanticismo; c'è stato un romanticismo anche latino, non solo quello di marca tedesca! E Verdi rimase immune da ogni tale romantica, si direbbe senza sforzo, per virtù della sua stessa natura, che era di fibra paesana, forte, chiara e semplice, come è in fondo la sua musica, anche (se vogliamo) messa a confronto con quella dei suoi contemporanei più illustri, primo Meyerbeer, di cui Verdi ammirava la potenza della tecnica espressiva nel melodramma e il « mestiere » che tanta parte ha nell'opera di creazione, almeno per il teatro; e secondo, Riccardo Wagner, che egli poco conobbe e poco comprese. Ma se l'avesse conosciuto meglio, oltre a un'ammirazione che non poté averne piena, appunto perchè scarsamente conosciuto, avrebbe concepito anche una chiara avversione per tutto quello che nell'opera wagneriana c'è di contrario alla «latinità» dell'espressione verdiana; e avrebbe avuto ragione in pieno. Oggi noi siamo felicemente lontani nel tempo da tutt'e due codesti colossi, e dalla loro voce; cominciamo — da non molto — a poterli proiettare nel passato con esattezza di posizione critica; ad ambedue dobbiamo moltissimo, e oggi siamo padroni d'una splendida libertà che ci permette di vibrare d'entu-

siasmo sia avanti al Venerdì Santo come avanti al perfetto dialogo musicale della commedia perfettissima che è il Falstaff. Già Riccardo Strauss, senza rinnegare la Salomè, dichiarava (e lo disse una volta anche a voce a me personalmente) che considerava Falstaff l'opera più perfetta apparsa nel secolo decimonono in tutto il mondo... Ma come è istruttivo vedere e quindi considerare le immense distanze che separano i due Grandi sia nella loro espressione artistica sia nella loro storia umana, dico nella loro vita! Da una parte semplicità socratica, amore del silenzio, senso dell'ordine, che solo in Wolfgang Goethe, parlando di grandi, si può ritrovare; nell'altra parte intellettualismo, cerebralismo, complicatezza, perfino quell'aberrazione del senso critico che restringe il pensiero d'un creatore fino a trascinarlo nei bassifondi oscuri del « nazionalismo »... Guardate in opposto, l'amor di patria di Verdi, guardate il suo concetto sano di patria, per non parlare del senso etico alla base della sua vita nei rapporti con gli uomini... Dell'altro, in codesto senso, è oggi molto meglio non parlare; in fondo l'acuto studio di Viereck, *Dal wagnerismo all'hitlerismo* non è tutto un solo paradosso, purtroppo; e in confronto di quest'ultima requisitoria, gli argomenti polemici d'un Federico Nietzsche diventano discussioni di fanciulli!

Come si vede il lavoro di Abbiati oltre tutto suscita e susciterà materia di considerazioni non infeconde in chiunque avrà il tempo (prima di tutto) e la costanza di leggerlo a fondo. Auguriamoci che siano in molti questi lettori, magari nella penombra intima d'una biblioteca!

Vorrei concludere per inviare a Franco Abbiati il mio sincero ringraziamento; mi ha fatto più piacere questo suo dono (così lo considera sempre uno studioso) che una sua critica favorevole sopra un importante quotidiano! E lui mi capisce...

VITTORIO GUI

Presentazioni

Riccardo Allorto. Piccola storia della musica. Milano, Ricordi, 1959. (PBR/9).

Nella indovinatissima collana della Piccola Biblioteca Ricordi, non poteva mancare, fra le opere prescelte a formarla con un criterio di una panoramica essenziale per generi, scuole ed autori, anche una storia della musica, opportunamente ridotta, ma nel contempo compiuta ed esauriente, anche per quanto riguarda, sia pure a sommi capi, il periodo contemporaneo.

E' questo il caso della *Piccola storia della musica*, che Riccardo Allorto ha scritto per l'anzidetta collana, contenendo il volumetto in poco più di centocinquanta pagine. Giova dire subito che l'opera non va confusa con la *Storia della Musica*, che lo stesso Allorto aveva già pubblicato, ancora per Ricordi, due anni prima. Quest'ultima, in-

fatti era stata compilata seguendo norme essenzialmente didattiche, come si conveniva al ceto di lettori per il quale è dedicata: gli studenti dei Conservatori e dei Licei musicali italiani, seguendo per essi le tesi prescritte dai programmi ministeriali per l'esame.

La *Piccola Storia della Musica*, invece, abbandonato senz'altro il sistema per tesi e scopertamente pedagogico, procede per rapide, ma compiute sintesi panoramiche, attraverso le epoche fondamentali del pensiero musicale, rivelandone in tal modo l'evoluzione, e soffermandosi su quelli che ne costituiscono i capisaldi, e sui quali è indispensabile una maggior trattazione, per la più immediata comprensione di ciò che segue. Esaminati brevemente

l'origine e lo sviluppo della musica presso i Greci, con quel loro particolare sistema di notazione in lettere dell'alfabeto diversamente inclinate, l'A. procede all'esame dell'Ars antiqua francese e dell'Ars nova italiana, realizzate attraverso l'evoluzione della polifonia e del contrappunto, a cominciare dalle prime espressioni religiose del gregoriano, e da quelle più tipicamente profane, che sfociano più tardi nell'espressione monodica.

Le condizioni politiche miserevoli d'Europa, provocate dalla Guerra dei Cent'anni ed il contemporaneo inaridirsi delle rigogliose gemme dell'Ars toscana, fecero sì che prendessero più agevolmente le mosse le scuole borgognone e fiamminga, risultate dal trapianto sul continente delle scuole inglesi polifoniche del Duecento, con la successiva formazione di quelle pietre miliari del movimento, che recano i nomi di Dufay, dell'Ockegem e del Des Prés.

Il fastoso periodo rinascimentale è esaminato poi essenzialmente attraverso le sue caratteristiche più salienti: la continuità fondamentale del linguaggio fiammingo, pur nei perfezionamenti apportativi dal nuovo linguaggio musicale dei Palestrina, dei Gabrieli, dei Lasso e dei Victoria; il manifestarsi vivace delle nuove idealità religiose, impegnate anch'esse nel movimento della Controriforma che consente di parlare apertamente di un vero e proprio rinascimento cristiano, da potersi contrapporre al corale luterano, e che vede le sue diverse manifestazioni un po' in tutta Europa, Spagna compresa.

Collocato Claudio Monteverdi come l'ultima espressione nel campo del madrigale profano, recato dallo stesso a valicare gli orizzonti del contrappunto, l'Autore affronta i primordi della pratica strumentale, attraverso le prime esperienze degli organisti e dei liutisti. E rapidamente, eccoci prima al melo-

dramma italiano, quindi a quello d'oltr'Alpe, con le sue caratteristiche differenziazioni, a seconda delle nazioni europee dove subì il trapianto e dove rifulse in rigoglioso sviluppo. Infine, riprendendo le mosse dall'età barocca, allorché quando la musica strumentale vi si era affacciata timidamente nei suoi primi esperimenti, ecco l'esplosione della musica pura, con la schiera dei giganti del Sei e del Settecento, dall'Italia alla Germania, fino all'avvento della produzione detta più specificatamente classica, e che va circoscritta nel periodo che va dalla metà del Settecento al primo ventennio del secolo successivo, e che porterà ai fastigi di quella che l'Allorto indica, con espressione appropriata, la verità strumentale per eccellenza: le sonate, le sinfonie, i concerti, i quartetti per archi, con le figure fondamentali di Haydn, Mozart e Beethoven.

L'ultima parte del volumetto è dedicata all'esame dell'età romantica, prima, a quella contemporanea poi: quella, che prende le mosse da Weber, e che si manifesta nelle due grandi sezioni della musica strumentale e di quella operistica (quest'ultima, soprattutto italiana), naturalmente con un rapido esame di tutte le maggiori scuole europee; questa, fatta incominciare per la Francia dopo Debussy e Ravel, per la Germania dopo Strauss, Reger e Mahler; per l'Italia dopo la Giovane Scuola, e che viene descritta attraverso tre successive generazioni di musicisti (secondo l'indicazione di un critico belga, Paul Collaer): la prima, dal 1874 al 1895; la seconda, dal 1896 al 1912; la terza, infine, da questa data ai giorni nostri, fino alle più estreme esperienze che hanno portato al superamento della tonalità ed alla dodecafonia, e di contro alle quali stanno i singoli ritorni, con nuove interpretazioni, alle forme strutturali ri-

nascimentali e barocche.
Una breve nota bibliografica, contenente alcuni testi essenziali per

un maggior orientamento, ed un diligente indice analitico dei nomi, completano l'utilissimo volumetto.

MARCELLO BALLINI

Il libro completo dell'amatore di dischi. (Come costituire la mia discoteca). A cura di Riccardo Malipiero. Milano, Ugo Mursia & C., 1959.

Quanti fra gli « amatori » di dischi (e sono oggi tanti, forse più degli « amatori » di libri) son veramente capaci di costituire organicamente una propria discoteca, o almeno scegliere con accortezza e con buon gusto i dischi che dovranno arricchire il loro repertorio? Non molti, certamente. Anche per il discofilo più avveduto e più aggiornato non è facile sapersi orientare fra le centinaia di microscolco che continuamente invadono il nostro mercato. E non è solo questione di gusto, perché, per acquistare a ragion veduta, per dirigere sicuramente la scelta verso il meglio, è necessario possedere una chiara veduta d'insieme su tutte le epoche della storia della musica, è opportuno conoscere quali sono le opere e gli autori più importanti di ciascun secolo, è indispensabile saper distinguere e valutare le interpretazioni migliori fra le tante « definitive » che arricchiscono i cataloghi delle varie case editrici.

Anni fa, le francesi « Editions du Seuil » pubblicarono un libro di Roland de Candé: *Ouverture pour une discothèque* (Collection « Solfèges ») con l'intento di fornire suggerimenti, indicazioni, consigli ai discofili vecchi e nuovi, dotti e indotti; ma per la massa degli amatori italiani il ricco volumetto (ricco soprattutto d'illustrazioni) ha poca utilità pratica perché i dischi consigliati non sono di facile reperibilità in Italia. Questo che vede ora la luce, edito da Ugo Mursia di Milano, è invece un volumetto prezioso per i discofili italiani. Distribuito armonicamente in quattro parti, esso ha per prima

cosa il pregio dell'essenzialità e della completezza. Contiene una veduta panoramica della storia della musica, abbraccia tutti i settori dell'arte musicale (musica sinfonica, da camera, sacra, popolare, canzone, jazz), è corredato da numerose indicazioni riguardanti la registrazione, l'interpretazione vocale e strumentale, la stereofonia, la cura dei dischi, ecc. Insomma, con questa pubblicazione il discofilo potrà ampliare ed approfondire le proprie cognizioni musicali, ricavare utili ammaestramenti per intuire a priori in quale direzione cercare le nuove incisioni.

La compilazione dell'opera è stata curata da Riccardo Malipiero (il quale ha redatto in particolare i capitoli sulla *Musica strumentale per orchestra* e *La musica strumentale da camera*). Vari autori hanno posto la loro competenza al servizio dell'amatore di dischi: Riccardo Altoro (con due capitoli comprendenti *La musica antica* e *La musica vocale sacra*), Giulio Confalonieri (che ha trattato dell'Opera in musica), Roberto Leydi (*La musica popolare e primitiva*), Pino Maffei (*La Canzone*), Arrigo Polillo (*Il Jazz*), Vittorangelo Castiglioni (*I grandi interpreti*, *La musica elettronica e la musica concreta*). Un libro, dunque, veramente completo, destinato a tutti coloro che, amando la musica e collezionando dischi, desiderano avere una guida ragionata per poter procedere con cautela e non a tentoni in un vasto campo disseminato di capolavori, attraverso quattordici secoli di scoperte e di splendori musicali.

SALVATORE PINTACUDA

Dischi

Gaetano Donizetti. Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in 3 atti. Interpreti: Renata Scotto, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini, Franco Ricciardi, Ivo Vinco, Stefania Malagù. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. Direttore e concertatore: Nino Sanzogno. Maestro del Coro: Norberto Mola. **RICORDI, 2 dischi LP da 30 cm, MRO 104/5 e OS 104/5 stereo**

La Ricordi ha continuato la serie di incisioni operistiche integrali — inaugurata poco più di un anno fa dalla Medea cherubiniana nell'interpretazione di Maria Callas — con questa eccellente *Lucia di Lammermoor* posta in vendita nella doppia realizzazione monoaurale e stereofonica. Proprio centocinquante anni fa il capolavoro donizettiano nasceva all'arte; e da allora la serie dei cataloghi e delle pubblicazioni di Casa Ricordi ne ha ininterrottamente registrato la fortuna e la diffusione: le quali riguardano non solo i passaggi, frequenti ed acclamati sui palcoscenici italiani, europei e poi di tutto il mondo; non solo la diffusione attraverso la radio, il disco, la televisione; ma anche le edizioni a stampa vere e proprie. A tale proposito pochi forse sanno che il fortunato battesimo della *Lucia* al S. Carlo di Napoli nel settembre 1835 determinò anche uno dei più felici successi editoriali che la Casa milanese abbia conseguito durante il primo cinquantennio di vita. Giacché, oltre alle consuete riduzioni per canto e pianoforte e per pianoforte solo, in brani staccati e opera completa, per esaudire le richieste degli amatori e dei dilettanti d'ogni strumento e d'ogni capacità, lo « Stabilimento » di Giovanni Ricordi in poco più di due anni dovette pubblicare le più diverse riduzioni, integrali o parziali dell'opera: per pianoforte a quattro mani, per pianoforte a due mani « nello stile facile », per violino e pianoforte, per flauto, violino, viola e violoncello, per quartetto d'archi, per uno, per due e per quattro flauti.

Questi precedenti impegnavano fortemente la giovane Casa discografica a conseguire, sul piano artistico e su quello tecnico, dei risultati che fossero degni del passato. L'esame è stato assai brillantemente superato, come prova il fatto che questa *Lucia* è senza dubbio una delle migliori che siano state realizzate in disco. Tra gli interpreti, Renata Scotto ha fornito le prove squillanti di non essere più solo una sicura promessa, ma di essere ormai nel ristretto numero dei soprani leggeri sui quali si può sicuramente contare. La duttilità della sua voce, le trasparenze e la freschezza del timbro, le giuste intensità del canto e soprattutto una visione del personaggio che prescinde dagli acclamati, incumbenti modelli di altre famose interpreti, le hanno consentito di riuscire vittoriosa su un personaggio che è reputato tra i più ardui del repertorio melodrammatico. Accanto a lei, il tenore Di Stefano ha cantato con la consueta generosa gagliardia ed Ettore Bastianini ha fatto ammirare la quadratura del suo canto, quel senso spontaneo e naturale del fraseggio che è nella sua natura. Ottimi Vinco, Ricciardi e la Malagù nelle altre parti; lucida e calibrata la direzione di Nino Sanzogno, che ha avuto uno strumento obbediente e docile nella smagliante orchestra scaligera. I cori di Norberto Mola hanno contribuito con vivida efficacia al risultato artistico dell'insieme.

Non minori lodi vanno fatte alla realizzazione tecnica: la presa del suono realizza una presenza di costante intensità e specchia chiaramente le bellezze delle voci e dei suoni, mentre la tecnica stereofonica, consentendo una dislocazione in profondità di tutti gli elementi esecutivi, crea una terza dimensione sonora di drammatica evidenza. L'intera opera, contenuta in due dischi, è pubblicata in una veste di ottimo gusto editoriale; la accompagna una monografia storico-critica dovuta alla intelligente e brillante penna di Eugenio Gara.

RICCARDO ALLOSTO

Orlando di Lasso. *Secular and religious choral works.*

The Swabian and Grischkat Chorales dir. da Hans Grischkat.

VOX, 1 disco LP da 30 cm., DL 380

A nostro parere, questo disco ha un preciso scopo: quello di sottolineare l'importanza della cultura umanistica italiana nell'arte di Orlando di Lasso. Uno scopo che probabilmente non era previsto dagli ottimi esecutori e da chi ha scelto il programma qui inciso, ma che risulta chiaro ascoltando queste bellissime pagine corali, in cui la polifonia dichiara tutta la forza della sua piena maturità e del suo solare meriggio.

Qui non è luogo per ricordare l'altrezza del genio di Orlando e la sua versatilità e la copiosità della sua opera. Piuttosto ameremmo indicare la traccia di un sottile legame naturale che apparenta e fa respirare nel nostro clima italiano, intellettuale e cattolico questo artista nato in una regione europea in cui, forse, più forte era l'allettamento di una spiritualità nordica, di un determinato modo nordico di sentire e polemizzare la cultura, di un'abitudine pertinace e severa di passare ad un vaglio rigoroso anche l'immenso apporto culturale che dall'Italia prendeva le vie del nord. Credo, dunque, che non sia privo di significato che Orlando di Lasso si sentisse così irresistibilmente attratto verso il nostro mondo umanistico da accettarlo in tutte le sue eccezioni. E solo così si spiega come egli ne rimanesse così permeato e

fatto spiritualmente. Le corti, intellettualmente fervidissime, di Milano, Mantova, Roma, Napoli, presso le quali egli soggiornò, ebbero una grande importanza nella sua formazione, così come ebbero le opere dei nostri massimi poeti, dal Petrarca al Tasso. E forse maggiormente servi alla scioltezza del suo esprimersi il fatto di sentirsi un uomo ben conscio della sua realtà, capace di guardare in sé stesso onde cercare la sua voce per il suo canto. I brani raccolti su questo bel disco, sacri e profani, denotano una stretta parentela di modi e di forme espressive, permeate dalla stessa umanità. Voglio dire che anche quando affronta l'argomento sacro, Orlando di Lasso non si astrae dalla sua umanità. E il respiro della sua invenzione è sempre ampio, l'idea geniale, il suo svolgimento, anche nel trattamento armonico, è alle volte impreveduto ed estroso.

Forse più belli sono i brani profani, su testi italiani, tedeschi e francesi, che rendono con immediata vivacità un modo di vivere che è conseguenza di una cultura e di una determinata posizione spirituale, tipica del Rinascimento.

L'esecuzione è assai buona, anche se in alcuni momenti un po' pacata. Il M° Grischkat si è preoccupato di rendere con estremo nitore l'eleganza del gioco polifonico.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
MORTARI	<i>La Scuola delle mogli</i>		Como	Zedda	Sociale	Ricordi
PIZZETTI	<i>Assassino nella cattedrale</i>	3	Genova	Molinari-Pradelli	Carlo Felice	Ricordi
POULENC	<i>Dialogues des carmélites</i>	3	Liège		Théâtre Royal	Ricordi
RESPIGHI	<i>Lucrezia</i>	1	Roma	Previtali	Opera	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra</i>	1	Cremona	De Tura	Ponchielli	Ricordi
SAUGUET	<i>La Dame aux camélias</i>	2	Paris	Fourestier	Opéra	Ricordi
VIOZZI	<i>Allamistakeo</i>	1	Osijek (Jugoslavia)	Savin	Narodno Kazaliste	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ADASKIN	<i>Serenade concertante</i>	Toronto	Adaskin		8	Ricordi, Canada
ALFANO	<i>Divertimento</i>	Napoli RAI	Franci	Magnetti	14	Ricordi
ARRIEU	<i>Suite pour cordes</i>	Bourges	Brown		13	Ricordi Paris
BETTINELLI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Roma	Wallberg	Corini	20	Ricordi
BETTINELLI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra (3° tempo)</i>	Venezia	Kletzki	Santoliquido		Ricordi
BETTINELLI	<i>Corale ostinato</i>	Roma RAI	Cattini		5	Ricordi
BETTINELLI	<i>Introduzione per archi</i>	Milano	Ferraresi		7	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Cremona	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Ortisei	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Bolzano	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Cortina d'Ampezzo	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Gorizia	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Udine	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Vercelli	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Biella	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Palermo	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Messina	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	L'Aquila	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Bari	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Taranto	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Ancona	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Livorno	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	La Spezia	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Modena	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Brescia	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Sinfonia breve</i>	Vienna Radio	Quadri		17	Ricordi
BRERO	<i>Preludio dell'Opera Novella</i>	Napoli RAI	Cillario			Ricordi
D'AMBROSIO	<i>Concerto per violino e orchestra in sol magg. op. 19</i>	Roma RAI	Seaglia	Accardo		Ricordi (in ammin.)
DUTILLEUX	<i>Le Loup, suite symphonique</i>	Lyon	Fremaux		20	Ricordi Paris
FERRO	<i>La Metamorfose delle stagioni</i>	Milano RAI	Vernizzi		10	Ricordi
FREEDMAN	<i>Tableau per orchestra d'archi</i>	Ottawa	Mayer		12	Ricordi, Canada
GIURANNA	<i>Adagio e Allegro di concerto per 9 strumenti</i>	Napoli RAI	Argento		8	Ricordi
GIURANNA	<i>Episodi</i>	Napoli RAI	Rossi		10	Ricordi
GIURANNA	<i>Toccata per orchestra</i>	Roma	Galliera		7	Ricordi
GUERRINI	<i>3 Pezzi per orchestra d'archi</i>	Torino RAI	Caggiano		15	Ricordi
JARRE	<i>Passacaille</i>	Paris R.T.F.	Bruck		14	Ricordi Paris
LUALDI	<i>In Festivitate Sanctae Trinitatis</i>	Milano RAI	Lualdi		45	Ricordi
LUALDI	<i>Suite adriatica</i>	Toronto	Barbini		18	Ricordi
MALPIERO	<i>La Passione</i>	Milano RAI	Seaglia		32	Ricordi

Esecuzioni segnalate di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i>	München	Schmidt Boelcke	Stech	15	Ricordi
NABOKOV	<i>Concerto corale</i>	Paris R.T.F.			17	Ricordi Paris
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	Bonn	Rossi		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	<i>Poemi per orchestra op. 45</i>	Milano RAI	Vernizzi		23	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	<i>Sortilegi</i>	Köln	Marszalek	Priegnitz	12	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 1ª Suite</i>	Radio-Tunis			15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Soest	Kraus		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Ortisci	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Cortina d'Ampezzo	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Gorizia	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Udine	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Vercelli	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Bolzano	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Cremona	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Ancona	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	L'Aquila	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Bari	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Messina	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Biella	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Palermo	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Modena	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Livorno	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	La Spezia	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Taranto	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Brescia	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	London BBC	Fasano		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Hobart	Bourn		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Concerto à cinque</i>	Essen	Dressel		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bonn	Pappenheim		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Essen	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	London	Gamba		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Edinburgh	Galliera		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Glasgow	Galliera		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>La Gallina da Gli Uccelli</i>	London BBC	Jenkins		4	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Köln	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Metamorphoseon</i>	München	Koetsier		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>La Primavera, dal Trittico botticelliano</i>	Halifax	Müller		6	Ricordi
RESPIGHI	<i>La Primavera, dal Trittico botticelliano</i>	London BBC	Caracciolo		6	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Tunis-Radio			16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Toccata</i>	Oldenburg	Rockstroh		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Hamburg	Kertesz		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Winnipeg	Feldbrill		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	London BBC	Caracciolo		20	Ricordi
RJSAGER	<i>Torgutisk dans</i>	Milano RAI	Vernizzi			Ricordi
SEMINI	<i>Scene ticinesi</i>	Milano RAI	Vernizzi			Ricordi
TESTI	<i>Musica da concerto n. 1</i>	Firenze	Abbado		18	Ricordi
TURCHI	<i>Piccolo concerto notturno</i>	Napoli RAI	Scaglia		14	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano, dalle Bachianas Brasileiras, N. 2</i>	London BBC	Wurmser		4	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino del contadino brasiliano, dalle Bachianas Brasileiras, N. 2</i>	Bristol	Sager		4	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto per violino e orchestra</i>	Firenze	Maag	Quintetto Chigiano	18	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto per quintetto e orchestra</i>	Trieste RAI	Argento	Gulli	23	Ricordi
ZANDONAI	<i>Il Flauto notturno</i>	Firenze	Van Otterloo		11	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Marzo 1960

PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

Lire

P.B.R. 12 GIUSEPPE MARCIANO *Momenti e aspetti della messinese. Libro* 400

TEORIA

E.R. 2642 ALBERTO *Ascolti di storie della musica (3ª dispensa)* 350

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

129139 SCHOENSTADT *Concerto, op. 107, per violoncello e orchestra. Riedizione* 1500

FISARMONICA

130003 EUGENIE *Requies verde* 250

130004 — *Scherzo in sol minore* 250

130132 MARCUSO *Allegro vivace. Pezzo brillante da concerto* 250

130131 — *Introduzione e allegro* 250

LIBRETTI

PIZZETTI *Mord in Dom (Assassinio nella Cattedrale) (testo tedesco)* 350

è uscito
il Dizionario Ricordi
 della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
 legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
 Lire 8.000

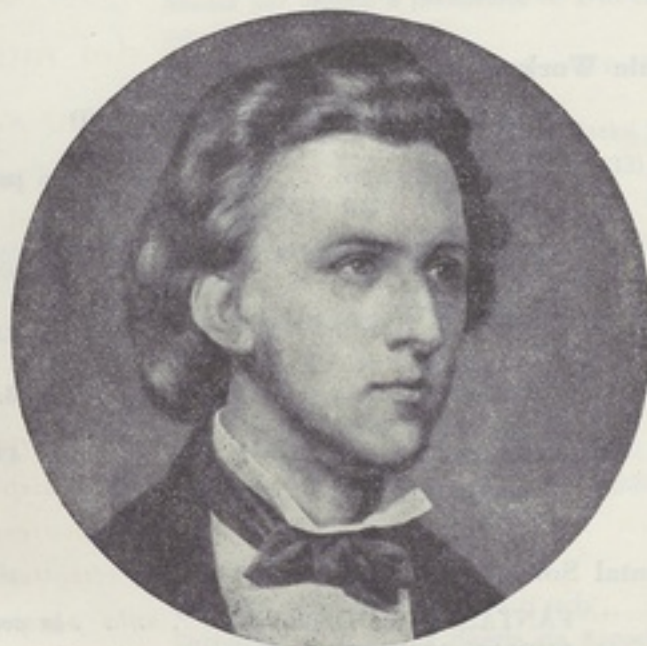
**DIZIONARIO
 RICORDI**

della musica e dei musicisti

*Un volume
 di concezione moderna,
 aggiornatissimo,
 indispensabile
 al professionista,
 ma altrettanto utile
 alla persona colta
 e a chi si interessa
 di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
 ne fosse sfornito,
 chiedetelo direttamente
 a G. Ricordi & C.
 (Ufficio edizioni e propaganda)
 via Berchet 2 - Milano.
 Lo riceverete contro assegno,
 franco di porto.

Deutsche
 Grammophon
 Gesellschaft



1810

1849

Chopin Festival

Grande polacca brillante	Mazurca N. 26 in mi min. op. 41 N. 1
Andante spianato op. 22	Preludio N. 15 in re bem. magg. op. 28
Ballata N. 1 in sol min. op. 23	Studio in mi magg. op. 10 N. 3
Narzewczony	Polacca N. 3 in la magg. op. 40 N. 1
Mazurca N. 23 in re magg. op. 33 N. 2	Valzer N. 3 in la min. op. 34 N. 2
Studio in sol bem. magg. op. 10 N. 5	Notturmo N. 13 in do min. op. 48 N. 1
Berçeuse in re bem. magg. op. 57	Grande valzer brillante N. 1
Polacca N. 6 in la bem. magg. op. 53	in mi bem. magg. op. 18
Fantasia Impromptu N. 4	Mazurca N. 13 in fa magg. op. 17 N. 4
in do diesis min. op. 66	Ballata N. 4 in fa min. op. 52
Gdzie Lubi	Melodia. Krakowiak

Pianisti: Stefan Askenase, Halina Czerny-Stefanska, Andor Foldes, Monique Haas,
 Julian von Karoly, Sergiusz Nadryzowski. Soprano: Alina Bolenchowska

Direttore: Willem van Otterloo

33 - 19203/04 LEM

I due dischi vengono presentati con un testo illustrato in una elegante cassetta.

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 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

DISCHI PHILIPS

- L. VAN BEETHOVEN: Sonata per violino e pianoforte n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 12 n. 3
Sonata per violino e pianoforte n. 2 in La maggiore op. 12 n. 2
Sonata per violino e pianoforte n. 2 in Sol maggiore op. 30 n. 3
Arthur Grumiaux (violino) - Clara Haskil (pianoforte)
(33) A 00400 L
- L. VAN BEETHOVEN: Sonata per violino e pianoforte n. 5 in Fa maggiore op. 24
Sonata per violino e pianoforte n. 4 in La minore op. 23
Sonata per violino e pianoforte n. 1 in Re maggiore op. 12 n. 1
Arthur Grumiaux (violino) - Clara Haskil (pianoforte)
(33) A 00409 L
- HAENDEL: Musica dell'acqua - Suite
CORELLI: Suite per Orchestra d'archi
Orchestra di Filadelfia diretta da Eugene Ormandy
(33) S 06655 R
- E. GRANADOS: Danzas Espanola
Eduardo del Pueyo (pianoforte)
(33) A 00388 L
- E. VON DOHNANYI: Variazioni su una filastrocca op. 25
S. RACHMANINOFF: Rapsodia su un tema di Paganini op. 43
Orchestra Filarmonica diretta da Willem Van Otterloo
Abbey Simon (pianoforte)
(33) S 04022 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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

- | | | |
|--------|--|--------|
| PBR/1 | Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i> | L. 500 |
| PBR/2 | Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i> | » 400 |
| PBR/3 | Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i> | » 500 |
| PBR/4 | Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i> | » 400 |
| PBR/5 | Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i> | » 400 |
| PBR/6 | Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i> | » 600 |
| PBR/7 | Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i> | » 1000 |
| PBR/8 | Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i> | » 400 |
| PBR/9 | Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i> | » 500 |
| PBR/10 | Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i> | » 800 |
| PBR/11 | Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i> | » 400 |
| PBR/12 | Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i> | » 400 |

serie Westminster



WALDTEUFEL

Estudiantina
Valzer dei pattinatori

ROSAS

Sulle onde

LEHAR

Oro e argento

STRAUSS

Da solo a solo

Vino, donne e canto

Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da ARMANDO ALIBERTI

MRC 5073



TARTINI

Sonata in sol min. (Il Trillo del diavolo)

Variations su un tema di Corelli

Sonata in sol min. (Didone abbandonata)

Violinista ERICA MORINI

Pianista Leon Pommer

MRC 5074



ENESCU

Rapsodia rumena

SMETANA

La Moldava

La sposa venduta (Ouverture-Furiant-Dan
del Commedianti)

WEINBERGER

Schwanda

Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN

MRC 5071

dischi RICORDI



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

Con questa nuova collana di partiture in 3°
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.

- 1 ALBINONI (Giazotto) Concerto in do op. 9 n. 9 per due oboi, archi e cembalo di ripieno
- 2 ALBINONI (Giazotto) Concerto in la op. 2 n. 3 per archi e cembalo di ripieno
- 3 BONPORTI (Barblan) Concerto a quattro in la op. 11 n. 4 per archi e cembalo di ripieno
- 4 CAMBINI (Barblan) Concerto in sol op. 15 n. 3 per cembalo (o pianoforte) e archi
- 5 CIRRI (Ghedini) Concerto in la n. 1 per violoncello, archi e cembalo di ripieno
- 6 CLEMENTI (Fasano) Sinfonia in re op. 18 (ripubblicata come op. 44) per orchestra da camera
- 7 GALUPPI (Mortari) VI Concerto a quattro in do min. per archi
- 8 PERGOLESI (Fasano) Concertino in mi bem. n. 5 per 4 violini, viole, 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

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

8 negozi:

Genova Via Flaschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2

Napoli Galleria Umberto I 68

Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)

Roma Via Cesare Battisti 120
Piazza Indipendenza 24-26

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 III n. 5 - maggio 1960

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, 28
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 Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI galleria Umberto I, 28
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, 27
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: rue Roquépine, 3
FRIBURGO. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GERMANIA Francoforte sul Meno. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Gr. Bockenheimerstrasse, 6
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.: 15 West 51st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Alderley Street, 123
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. Ruggero Laura: Casilla de Correo, 1209 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferand Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. George Thomas Foster & Associates: 423 Nikkatsu International Building (Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Setzo Kabushiki: Kaisha-254 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'Aia. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 132
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: 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. Symphonica Verlag A.G.: Anzensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 15
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1305 (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, 21 (Edizioni)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno III - n. 5 - maggio 1960

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. 892.266

Sommario:

- 202 *L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania occidentale di Egon Kraus e Werner Kaupert*
- 206 *Compositori olandesi d'oggi di Jos Wouters*
- 215 *Spunti e appunti:
Cinquant'anni di insegnamento (Michelangelo Abbado)*
- 218 *Note d'archivio:
Notizie su Felice e Carlo Giardini (Ulisse Prota-Giurleo)*
- 222 *La Vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Venezia.*
- 232 *La Vita musicale all'estero: Austria, Inghilterra*
- 237 *Notizie in breve - Necrologi*
- 239 *Edizioni musicali:
Lecture: composizioni di Ludovico Rocca
Presentazioni: composizioni di Rota, Beethoven, musicisti polacchi del Rinascimento, Noliani e Gagliardi*
- 244 *Dischi:
Presentazioni: musiche della Cappella del Duomo di Milano, di Natale, organistiche*
- 247 *Concorsi*

L'insegnamento della musica nelle scuole della Germania occidentale

Durante e dopo la guerra l'insegnamento della musica nelle scuole, come quello di ogni altra materia, ha sofferto un grave danno ideologico e materiale; i primi anni del dopoguerra ci permisero di renderci conto di questo danno in tutta la sua vastità. Raccogliemmo allora uomini pronti a ricominciare daccapo, e consolidammo così la nostra situazione: era necessario progettare un programma di insegnamento musicale in funzione del sistema scolastico, e si dovette pertanto indagare sulle relazioni che la musica nella scuola ha con la cultura musicale in generale.

È vero che i primi congressi nazionali su questi problemi furono per lo più interamente occupati dai dibattiti sul metodo; oggi però la tecnica e i suoi problemi rivestono un'importanza minore rispetto alla responsabilità che noi, educatori musicali, ci siamo assunta nei confronti del problema educativo generale. Di conseguenza la musica non è l'unico settore di cui ci occupiamo, e tanto meno vediamo la musica solo come una tecnica di insegnamento. Non siamo in cerca di sistemi o di metodi, ma intendiamo la musica come una disciplina di enorme significato nell'educazione complessiva dei giovani e degli adulti, vale a dire come una parte della « educazione artistica » nel suo insieme: e non ci devono essere direttive prestabilite in senso storico o sistematico che ostacolino la nostra opera, volta ad offrire ai giovani solo ciò che le può essere veramente utile nell'esperienza musicale della loro vita futura.

Quando parliamo di riorganizzazione dell'insegnamento della musica in Germania ci riferiamo ad uno sviluppo organico iniziato verso il 1900 e gradualmente realizzato nelle riforme scolastiche del 1925 e del 1950. L'insegnamento della musica, come ogni altro insegnamento artistico, tende a sviluppare le forze creative del fanciullo. Questo può avvenire solo se la musica non è considerata, come accadeva prima, una materia tecnica secondaria (« canto ») ma piuttosto come parte dell'educazione « artistica » totale, al di là della pura e semplice materia musicale: in tal modo essa diventa parte educativa integrante nell'ambito dell'insegnamento scolastico.

LA MUSICA NELLE SCUOLE PRIMARIE

L'insegnamento della musica nelle scuole primarie (dai 6 ai 14 anni) è inteso a risvegliare e a coltivare la gioia naturale che il fanciullo prova nel cantare e nel suonare.

L'insegnamento « costruttivo » prende in considerazione lo sviluppo musicale del fanciullo, che avviene in armonia con determinati fat-

tori biogenetici fondamentali. Il concetto di movimento ritmico è di importanza basilare fino al decimo anno d'età circa (quinta classe), mentre il senso dell'armonia si sviluppa nei primi anni della pubertà.

L'insegnamento musicale « evolutivistico » deve osservare attentamente le condizioni della psicologia infantile: il problema più difficile per l'insegnante di musica è di completare i gradini di sviluppo incompleti o sbagliati nella formazione del fanciullo, e una delle vie più sicure per svilupparne le capacità consiste nel far uso di pochi suoni. In tal senso l'uso della scala pentatonica e delle strutture musicali pre-pentatoniche dà ai principianti in ogni ordine di classi la base necessaria su cui operare.

I metodi che si usavano un tempo non servono a stimolare un processo evolutivo « totale » ed è esatta l'affermazione che i metodi che mirano a sviluppare la musicalità mediante uno studio sistematico degli intervalli, non hanno alcuna validità, né psicologica né musicale. Gli odierni testi musicali per le scuole indicano nuovi modi per imparare gli elementi musicali, facendoli scaturire dalla musica nella sua totalità. Il fanciullo concepisce ancora la musica come un tutto, come un'unità inseparabile di parole, suoni e movimenti ritmici che nel canto infantile raggiungono appunto la forma più adeguata. I banali canti composti appositamente per uso scolastico devono essere definitivamente sostituiti con veri canti popolari, e fin dalle prime classi bisogna creare un anello di congiunzione tra essi e il canto del nostro tempo. In unione con la musica pedagogica di Orff e di Bartók, il canto moderno potrebbe costituire la via migliore alla comprensione della musica contemporanea: affermazione questa provata dal fatto che già nella prima classe si introducono nell'insegnamento, accanto al modo maggiore, anche elementi dei modi ecclesiastici, del modo minore e del melos tipico della musica contemporanea. Questo vale anche nel campo del ritmo, poiché anche qui, accanto ai ritmi fissi vengono usati ritmi liberi. Tutto questo serve ad allenare gli scolari a cantare, ad ascoltare e a comprendere la musica contemporanea, evitando la rigida routine che si seguiva nell'educazione musicale di una volta.

Il compito di sviluppare le capacità creative in base alla disposizione naturale del fanciullo non può essere risolto mediante esercizi tecnici, ma richiede una grande familiarità con il canto, la recitazione e la danza. Di conseguenza tra le leggi elementari di un organico sviluppo musicale il canto costituisce il punto di partenza immediato. Gli elementi musicali vengono appresi non partendo dalle scale e dagli accordi, ma dal canto infantile, e solo quando le idee musicali hanno ricevuto corpo se ne inizia il necessario studio organico.

Mentre in precedenza l'insegnamento del solfeggio e del dettato musicale era il problema fondamentale nella scuola primaria, oggi esso è solo uno dei compiti molteplici che si presentano in forma simultanea più che successiva: educazione della voce, allenamento dell'orecchio e del ritmo, improvvisazione, studio del canto popolare, accompagnamento strumentale e letteratura musicale. Durante i primi

esercizi melodici e ritmici si mette l'accento soprattutto sul valore dell'invenzione individuale del fanciullo: il maestro ha il compito di far da guida in questi esercizi, e di definire l'area tonale del fanciullo in modo che l'improvvisazione non vada oltre determinati limiti.

L'insegnamento musicale di base non si limita al canto, ma comprende anche strumenti a percussione, mentre come punto di partenza naturale per l'addestramento ritmico si insegna a battere il tempo con le mani e con i piedi. Strumenti a percussione come lo xilofono e il *Glockenspiel* fanno da *trait-d'union* tra il ritmo e la melodia, e in questo settore è stata molto importante l'opera di Emile Jaques Dalcroze e recentemente di Carl Orff e Hans Bergese. Dagli strumenti a percussione per fanciulli si passa, attraverso il flauto diritto e il violino, a tutti gli altri strumenti melodici e al pianoforte. Le singole scuole, in cooperazione con insegnanti privati e con gli istituti per la gioventù, facilitano al fanciullo l'apprendimento di uno strumento e il suonare in complessi, nell'ambito della cosiddetta « Hausmusik » (musica familiare) e di ogni attività musicale collettiva giovanile. In stretta relazione con l'insegnamento e con la pratica strumentale vengono poi narrati episodi caratteristici della vita dei grandi musicisti e della nascita delle loro opere, in modo da fornire al fanciullo un'immagine viva dell'esistenza e dello sviluppo della cultura musicale.

I programmi contemplano ore settimanali di musica obbligatorie in tutte le classi della scuola primaria a partire dalla terza; nei primi due anni l'insegnamento è a carattere integrativo e viene impartito nell'ambito delle altre materie. Vi sono inoltre ore riservate al canto e all'esecuzione strumentale (coro e orchestra), di solito due alla settimana, mentre l'insegnamento di classe viene impartito dal maestro. Finora, i pochi maestri elementari che hanno scelto la musica come materia speciale di insegnamento occupano posti particolari: direttori di complessi musicali, ispettori, consulenti e così via. Negli ultimi anni sono stati preparati maestri specializzati per la musica nelle scuole primarie; per questo sono stati creati alcuni istituti che hanno il nome di « seminari per la musica dei giovani e per la musica popolare ». Terminati questi studi, i maestri sono a disposizione come istruttori speciali nelle scuole.

In alcune scuole vi è anche l'insegnamento sistematico della musica strumentale, che può essere gratuito o meno a seconda dei singoli istituti; questi corsi sono facoltativi e di solito sono limitati a gruppi da tre fino a sei allievi (fino a tre per il violino, fino a sei per il flauto diritto).

LA MUSICA NELLE SCUOLE SECONDARIE

Anche nelle scuole medie la musica è materia obbligatoria; nessuno scolaro può esserne esonerato per nessun motivo. Le due ore settimanali di musica sono impartite separatamente in ciascuna classe, mentre per le esercitazioni di coro e d'orchestra ci sono almeno altre

due ore alla settimana. Con l'intensificarsi dello studio strumentale nelle scuole elementari, anche nelle scuole secondarie l'esercizio strumentale va acquistando importanza sempre maggiore. Alcuni allievi si occupano per conto loro di teoria e storia della musica, e questo è raccomandato particolarmente a chi ha scelto una professione in cui la conoscenza della musica sia un requisito necessario: insegnanti alle scuole elementari, insegnanti specializzati nella materia musicale e così via. Lo studio musicale viene poi messo in stretta relazione con le altre materie culturali riguardanti la formazione estetica del giovane, e questo è importante per combattere il pericolo di un intellettualismo troppo unilaterale, pericolo che si manifesta facilmente nelle scuole medie.

Per quanto riguarda i programmi, neanche qui vi sono indicazioni perentorie; sta all'insegnante valorizzare le possibilità e gli interessi degli allievi indirizzandoli alla conoscenza dei vari periodi della storia musicale, per arrivare alla comprensione della musica del nostro tempo e delle nuove aree tonali.

ISTITUTI PEDAGOGICI

I candidati all'insegnamento della musica nelle scuole medie compiono studi artistici, pedagogici e musicologici nelle sezioni di pedagogia delle Accademie Musicali di Stato (Conservatori). Per sostenere gli esami finali è necessario un corso di otto semestri; dopo gli esami incomincia un periodo di tirocinio di due anni, che si conclude con l'esame di pedagogia e con la successiva promozione a « Studienassessor », che è la qualifica iniziale per gli insegnanti di scuola media.

Per migliorare l'insegnamento, per scambi tra gli istituti e per discutere i singoli problemi pedagogici vengono poi organizzati periodicamente dei Congressi. Ecco alcuni dei temi trattati nell'ultimo Congresso, svoltosi a Monaco nel 1959: « Musica ed educazione musicale nel periodo della pubertà » (Egon Kraus); « La musica come ausilio mentale per i giovani dai 13 ai 16 anni » (Albert Huch); « Educazione della voce » (Adolf Rütger); « L'opera e la personalità di Haydn negli anni della maturità » (Joseph Heer); « Basi fisiologiche dell'educazione dell'orecchio » (Hermann Schiegl); « I rapporti dei giovani col canto popolare, col jazz e con le canzonette » (Gotho von Irmer); e altri.

Accanto a questi Congressi vi sono anche altre manifestazioni che servono a completare il quadro dell'attività pedagogica svolta in Germania nel settore musicale: basti ricordare i corsi estivi di Darmstadt, quelli dell'« Arbeitskreis für Hausmusik » di Kassel, quelli della gioventù musicale a Schloss Weikersheim e quelli dell'Istituto Wolkwang di Essen dedicati alla musica contemporanea. Da più di un anno è stato altresì fondato a Remscheid un istituto per l'educazione artistica, in cui si impartisce l'insegnamento di varie discipline artistiche e dove la musica svolge una funzione di primissimo piano.

EGON KRAUS e WERNER KAUPERT

Compositori olandesi d'oggi

Nella prima metà del XX secolo, quando i Paesi Bassi, dopo un periodo di scarso peso nel mondo internazionale della musica, tentarono di riaffermarsi fra i compositori europei, ciò fu possibile grazie alla persona e all'opera di Willem Pijper. Fu l'esecuzione di opere di Pijper in occasione delle manifestazioni annuali della Società Internazionale di Musica Contemporanea a richiamare l'attenzione sul paese d'origine del compositore, l'Olanda. È vero che essa, grazie all'orchestra del Concertgebouw e al suo direttore Willem Mengelberg, era già conosciuta negli ambienti musicali; si sapeva che Amsterdam era un centro musicale importante e che interpreti famosi ascrivevano a loro onore l'essere invitati a partecipare alle manifestazioni che vi si svolgevano; i numerosi ed eccellenti cori di cui era ricca l'Olanda erano assai noti, ma dei suoi compositori ben poco si sapeva all'estero.

Fra essi non figuravano personalità di fama internazionale: nemmeno compositori come Alphons Diepenbrock e Johan Wagenaar, che furono i maestri olandesi più importanti al principio del secolo e che occuparono un posto preminente nella vita e nella storia della musica olandese, possono essere paragonati ai grandi maestri europei della loro epoca, nonostante che entrambi abbiano lasciato composizioni notevoli.

UN MAESTRO: WILLEM PIJPER

L'interesse degli ambienti internazionali per la musica di Willem Pijper è dovuto essenzialmente alla potenza di espressione ed al suo stile persuasivo e personalissimo. Willem Pijper, nato nel 1894, in gioventù subì notevolmente l'influenza di Gustav Mahler, le cui opere furono con entusiasmo d'apostolo fatte conoscere in Olanda da W. Mengelberg. Tale influenza è chiaramente manifesta nella *1ª Sinfonia* (1919) e nella *2ª Sinfonia* (1921) che rivela ancora fortemente una colorazione mahleriana, soprattutto nella strumentazione e nella struttura musicale (la versione originale di questa partitura comprende, otto corni, quattro arpe, sei mandolini, tre pianoforti e un organo). Invece la struttura melodica e armonica rivelano già numerose caratteristiche che fanno presagire quali strade Pijper seguirà in avvenire.

È singolare che parallelamente a tale influenza mahleriana, in altre opere di Pijper si possa riscontrare un orientamento nettamente francese, che si manifesta soprattutto in realizzazioni debussyane a tinte pastello. Simile coesistenza di influenze tedesca e latina si riscontra

in numerosi compositori olandesi e va probabilmente attribuita alla natura cosmopolita della vita culturale dell'Olanda, oltre che alla sua posizione geografica.

Intorno al 1920 Pijper, stimolato dallo studio delle opere di Schönberg, Stravinski e Milhaud, consolida il proprio stile. Salirà così ben presto all'altezza dei compositori europei già affermati e le sue opere attireranno ancor più l'attenzione dei suoi colleghi.

La sua musica si caratterizza allora mediante costruzioni basate su forze musicali autonome, essendo il materiale tematico ridotto alla forma primigenia: la « cellula-germe ». Nelle sue composizioni posteriori al 1921 non trova più posto una tematica estesa; da allora un motivo breve, qualche accordo servono da spunto per far sgorgare in maniera organica l'intera composizione governata dal mestiere dell'autore.

Pijper sviluppa la teoria della « cellula-germe » con una acutezza vivissima e con una profonda intuizione musicale; le sue composizioni presentano un carattere solidamente costruttivo e al tempo stesso estremamente lirico. Ogni idea melodica è carica di energia propria che, sviluppata dalla « cellula-germe », prosegue nella costruzione a più voci sotto l'aspetto sia del ritmo che dell'armonia. Politonalità e poliritmia sono dunque tratti essenziali nella tecnica creativa di Pijper, le cui opere sono caratterizzate anche da una estrema tensione e da una forte concentrazione. Questa concentrazione fa sì che la composizione si snodi rapida. Per Pijper gli elementi base musicali offrono aspetti sempre nuovi: egli confessa di tentare in ogni nuovo lavoro la risoluzione dei vari problemi che ne derivano.

Tra le sue opere più caratteristiche, basate sul principio della cellula citiamo: la *3ª Sinfonia* (1926), il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1927), gli *Epigrammi sinfonici* (1928), diverse composizioni di musica da camera e l'opera *Halewijn*. Le suddette composizioni, che risalgono al periodo 1920-1940, possono essere considerate come le più rappresentative della sua vita. Le violenze della guerra 1940-1945 paralizzarono la sua ispirazione, e, dopo la liberazione della sua patria non gli rimasero che pochi anni di lavoro, prima di essere costretto a deporre per sempre la penna (1947).

La musica olandese ebbe incontestabilmente un grande apporto dalla maniera originale con la quale Willem Pijper la avvicinava.

Come insegnante egli formò gran parte dei musicisti nati in Olanda nei primi decenni del XX secolo. Egli univa infatti ad un fervente idealismo, il rigore di un pensiero logico e lineare e quella lucidità d'espressione che tanto furono ammirate dai suoi allievi. Lo scopo del suo insegnamento era di portare i discepoli ad un pensiero musicale individuale, di scoprire la vera personalità artistica di ciascuno e di sviluppare in ognuno una maniera personale di esprimersi. Questo spiega in parte perché il mondo dei compositori olandesi contemporanei presenti tendenze tanto varie e multiformi.

Abbiamo considerato Willem Pijper come l'innovatore e insieme il più illustre rappresentante della musica contemporanea olandese nei primi quarant'anni del XX secolo; egli non fu però il solo compositore autorevole della sua epoca.

Accanto a lui bisogna citare prima di tutto un suo amico, di dodici anni più anziano, Sem Dresden (nato nel 1881), una delle personalità più notevoli nel mondo musicale olandese. Come direttore del Conservatorio di Amsterdam e successivamente del Conservatorio reale dell'Aja, egli esercitò forte influenza su un gran numero di giovani musicisti e svolse un'attività di rinnovamento nel campo dell'organizzazione musicale.

Come compositore Dresden si affermò lentamente poichè la sua attività di insegnante e di organizzatore gli lasciava scarso tempo per affermare la sua personalità creativa. Fu soprattutto con composizioni da camera e vocali che egli, intorno al 1920, attirò su di sé l'attenzione; la *Sonata* per flauto e arpa (1918) e pochi anni dopo un apprezzabile *Quartetto* per archi resero evidente una natura musicale sensibile e poetica e al tempo stesso dotata di una grande intelligenza.

Queste composizioni rivelano una cura tutta particolare dei caratteri fonici di ogni strumento; le forze autonome della musica si sviluppano tanto melodicamente che ritmicamente, come una continuazione naturale e logica che ha un punto di partenza ben definito. Con il *Coro tragico* — su testo di un grande poeta olandese del XVII secolo, Joost van den Vondel, che canta la rovina di Gerusalemme — Dresden scrive una delle opere più notevoli di tutta la letteratura corale olandese. In questa composizione, di struttura particolarmente complicata, le possibilità espressive del coro raggiungono altezze sconosciute, e grazie all'accompagnamento di timpani, tamburi, campane, tamburello, triangolo, cinque trombe e due corni, si ottengono effetti sonori particolarmente suggestivi. Tra gli anni 1937 e 1945 l'interesse di Dresden si rivolse soprattutto al concerto solista. Ogni strumento significa per lui un mondo sonoro particolare nel quale egli viene completamente assorbito: in questa serie di Concerti (in ordine cronologico: un *Concerto* per violino, una *Piccola sinfonia* per clarinetto e orchestra, un *Concerto* per oboe, il 2° *Concerto* per violino, un *Concerto* per flauto, un *Concerto* per pianoforte e un *Concerto* per organo) il carattere intrinseco dello strumento solista prescelto costituisce sempre il punto di partenza, poichè la profonda conoscenza degli strumenti permette al compositore di elaborare e di approfondire l'idea musicale di base. In tutte queste partiture si ritrova una stessa limpida condotta orchestrale; ogni accordo, ogni piega armonica, ogni movimento ritmico si inseriscono nella trama musicale con una estrema accuratezza. Durante la guerra, destituito dal suo incarico dall'invasore, nelle composizioni scritte in solitudine, Dresden lascia trapelare la sua resistenza spirituale. In un monumentale lavoro per solisti, coro e orchestra, basato su quattro *Salmi* di David, egli esprime sentimenti di ribellione e d'indignazione ma anche di speranza e

fiducia in un avvenire migliore. Questo *Coro sinfonico* costituisce in un certo senso l'avvio a un terzo gruppo di composizioni, questa volta per coro e orchestra, per le quali Dresden si ispira preferibilmente a testi religiosi. Opere come il *Salmo LXXXIV* e l'*Oratorio di Sant'Antonio* sono vere pietre miliari nell'opera di questo compositore ormai settantenne. Egli esalta un'ultima volta la sua vena di strumentatore nell'opera orchestrale *Dansflitsen* (*Spunti di danza*), per consacrarsi negli ultimi anni della sua vita, all'opera *Francesco Villon* di cui egli stesso elaborò il testo, tratto in parte dai poemetti di Villon. Qualche settimana prima della sua morte, nel luglio 1957 ne completava la stesura pianistica, che il suo allievo Jan Mul orchestrò in seguito sulla scorta di annotazioni del compositore.

Numerose partiture di Dresden danno l'apparente impressione che il suo avvicinamento alla musica sia di natura soprattutto intellettuale e cerebrale, ma dietro a questa facciata si nasconde una grande profondità e ricchezza di impulsi, che tuttavia non infrangono mai i confini di un ben ponderato disegno.

HENDRIK ANDRIESEN E MATTHIJS VERMEULEN

Quando Dresden lasciò il posto di direttore del Conservatorio dell'Aja (1947), gli successe Hendrik Andriessen (nato nel 1892), che era a quel tempo uno dei compositori olandesi più eseguiti. Provetto organista, fin dalla giovinezza Andriessen fu a contatto con la pratica della liturgia cattolica, cosicchè gran parte delle sue composizioni è ispirata dal culto al quale è destinata. Egli svolse, particolarmente in questo campo, opera di precursore proponendo un orientamento nuovo alla musica sacra; ma il suo progressismo evita ogni esagerazione emotiva ed aspira ad una immagine sonora d'una semplicità mistica, sostenuta da una interpretazione contemplativa del testo liturgico.

Le sue composizioni per organo risentono di questa stessa peculiarità contemplativa, servita dalla ricchezza espressiva dello strumento a lui caro. Ma anche se le musiche di ispirazione religiosa tengono gran posto nell'attività di Andriessen, non bisogna dimenticare i suoi lavori orchestrali e cameristici, che basterebbero da soli a fare di lui un compositore geniale. Oltre a 4 Sinfonie, Andriessen compose alcuni brevi lavori per orchestra (*Capriccio*, *Ricerca*, *Studio sinfonico*); ma furono soprattutto le *Variazioni e fuga sopra un tema di J. Kuhnau* per orchestra d'archi che ebbero grande successo in Olanda e all'estero. Con l'opera *Philomène* (1952) Andriessen apportò un valido contributo al repertorio drammatico olandese.

Lo stile di questo compositore, incline per natura ad una poesia contemplativa, è caratterizzato — oltre che da una strumentazione colorita che permette spesso di riconoscervi la mano dell'organista — da un ampio flusso melodico e da un'applicazione completamente personale dei mezzi sonori armonici, spesso costruiti su serie tonali. Alla stessa generazione appartiene ancora Matthijs Vermeulen (nato nel 1888), le cui opere sono state troppo poco apprezzate. Il carattere

rigorosamente polimelodico e non-tonale della sua scrittura e l'utilizzazione di una formazione orchestrale assai vasta hanno spesso nuociuto ad una valutazione giusta delle sue composizioni, che comprendono tra l'altro 6 Sinfonie. È abbastanza significativo notare che la sua 2ª Sinfonia, composta nel 1920, non ebbe la sua consacrazione che trentatré anni dopo, cioè nel 1953, quando a Bruxelles ottenne il premio di composizione al Concorso Regina Elisabetta.

L'opera di Oscar van Hemel (nato nel 1892) appare invece molto meno complessa. Questo compositore, uno dei più vecchi allievi di W. Pijper, non sviluppò la sua personalità musicale che dopo i quarant'anni. Egli ha saputo attirare l'attenzione su di sé sia con alcune composizioni da camera (citeremo fra l'altro un Quintetto con clarinetto e uno con pianoforte, e 4 Quartetti per archi), sia con alcuni lavori di vasto respiro per orchestra e coro; tali lavori si impongono mediante una grande vivacità sonora, ma anche con un avvertibile lirismo che si esprime attraverso strutture melodiche, nettamente tracciate.

UN ALLIEVO DI PIJPER: GUILLAUME LANDRÉ

I compositori della generazione successiva, nati cioè dopo il 1900, furono per la maggior parte allievi di Pijper. Citiamo fra essi Guillaume Landré (nato nel 1905) il quale, mentre seguiva i corsi di diritto all'Università di Utrecht, studiò per alcuni anni composizione sotto la guida di Pijper. I suoi primi lavori denotano la sensibile influenza del maestro; successivamente però, tale influenza, più che agire sulla sua scrittura musicale, si è circoscritta ad una rigorosa disciplina di pensiero sulle varie possibilità di trattare la materia musicale e la sua essenza. Anziché utilizzare, sull'esempio di Pijper, motivi brevi e vigorosi, Landré preferisce esprimersi con ampie cantilene il cui timbro triste è una sua prerogativa. Diverse sue composizioni rievocano un'atmosfera rassegnata ed elegiaca, come ad esempio le *Piae memoriae pro patria mortuorum* composte in commemorazione delle vittime della guerra, la *Sinfonia sacra in memoriam patris* e la 3ª Sinfonia dedicata alla memoria di un amico scomparso. La scuola di Pijper si riconosce invece per il modo con il quale egli sviluppa gli elementi melodici e ritmici scaturiti da una sola idea fondamentale, fonte essa stessa dell'evoluzione dei motivi e dei temi musicali. Va aggiunto inoltre che nelle opere più recenti (tra le quali *Caleidoscopio* e *Permutazioni sinfoniche* entrambe per orchestra) si distingue sempre più nettamente una struttura dodecafonica benché non si possa riscontrare un'applicazione rigorosa e conseguente del sistema dei 12 toni. Guillaume Landré è una personalità di primo piano nella Società Internazionale di Musica Contemporanea, e parecchie sue partiture sono state apprezzate all'estero. Grazie alla sua duplice qualità di artista e di giurista, Landré è particolarmente indicato a svolgere nei diversi campi organizzativi della vita musicale funzioni di intermediario tra la musica e la società. Nelle sue opere infatti Landré ha sempre coscienza della responsabilità sociale del compositore verso

il suo pubblico, senza che per questo egli acconsenta ad una pur minima concessione contraria alla sua coscienza artistica.

HENK BADINGS

Il compositore olandese contemporaneo più noto è senza dubbio Henk Badings (n. nel 1907). Anch'egli fu, per un certo periodo, allievo di Pijper, ma a differenza degli altri egli subì assai poco l'influenza del suo maestro. Badings infatti viene considerato piuttosto come un autodidatta la cui fantasia si è sviluppata grazie esclusivamente ai suoi studi personali. Dotato di una viva intelligenza, contemporaneamente agli studi d'ingegneria alla Scuola Tecnica Superiore di Delft, egli acquisì una profonda conoscenza della composizione che suscitò l'ammirazione generale quando (1930) la 1ª Sinfonia di questo musicista, prima d'allora sconosciuto, fu premiata in un concorso. A grandi linee il suo stile musicale può essere considerato una prosecuzione della linea Brahms-Reger-Hindemith. Con questi tre compositori egli ha in comune il senso della struttura formale, del contrappunto e delle ricche armonie. Le sue prime composizioni, fino al 1940 circa, offrono spesso un aspetto essenzialmente tragico con le loro melodie elegiache, le loro armonie cupe e talvolta assai complesse e con le loro penetranti figure ritmiche. Tra le opere più importanti di quest'epoca citiamo la 3ª Sinfonia del 1935 e le *Variazioni sinfoniche* del 1936, due fra le migliori partiture scritte in quegli anni.

Le opere successive hanno spesso un tono più giocoso e un'atmosfera più leggera; la strumentazione diviene più trasparente. Nella sua scrittura giocano un ruolo importante sia il contrappunto sia una personalissima applicazione delle possibilità cromatiche tonali dell'armonia. Queste ultime hanno il loro punto di partenza, da un lato dalla utilizzazione di una serie di tonalità ottotoniche composte di serie simmetriche di otto suoni, posti a intervalli alternati, di semitoni e di toni; e dall'altro lato dalla combinazione delle differenti serie modali. Benché la sua musica presenti spesso aspetti bitonali e pluritonali, raramente la gravitazione tonale è eliminata del tutto.

Nella sua tecnica di strumentazione, Badings sfrutta abilmente le sue solide cognizioni acustiche, che gli consentono di creare notevoli immagini sonore mentre, per quanto riguarda il ritmo, le sue composizioni presentano spesso scorci assai interessanti. Come compositore Badings mostra una varietà estrema di esperienze ed interessi.

Egli ha scritto notevoli lavori usando praticamente tutte le forme di espressione musicale; non esiste problema di composizione del quale egli non si sia impadronito. Oltre a diversi lavori di musica da camera che vanno dalla sonata all'ottetto passando per il trio e il quartetto, citiamo le composizioni per orchestra (tra le quali 8 Sinfonie e numerosi brevi pezzi), i concerti (per pianoforte, per violino, per violoncello, per saxofono, per flauto e — opera riuscitissima — il *Concerto* per due violini), alcune composizioni per coro e orchestra tra cui la *Sinfonia dei Salmi* e l'oratorio *Apocalisse*, oltre a due melodrammi e a diverse composizioni per radio e elettroniche. L'ope-

ra radiofonica *Oreste* ottenne nel 1954 il Premio Italia; *Asterion*, opera consimile, fu scritta per invito diretto della Radio sud-africana. In questi due lavori l'autore si avvale delle specifiche possibilità sonore del nastro magnetico e del microfono. Badings che riunisce in sé il compositore e l'ingegnere è per questa unione di capacità e conoscenze uno degli artefici più preparati ad arricchire l'espressione musicale con le nuove possibilità offerte dalla scienza acustica. Nel campo della musica elettronica la concezione di Badings, a differenza di altre, non mira a tutti i costi all'affermazione di un'arte sonora puramente astratta, ma intravede piuttosto le possibilità elettroniche come « un nuovo colore nello spettro universale dei suoni ».

VAN LIER, ESCHER, HENKEMANS, VAN BAAREN

Una influenza molto più marcata dell'insegnamento di Pijper si trova invece nell'opera di Bertus van Lier (nato nel 1906). Con musiche di scena per le tragedie greche *Aiace* e *Antigone*, con le composizioni per orchestra (tra le quali 3 Sinfonie, una *Sinfonia* per due orchestre e un *Divertimento*), e soprattutto con il notevole oratorio sul *Cantico dei Cantici*, questo compositore ha dato un notevole contributo alla musica contemporanea olandese.

Anche Rudolph Escher, Hans Henkemans e Kees van Baaren appartengono al gruppo degli allievi di Willem Pijper. Rudolph Escher (nato nel 1912) attirò per la prima volta l'attenzione su di sé con una partitura ispirata dalla guerra (*Musique pour l'esprit en deuil*). I sentimenti di oppressione, di ingiustizia, il desiderio di giustizia e di pace, intensamente sofferti dal popolo olandese durante gli anni di guerra, sono espressi in questa opera ricca e varia in maniera sobriamente suggestiva, ma senza alcun richiamo però ad un determinato programma. Come già Mathijs Vermeulen, Escher è attratto particolarmente dalla scrittura polimelodica che influenza fortemente tanto l'immagine armonico-contrappuntistica quanto l'abito orchestrale delle sue composizioni. Questa tendenza si manifesta in modo evidente nel concerto per archi, *Inno del grande Meaulnes*, ispirato dalla descrizione che fece Alain Fournier del passaggio di Sologne e dalla strana atmosfera di felicità che esala dal romanzo, nonché nella composizione cameristica *Le Tombeau de Ravel*. Le opere di Rudolph Escher ricordano inoltre la sua comunanza di spirito con la cultura francese, particolarmente il brano corale intitolato *Il Vero volto della pace*. Quest'opera è un'imponente adattamento in musica del poema di Paul Eluard: il compositore lascia scorgere una notevole intuizione delle nuove possibilità sonore offerte all'elemento vocale.

L'opera di uno degli ultimi allievi di Pijper, Hans Henkemans (nato nel 1913), presenta un aspetto del tutto differente. La sua concezione musicale è rimasta molto vicina a quella del suo maestro, ma si riscontra anche, soprattutto nelle prime composizioni, l'influenza delle ultime opere di Debussy. Henkemans — musicista di fama internazionale anche come pianista — come compositore annette grande importanza alla potenza d'azione autonoma del materiale-base musicale.

Benchè nelle sue opere siano presenti numerosi gangli pluritonalità, il compositore si attiene come principio alla nozione di tonalità — pure molto allargata — i cui valori fisici e psicologici rivestono per lui un'importanza predominante. Henkemans si sente particolarmente attratto, probabilmente anche a causa della sua attività di solista, dalla forma del concerto in genere. Oltre la *Passacaglia e Giga* per pianoforte e orchestra (grazie alla quale per la prima volta l'attenzione degli ambienti stranieri si rivolse a lui) egli compose un *Concerto* per flauto, uno per violino (in cui utilizza in maniera peraltro esplicita la tecnica della cellula-germe), un *Concerto* per viola ed uno per arpa. Benchè nei suoi *Concerti* la partecipazione dell'orchestra sia intesa del tutto in senso sinfonico, lo strumento solista domina tuttavia nettamente la composizione; nella visione totale della partitura una unità notevole e riccamente colorita è raggiunta per merito di una ben equilibrata intesa tra strumento solista e orchestra. Altra caratteristica dello stile di Henkemans è l'aspirazione all'equilibrio tra una passione spontanea, spesso addirittura morbosa e nervosa della musica da una parte, e un'architettura formale riflessa e facilmente individuabile nonostante la sua complessità dall'altra.

Kees van Baaren (1906), il rappresentante olandese più in vista della corrente dodecafonica, fu anch'egli allievo di Pijper. Soltanto al termine dei suoi studi presso la Scuola Superiore di Musica di Berlino egli si mise sotto la guida di Pijper, e, benchè questi non fosse un seguace di Schönberg, indicò al suo allievo la via che pareva a lui più congeniale. Van Baaren dimostrò una notevole personalità con un *Settimino* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, violino concertante e contrabbasso, composto nel 1952. Una rigorosa padronanza della forma ed una ricca fantasia musicale gli permettono di subordinare la tecnica compositiva all'idea creatrice. Come Direttore del Conservatorio Reale dell'Aja egli indirizza attualmente l'educazione di numerosi giovani musicisti olandesi; alcuni dei suoi allievi di composizione sono già riusciti a conquistare una certa rinomanza nell'ambiente musicale olandese.

I GIOVANI

Benchè non abbia fatto parte del gruppo di allievi di Pijper, Marius Flothuis (1914) fu indiscutibilmente influenzato dalle composizioni e dallo stile del Maestro. Il suo *Concerto* per pianoforte e piccola orchestra del 1950 si fece apprezzare al Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea nello stesso anno; il *Capriccio* per orchestra d'archi e la musica sinfonica scritte nel 1958 figurano tra le migliori composizioni per orchestra eseguite durante gli ultimi anni in Olanda. Citiamo ancora il *Quartetto* d'archi e la *Sonata* per flauto ed arpa, opera piacevole e ricca di colore, che figurano onorevolmente fra la musica da camera olandese.

Infine, in seno alla più giovane generazione di musicisti olandesi, appaiono alcuni giovani di talento le cui composizioni sono ottime promesse per l'avvenire. Ton de Leeuw (1924) e Hans Kox (1930),

entrambi allievi di Badings, contano già al proprio attivo alcune opere che testimoniano le loro robuste doti. Nei cinque *Esquisses* per oboe, clarinetto, fagotto, violino e violoncello, Ton de Leeuw riesce a fondere le differenti possibilità di questi strumenti in sottili colori sonori che mutano e si rinnovano continuamente grazie alle varianti nella strumentazione. Il suo concetto di composizione è dominato soprattutto da problemi di ritmo e di struttura sonora, e la sua opera riflette indiscutibilmente l'influenza delle composizioni seriali di Webern. La sua più notevole partitura d'orchestra, *Movimenti retrogradi* (le cui dieci parti costruite in base ad una stessa struttura presentano ciascuna un differente aspetto del materiale-base) dimostra in maniera assolutamente persuasiva la sua forte personalità musicale.

Con l'oratorio radiofonico *Job* egli ricevette nel 1956 il Premio Italia. L'opera di Hans Kox è certamente molto meno complessa sia dal punto di vista della sonorità che da quello della struttura; tra le sue migliori composizioni citiamo la *Musica concertante* per ottoni e orchestra, una *Sinfonia*, un *Concerto* per flauto ed un *Settimino* per strumenti ad arco e a fiato. Queste opere sono l'espressione di una schietta personalità che, non sentendosi legata ad alcuna tecnica di composizione, lascia spaziare con slancio giovanile il suo spirito creativo nella materia musicale.

Infine i loro giovani colleghi Otto Ketting e Peter Schat entrambi nati nel 1935 ed allievi di Kees van Baaren, seguendo il loro maestro hanno scritto alcuni pezzi promettenti secondo la tecnica seriale. Così, tanto le opere orchestrali di Ketting (*Passacaglia*, *Canzoni* e una *Sinfonia*) quanto il *Settimino* per flauto, oboe, corno, clarinetto, pianoforte, violoncello e batteria di Peter Schat, permettono di affermare che, in un prossimo avvenire, l'Olanda terrà un posto di primo piano nel mondo internazionale della musica.

JOS WOUTERS

Spunti e appunti

Cinquant'anni di insegnamento

15 novembre 1920: Da un pezzo è cessata l'eco degli ultimi accordi del Preludio dei Maestri cantori, e gli ascoltatori che gremiscono la grande sala del Conservatorio milanese non si stancano di acclamare il Maestro, prima che l'orchestra da lui plasmata si rechi negli Stati Uniti a compiere la memorabile tournée. L'insistenza è tale, che a un tratto, fra la sorpresa generale, Toscanini si volge verso l'orchestra e accenna a riprenderne la guida. Subito la sala ripiomba nell'oscurità. Nel silenzio assoluto si leva dal profondo della quarta corda la voce di un solo violoncello: un *mi grave*. Un lento arpeggio, un breve indugio sulle armonie di altri quattro violoncelli solisti. Poi, dopo un secondo arpeggio, la melodia si libra commossa nella cantabilità del registro acuto, accompagnata dai pizzicati di tutti gli altri violoncelli e dei contrabbassi. E' cominciata la *Sinfonia* del Guglielmo Tell. Agli ascoltatori della balconata appare, al di là dei violini primi, proprio sotto il podio, il volto proteso verso il direttore del giovane violoncello solista. Non ha che trent'anni Gilberto Crepax. L'ansia e la tensione dei muscoli e dei nervi rendono estremamente espressivo, sotto i capelli ondulati, il nobile profilo.

10 maggio 1946: La Scala è colma in ogni ordine di palchi. Gli invitati alla prova generale si guardano attorno increduli che in così breve tempo il loro teatro sia risorto dalle macerie più sontuose di prima. Improvvisamente cessa ogni brusio, i respiri sono trattenuti. Toscanini appare deciso. Ha quasi ottant'anni, eppure il suo passo è ancora agile. L'orchestra scatta in piedi. Di fronte allo scroscio degli applausi egli indugia a lungo, commosso dalla imponente manifestazione. Poi un rullo di tamburo in un formidabile crescendo, e l'orchestra prorompe nel ritmo marziale della *Gazza ladra*. Ancora Rossini, ancora in *mi maggiore*, e, in orchestra, ancora Gilberto Crepax.

Avviato agli studi musicali dal padre, suonatore di clarinetto (come sarebbe accaduto più tardi per i suoi due fratelli minori, Attilio, divenuto insegnante di violino nel Conservatorio di Milano, e Oscar, insegnante di viola e prodirettore del Conservatorio di Cagliari), Gilberto Crepax aveva cominciato ben presto a occupare posti di responsabilità in orchestra. Sin dal 1904, sebbene fosse ancora un ragazzino che studiava al « Benedetto Marcello » con Prospero Montecchi (dopo la morte prematura di Egisto Dini), egli era stato scritturato come secondo violoncello per una breve stagione lirica nel teatro Rossini di Venezia. Primo violoncello era un altro giovane, Antonio Guarnieri, il futuro direttore d'orchestra, appena ventenne.

Ma a metà stagione, per motivi imprecisati, questi si era dileguato, e il quattordicenne Gilberto si era trovato in calzoncini corti primo e ultimo violoncello di quella poderosa orchestra, avendo per di più la preoccupazione di eseguire sul proprio strumento l'aria solo del clarinetto basso all'inizio del terzo atto dell'Ernani.

Egli però aveva ben più alte aspirazioni. Ancora adolescente, aveva preso amore alla musica da camera, e a diciannove anni faceva già parte del Quartetto Guarneri in una lunga serie di concerti al Cairo e ad Alessandria d'Egitto. Successivamente ebbe inizio la collana di Trii ai quali egli avrebbe portato il suo sempre più maturo contributo. Dapprima a Parma, con Maria e Mario Corti, poi con Alfredo Casella e lo stesso Corti. Fu questo il primo trio italiano che, non solo in Italia, ma anche in Francia e in Inghilterra, diffuse la conoscenza della letteratura classico-romantica con esecuzioni di raro equilibrio.

Intanto la sua fama si estendeva e i suoi concerti solistici erano desiderati ovunque. Quante centinaia ne tenne? Bastava che egli possedesse l'arco sulle corde, perché d'incanto uscisse la sua inconfondibile voce, calda e penetrante eppur nobile, che presto lo aveva posto in primissimo piano fra i violoncellisti dell'epoca. I suoi programmi spaziavano con eclettismo dalle Sonate del Settecento italiano ai Concerti di Boccherini, Haydn, Saint-Saëns e Dvorák, e spesso comprendevano Sonate per pianoforte e violoncello di Beethoven, Brahms, Grieg, Pizzetti e altri autori moderni. (Delle Sonate di Brahms Gilberto Crepax curò poi la revisione insieme con Renzo Lorenzoni).

Nel frattempo egli si era trasferito a Milano e si era unito a Guido Alberto Fano e ad Enrico Polo. Ma aveva raggiunto il proprio ideale affettivo quando gli era stato possibile avere per collaboratori suo fratello Attilio ed Enzo Calace. Poi, quando Attilio rinunciò all'attività concertistica per dedicarsi interamente all'insegnamento, aderì al mio invito di costituire un nuovo trio con Carlo Vidusso, recandovi i frutti della sua lunga esperienza. Per cinque anni percorse l'Italia, la Germania e l'Ungheria. Ma la tragedia bellica ebbe il sopravvento, ed egli dovette rifugiarsi a Venezia. Là fu ripreso dalla giovanile predilezione per il quartetto e partecipò ai concerti del Quartetto Ferro. Tornato a Milano, collaborò col Quartetto della Scala.

Non per questo egli aveva rinunciato a occupare, saltuariamente, il posto di primo violoncello in organismi sinfonici, come quelli dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e dell'Ente Concerti Orchestrali di Milano. Al ritorno da Venezia, dove era stato attratto dalla non mai dimenticata Fenice, aveva partecipato ai concerti di una nuova istituzione, « I Pomeriggi musicali di Milano », e dopo pochi mesi aveva accettato l'invito della direzione della Scala, soprattutto per devozione a Toscanini.

« Infine », pensava, « si tratta di quindici giorni d'impegno ». Quindici giorni che divennero dodici anni. Perché, terminato il concerto inaugurale, la sua presenza nell'orchestra scaligera si rivelò più che mai preziosa, ed egli venne pregato di rimanervi ancora.



WILLEM PIJPER (1894 - 1947)



HENDRIK ANDRIESSEN (1892)

GUILLAUME LANDRE* (1905)



MATTHIJS VERMEULEN (1883)



Compositori olandesi d'oggi



HENK BADINGS (1907)



RUDOLF ESCHER (1912)

HANS KOX (1930)



MARIUS FLOTHUIS (1914)



La sua voce era sempre la stessa, pastosa, vibrante, adamantina. E i direttori più colti non nascondevano la propria soddisfazione di avere un primo violoncello di simile valore, difficilmente sostituibile. Tanto che, raggiunto il limite dei sessantacinque anni, egli venne per altri tre anni invitato a prolungare la sua collaborazione ai complessi della grande e della Piccola Scala.

Ma il fatto straordinario che toccò a Gilberto Crepax, e che è la ragione prima di questo scritto, accadde nel campo dell'insegnamento.

A vent'anni egli sbaragliò — è il termine esatto — in un memorabile concorso per titoli ed esami una dozzina di competitori, tutti più anziani di lui. Sebbene fosse, naturalmente, sprovvisto di titoli didattici, la commissione giudicatrice ebbe l'intuito di proporlo per la nomina a professore titolare di violoncello nell'allora Regio Conservatorio di Parma. Eravamo nel 1910. Per oltre tredici anni a Parma, per circa trentasette a Milano: in totale mezzo secolo di insegnamento ufficiale come titolare. Un primato unico e irraggiungibile. Quali i frutti? Copiosissimi.

Dalla sua scuola sono usciti concertisti di fama internazionale come Massimo Amfiteatrof e Antonio Janigro, e l'attuale primo violoncello della Scala, Mario Gusella. Questi i nomi più noti, che basterebbero da soli a fare la gloria di un maestro. Ma quanti altri suoi allievi hanno ereditato da lui, almeno in parte, alcune delle belle prerogative che distinguono la sua scuola, e sono oggi elementi apprezzatissimi in complessi da camera (come Alfredo Riccardi nel « Quartetto di Milano »), o nelle orchestre della Scala, della Radiotelevisione Italiana e dei « Pomeriggi musicali ». Senza tener conto di tre suoi allievi caduti o dispersi in terre lontane: Canzio Zambelli nel cielo d'Etiopia, Roberto La Spina in Albania, Giulio Baldetti in Russia.

Il suo insegnamento ha sempre rifuggito dall'eccesso di teorie che possono talvolta paralizzare anche l'allievo più dotato. Violoncellista di istinto, Gilberto Crepax non poteva impostare la propria opera didattica che sul razionale sfruttamento delle qualità istintive dell'allievo, sviluppando con semplicità e chiarezza di vedute e con l'esempio gli aspetti più astrusi della tecnica violoncellistica. La sua gioia maggiore fu sempre quella di condurre l'allievo dagli inizi sino al compimento degli studi, secondo le più sane tradizioni, e guidandolo con l'affetto paterno suggeritogli dalla sua eccezionale bontà.

Della scuola che egli ha creato in cinquant'anni di fatiche resterà durevole traccia. Proprio in quest'ultimo anno di insegnamento ufficiale, per una di quelle stranezze che la vita serba talora, sono stati affidati a Gilberto Crepax tre giovani principianti. Possiamo immaginare il suo rammarico nel doverli lasciare così presto, mentre il suo spirito e il suo fisico sono nel pieno vigore. Ma la ferrea legge dei limiti d'età potrà apparirgli meno dura, se egli penserà che anche questi ragazzi potranno dire un giorno con orgoglio: « Ho studiato con Gilberto Crepax ».

MICHELANGELO ABBADO

Notizie su Felice e Carlo Giardini

Per affermare così recisamente che il celebre virtuoso di violino e compositore Felice Giardini sia nato a Torino il 12 aprile 1716, bisogna che qualcuno abbia letto un giorno nei registri d'una non so quale parrocchia torinese l'atto di nascita e di battesimo del musicista. E allora perchè questo qualcuno non ci ha precisato quali furono i genitori di Felice, e, indugiandosi un po' su quelle ingiallite pagine, non ha tentato, fra ascendenti e collaterali, di abbozzar per lo meno la storia della famiglia Giardini?

E' per questa riprovevole trascuraggine, che noi sappiamo così poco della vita d'un tanto chiaro artista, che onorò l'Italia anche in terra straniera. E quel poco che sappiamo, non è sempre sicuro. I suoi biografi, per esempio, passandosi le notizie l'un l'altro, affermano concordemente che Felice, ancor giovanetto, fu assunto, come suonator di violino, nell'orchestra d'un teatro di Roma, poi in quella del S. Carlo di Napoli, posto che lasciò nel 1748 per recarsi in un giro di concerti in Germania, e che poi, essendosi stabilito per un lungo periodo a Londra, tornò a trattenersi a Napoli dal 1784 all'89.

Io invece posso assicurare che, seppure il Giardini sia venuto nella sua giovinezza a Napoli per darvi qualche concerto, non ha fatto mai parte dell'orchestra del Teatro S. Carlo, i cui componenti, nel corso del '700, mi sono ben noti. E se fosse stato presente anche una sola stagione, non avrei mancato d'includere il suo celebratissimo nome nella mia pubblicazione La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento (Napoli, 1927). E' vero che nella compagine orchestrale san-carliana vi era un Giardini (e forse perciò si è equivocato), ma si chiamava Carlo, nè posso dire se questo Carlo — anche lui nato a Torino nel 1677 c. — fosse un consanguineo di Felice.

Capitò a Napoli negli ultimi anni del governo austriaco e ottenne un posto di violino nell'orchestra del vecchio Teatro S. Bartolomeo, demolito nel '37 e sostituito dall'imponente S. Carlo. Nel marzo 1731 fu ammesso anche, nella Real Cappella di Palazzo, e continuò a servirla fino all'estrema vecchiezza. Morì a Napoli nel giugno 1762, d'oltre 85 anni.

Ed ora passiamo a parlar di Felice.

Non è possibile precisare se e quante volte l'illustre artista, dacchè s'era stabilito in Inghilterra, venisse in Italia, ma

è certo che vi venne nella primavera del 1786, al seguito dei Duchi di Gloucester.

Ora, da uno spoglio da me eseguito di diverse Gazzette di quell'anno, sono emerse parecchie interessanti notizie, rimaste sconosciute ai biografi del Nostro.

Dalla Gazzetta di Parma, per esempio, apprendiamo che « il 12 maggio 1786 le LL.AA.RR. i Duchi coi Reali Figli e Nobile Corte giunsero a Mantova, provenienti da Milano ».

Dalla Gazzetta di Pesaro poi vien fuori la notizia d'una nobilissima azione compiuta dal Giardini a Siena. Sentite:

(Siena), 13 luglio 1786. — Sono diversi giorni che il Sig. Borsini, Maestro di Cappella di questa Cattedrale, giovane dell'età di circa 36 anni, si alzò dal letto di buonissima ora, e si precipitò da una finestra del terzo piano della sua abitazione e rimase estinto in quell'istante. Questa nuova si sparse per tutta la città, come pure giunse a notizia del Sig. Felice Giardini, Maestro di Musica, che trovai ancor qui di passaggio. Egli s'informò se aveva famiglia e in che circostanze si trovava, e gli fu risposto che aveva moglie e una figlia di 10 anni e che si trovava con trenta scudi di debito, e soli 5 paoli in moneta. Ciò inteso, si offerse di dare un'Accademia, con pregare gli altri Professori ad assisterlo, acciocchè la povera famiglia potesse riceverne tutto il profitto, la quale essendo stata data in Teatro, vi concorse tutta questa Nobiltà, da cui la detta vedova ne ricevè 110 scudi e 6 paoli, franchi di tutte le spese ».

Oltre il bel gesto di umana solidarietà compiuto dal Giardini a Siena, dove si trovava soltanto « di passaggio », apprendiamo la pietosa fine del giovane M.^o di Cappella di questa Cattedrale, il Sig. Borsini, di cui nessun Dizionario di Musicisti fa cenno.

Le Notizie del Mondo precisano che i Duchi col seguito il 22 dicembre partiranno da Roma alla volta di Napoli. La Gazzetta Universale riporta che il 2 gennaio 1787 « i Reali Duca e Duchessa di Gloucester si presentarono a Corte, ricevuti con distinta e particolare accoglienza e trattati a pranzo dalle MM.LL. ad una tavola di 36 coperte ».

I Duchi, e naturalmente anche il Giardini, si trattennero a Napoli tutto il Carnevale, che fu brillantissimo. L'ultima notizia sul Giardini e sui Duchi ce la dà la Gazzetta di Pesaro: « (Roma), 28 marzo 1787 — Preceduti nel giorno innanzi dal loro Architetto, Chirurgo, e celebre Professore di Violino Sig. Giardini, venerdì 23, circa le ore 20, fecero ritorno da Napoli i Reali Duchi di Gloucester ».

Da tali notizie chiaramente risulta che la permanenza del Giardini a Napoli si ridusse a una ventina di giorni del mese di gennaio 1787.

Poichè egli aveva intenzione, dopo d'aver accompagnato i Duchi in Inghilterra, di portarsi in Ispagna spingendosi fino a Lisbona, dove già era stato una ventina d'anni prima, s'era procurato a Napoli importanti lettere commendatizie, a cominciare dal Re di Napoli pel fratello Carlo, Principe d'Asturias, a finire al Principe Caracciolo

di Torchiarolo per i suoi amici e parenti spagnuoli. E il primo maggio egli era infatti a Madrid, ma non trovò più la Spagna bene accogliente di venti anni prima, e se ne lagnava in una lettera che egli scrisse qualche mese dopo al Principe di Torchiarolo, il quale, fra l'altro, lo aveva incaricato di riferirgli a che punto stavano certe sue anose liti ereditarie. La lettera è di grande importanza per le notizie artistiche in essa contenute, sebbene sia costellata di errori ortografici e sgrammaticature, che però non diminuiscono affatto la sua fama di gran musicista. Sebbene pubblicata da un discendente del Torchiarolo in una Rivista Napoletana (Il Fuidoro, an. I, nn. 5-6, 1954), ci sembra questa una sede più opportuna per ripubblicarla. Signor Principe Stimatissimo, Abenchè habbi guardato il silenzio per sì lungo tempo, non mi sono perciò dimenticato V.E., ma non avendo fissato nessun soggiorno stabile di qualche mese non ho voluto incomodare V.E. con le mie lettere. Ora che mi trovo qui dal primo di maggio scorso, gli dirò che subito mi portai ad Aranguez dove v'era la Corte. Presentai la lettera di S.M. il Re di Napoli al Principe d'Asturias, il quale mi fece suonare da lui quattro volte, mi regalò una scatola contornata di diamanti, e doppo d'allora non ho sentito parlar di musica fuorchè quella che faccio in casa mia con la mia scolara; se caso V.E. non lo sa, ci dirò che l'ultima volta che passai da Roma presi una giovane per scolara; questa al presente è una delle

migliori cantanti che si possa trovare tanto per la bella voce, come per sapere, e qui la vorrebbero al Teatro, ma non ci accomodiamo per ragione del tempo, i Sig.ri Direttori vorrebbero che facesse la scrittura per due anni, ma io vorrei piuttosto esser frustato a morte che restare in questo paese un anno; le mie ragioni per così dire V. E. le vedrà ne' miei viaggi, intanto gli dirò che quella Spagna che era venti anni fa non è più quella, non si vede che miserie, e quelli che non sanno appropriarsi il bene altrui fanno brutta e trista figura; sopra ciò io non ho voluto imbarcar V.E. in un mare di bugie o fraudolento procedere; parlai dell'affare dei suoi stati a molti esperti Avvocati, ma tutti mi dissero che senza l'assistenza, e comando del Ministro sarebbe stato un negozio da spenderci diecimila scudi, mandando un legale di qua e di là a prender le autentiche informazioni e dopo tutto questo finirebbe in nulla, se il Ministro rispondesse « ho altro da fare ».

Se potessi dir tutto convincerei V. E. che non ho tralasciato tempo nè parole, nè denari per venire in chiaro di quest'impostura che si pratica sopra i suoi beni qui, ma bisogna aver pazienza, anzi ringraziare il Cielo che non si è risoluto di portarsi qui in persona.

Spero che avrò un'altra volta la desiata fortuna di vedere V. E., ed allora lo farò capace di tutto, in una settimana partirò per Lisbona, e di là a Parigi, però sarà facile che la mia scolara vada a Milano, in quel caso, se si pre-

sentasse qualche Teatro a Napoli che volessero far l'acquisizione d'una delle meglio cantanti V.E. puole sopra la mia parola farne menzione, che ne darò la preferenza a Napoli per aver l'onore e il contento di ossequiare l'E. V. Di tutte le lettere che mi favori il Sig. Marchese Berio, non venne stato uno, che m'abbi ne pur offerto una presa di tabacco; tanto meglio per me che ho avuto un fastidio in meno; cioè quello di vedergli una seconda volta. Per divertimenti qui non vi è che caccia di tori, sigaros per fumare, la guitarra, la tirane, e seguidillas, che cantano tutte stuonate, l'opera Italiana è cattiva, malgrado che hanno due Prime donne, cioè l'Oltrabelli, che non canta ma è bella, e la Galli da V. E. ben nota ma quest'ultima gli ha preso una malattia, di ritenzione d'urina, e malle d'utero, che è stata obbligata a guardar il letto due mesi, ed i cherurghi qui dicono, che assolutamente gli bisognerà far l'operazione.

V. E. mi onori de suoi comandi qui, che tengo un amico che mi farà recapitare la lettera là dove sarò; supplico de miei più ossequiosi Rispetti a S. E. la signora Principessa, come pure i miei

comp. à la solita compagnia che ebbi l'onore di conoscer in sua casa, dandomi il Piacere ed Onore di confermarmi pieno di venerazione ed attaccamento di V. E., signor Principe Stimatissimo
Suo Umil.mo devot.mo Servo
F. Giardini

Lo scorso settembre, a Siena, nell'Accademia Musicale Chigiana, per merito del suo illustre fondatore e Presidente, il Conte Chigi-Saracini, venne eseguito un Quartetto di Felice Giardini, col precipuo scopo di illustrare le origini del Quartetto moderno, e dimostrare quale importanza abbia in tal campo il quasi dimenticato compositore piemontese.

Ciò era nelle intenzioni del promotore Conte Chigi, degli illustratori Proff. Damerini e Roncaglia, e dei valenti esecutori; l'esito fu oltremodo lusinghiero. Ma nessuno allora poteva pensare che quell'omaggio reso al Giardini, rappresentasse anche un tardivo ringraziamento di Siena al nobile artista, che, nel lontano 1786, proprio in quella città, aveva dimostrato d'essere non soltanto un gran violinista, ma anche un gran brav'uomo.

ULISSE PROTA-GIURLEO

La vita musicale in Italia

Milano

La stagione alla Scala: Puccini, Egk, Lulli, Verdi

Il ritorno di *Turandot*, in un'edizione poco dissimile da quella dell'anno scorso, rientra in quel criterio di ragionevole « teatro a repertorio » che per conto nostro è da approvarsi. Gli spettacoli di alto livello, anche lasciando stare la bruciante faccenda del costo, sono il risultato di sforzi considerevoli, sorretti — perchè no? — da un pizzico di fortuna: come potrebbe essere la rivelazione improvvisa, o quasi, di un interprete particolarmente adatto a quel certo personaggio. Non si vede quindi la ragione (pratica ma anche artistica, intediamoci) per cui non si dovrebbe sfruttare in tempo utile un favorevole evento. Questo è il caso, appunto, di *Turandot*. Uno degli spettacoli meglio riusciti della stagione scorsa: felicemente guidato da Antonino Votto, con una raffinatissima prestazione del coro diretto dal Mola, armoniosi interventi registici di Margherita Wallmann e scenografici di Nicola Benois, e con una protagonista di eccezionale statura vocale e scenica, la svedese Birgit Nilsson. Bene, rimandare in archivio una così rara edizione dell'ultima opera di Puccini, sarebbe stato un errore, e la Scala ha fatto benissimo a riprenderla subito, prima che l'inevitabile erosione del tempo ne intacchi la vitalità. Delle accoglienze, fervidissime, non occorre dire. La citata Nilsson e il tenore Corelli hanno confermato il loro personale successo. Nuovi interpreti: la Petrella come Liù, il basso Modesti nei panni di Timur e il baritono Sordello in quelli di Ping. Alla Piccola Scala, il 23 marzo,

prima milanese del *Revisore* di Werner Egk, tratto naturalmente dalla famosa commedia di Gogol e già rappresentata al Festival di Venezia tre anni addietro. Egk, nato il 17 maggio 1901 ad Auchsesheim da un'autentica famiglia bavarese, dopo aver studiato a Monaco e a Berlino si affacciò al teatro nel 1935, con un'opera di tinta facile che prese quota rapidamente: *Die Zaubergerichte* (« La bacchetta magica »), cui seguirono un *Peer Gynt* d'ispirazione ibseniana, un *Columbus*, una *Circe* e diversi balletti. Il testo del *Revisore*, che è di mano dello stesso musicista, non si distacca molto dall'originale. È chiara, in esso, l'intenzione di lasciare alla parola tutti i suoi diritti. Ma naturalmente, partito dall'idea dell'opera comica, Egk ha messo l'accento soprattutto sulle situazioni che meglio si prestavano al gioco degli equivoci tipico del genere, inserendovi un paio di pantomime in funzione sperimentale. Ha assimilato e fatto suo, diciamo pure alla tedesca, il soggetto, senza lasciarsi invischiare da suggestioni sottilmente illustrative. Non ha preteso, insomma, di darci un « falso russo musicale », e sotto questo aspetto è da lodare. Le citazioni, cioè le poche chiamate in causa di temi famosi dell'opera russa, qui nel *Revisore* sono decise, rapide, scoperte. Ma la fantasia del compositore, d'altra parte, ha dei limiti. Si tratta di un musicista di volo temperato, che non sempre sa resistere agli allettamenti maliziosi dell'operetta, e che, tutto sommato, farebbe forse meglio ad abbandonarsi. Eviterebbe, così, le frequenti disuguaglianze stilistiche e soprattutto il netto contrasto tra le sue fragili ispirazioni e il « giocato armonico »

chiaramente stravinskiano. E tuttavia quelle piccole marce, ad esempio, che sottolineano la giornata ansiosa dei burocrati hanno un loro preciso, gustoso carattere; mentre quello svettare delle voci femminili, dall'interno, sul grottesco concertato del governatore e dei suoi complici, è davvero un saggio di notevole bravura. Senza contare, poi, che certe pesantezze giustamente osservate da critici e pubblico sono in parte da addebitare all'acustica arcsensibile della Piccola Scala. Dicendo che Bruno Bartoletti ha dato un'eloquente conferma delle sue preziose qualità, e con lui parecchi dei numerosi esecutori tra cui il tenore Misciano, brillante protagonista, non pensiamo d'essere in contraddizione. Il cemento armato, questa la verità, non è amico della musica.

In compenso, nella sala del Piermarini la *Comédie Française* si è trovata perfettamente a suo agio in un'esemplare rappresentazione del *Bourgeois gentilhomme* che porta la firma non di uno solo ma addirittura di due Giovanni Battista: il parigino Poquelin detto Molière e il fiorentino Lulli. Due amici-nemici che in sette anni di feconda alleanza riuscirono a dar vita a un nuovo genere di spettacolo, la *comédie-ballet*, da cui prenderà le mosse il melodramma francese. (Questo non siamo noi a dirlo. Sono passati trent'anni da quando Romain Rolland onestamente scriveva: « Il est douteux que sans le Florentin, notre opéra français ait réussi à se fonder »). In quei sette anni, tra il 1664 e il '71, come non bastasse il contributo musicale, Lulli rivelò anche pittoresche qualità di commediante, e persino di verseggiatore di complemento. Anche questo sono studiosi francesi autorevoli ad affermarlo: Henry Prunières, ad esempio, secondo il quale Lulli « avait collaboré à la rédaction de *Pourceaugnac*, puisqu'il avait écrit tout les vers italiens qui s'y chantent ».

In sostanza, a Molière quel toscano irrequieto e attaccabrighe faceva molto comodo: come musicista e come importatore di sapide buffonerie della commedia dell'arte. Lo si è visto anche adesso nel *Bourgeois gentilhomme*, dove l'episodio turchesco del quarto atto raggiunge punte estreme di comicità: anche attraverso il commento sonoro, che qui non appare solo elegantemente esornativo — come nell'*ouverture* e nell'*intermezzo* — ma si rivela scaturito in modo diretto dal testo (scritto esso pure da Lulli in un italiano arlecchinesco) con funzioni stimolanti e per molti aspetti risolutive. Quando tra canti e suoni il finto Mufti impone a Monsieur Jourdain il turbante e l'alta dignità di « Mamamouchi », ossia di paladino del Profeta, il pensiero corre subito a Rossini e al « Pappataci » dell'*Italiana in Algeri*. Il calibro naturalmente è diverso, ma affine e precorritore il gioco fantasioso.

L'orchestra della Scala diretta dall'esperto André Cadou, i danzatori, pure nostri, guidati da Léon Mail dell'Opéra, i solisti di canto Francine Arrauzau, Rachel Yakar, Bernard Demigny e Michel Lecoq, tutti inappuntabili. Ma l'armonia più squisita, per una volta tanto, sono stati i maestri della prosa a procurarcela. Louis Seigner, il protagonista, ha dimostrato che si può essere grandi attori senza nemmeno una punta di istrionismo. E Micheline Bourdet, nei panni di Nicole, la servetta, è riuscita, con un autentico inarrestabile « concerto di risate » a conquistare di colpo il pubblico. Non una sbavatura nello spettacolo, deliziosamente inquadrato in uno scenario asciutto e suggestivo di Suzanne Laliq.

Nei grandi teatri il ritorno di opere popolari come l'*Aida* è sempre un'operazione delicata. Si vagheggiano edizioni, se non proprio critiche, per lo meno sottoposte a profondi ripensamenti. In altre parole, svincolate dagli imperativi della co-

siddetta tradizione (vista dai teatranti come un comodo mantello che consente i più sfacciati contrabbandi). Da questo punto di vista la scelta di un direttore come Nino Sanzogno, cioè del più esperto tra i nostri rivelatori di musiche moderne, ha avuto tutta l'aria di una trovata. La sua concertazione dell'*Aida*, infatti, è risultata filologicamente rigorosa, le « addizionali inconsulte » hanno subito per merito suo un duro colpo. Ma, logica conseguenza, è anche venuto a mancare quel margine di assecondamento, quel minimo di elasticità che sono pur necessari per l'esecuzione vocale. Nessuno potrà dire che Toscanini non rispettasse Verdi, eppure le necessarie distinzioni tra lettera e spirito erano sempre avvertibili nella sua messa a fuoco di spartiti come questi. Semmai, volendo procedere con la severità e la verecondia desiderate da tutti i verdiani autentici, sarebbe stato meglio frenare l'esuberanza di qualcuno dei cantanti, con l'invito a rimandare al campo di Las Vegas le esplosioni misurabili in megaton. La Nilsson, costretta abitualmente a lottare col tessuto orchestrale wagneriano, ha applicato qui la stessa dimensione fonica, con risultati non sempre felici. Anche perché, se la splendida voce e la sicura musicalità sono in lei ammirevoli, il fluire del discorso verdiano e quel particolare accento che esso richiede ovviamente vengono, qua e là, a mancare. Il giovane Pier Miranda Ferraro, che sostituiva Mario Del Monaco, si è difeso con apprezzabili risultati soprattutto nel settore barricadiero della tessitura. Ma perché, a proposito di filologia, nella chiusa della « Celeste Aida », invece del « morendo », indicato da Verdi nell'arco dei due si bemolli d'infilata, ha immesso il « rinforzando »? Buoni mezzi e facile cantabilità possiede il baritono Mac Neil nel registro superiore. Discutibili, viceversa, il centro e il gra-

ve: anche per certi suoi inesplicabili abbandoni del fiato. Ottimi i due bassi: il possente ma misurato Nicola Ghiurov e l'energico Agostino Ferrin; soave come è giusto, la Sacerdotessa della Matteini. E superiore a tutti, manco a dirlo, Giulietta Simionato. Per questa insigne cantante, eccezionale non soltanto per i nostri tempi difficili, tutti gli aggettivi sono stati consumati. Lasciamoli stare, dunque, limitandoci a dire che una vera intesa tra melodramma e pubblico moderno potrebbe avvenire unicamente se si potesse disporre di molti melodiosi mediatori tipo Simionato. E' la luna. Meglio non pensarci.

I concerti all'Angelicum

Molto interessante la « mostra vivaldiana », come si potrebbe definirli, presentata da Massimo Bruni, trattandosi questa volta di un aspetto meno noto dell'attività del grande veneziano: quello della musica vocale sacra e profana. Trascurata, in genere, e tuttavia poco meno importante del Vivaldi puramente strumentale. Anche in questo campo — come s'è visto specialmente nello splendido *Nisi Dominus*, salmo 126 per contralto, viola d'amore, archi e organo — Vivaldi è realmente l'ordine divenuto fantasia, la misura-immaginazione, la spiritualità entrata nel celeste raggio di una vita superiore. Trascrittore e direttore elegantemente severo, il Bruni ha avuto quali fervidi collaboratori il violista Arcidiacono, il soprano Emilia Cundari e il contralto Gabriella Carturan. René Leibowitz ci ha ridato un pezzo « storico » che non sentivamo da parecchi anni: quel *Pierrot lunaire* che Schoenberg stesso definì « melodramma ». E lo ha affiancato, volutamente, al Mozart della *Sinfonia* in la maggiore K. 201 e allo Schubert della *Quinta* in si bemolle maggiore: come ad affermarne la classicità, pur nella rivoluzionaria

evoluzione del linguaggio. Sono accostamenti audaci, ma per certi aspetti necessari, essendo la « distensione » indispensabile in musica quasi come in politica. Molta acqua, del resto, è passata sotto i ponti schoenberghiani, sicché certi episodi, come quello della « pallida lavandaia » o della « serenata », oggi come oggi non scandalizzano più nessuno. La direzione di Leibowitz è attenta, quasi capillare. Molta curiosità nel pubblico e in definitiva, meritati consensi.

Un altro concerto bachiano, forse ancora più trafittivo del precedente, ci ha dato Marcello Abbado. In questo faceva spicco *L'Offerta musicale*: raramente ripresa anche per le note difficoltà d'esecuzione. Abbado però disponeva stavolta di ottimi solisti, tra cui il flautista Tassinari e il violinista Cesare Ferraresi, e le cose sono quindi filate egregiamente. Ferraresi, poi, è stato particolarmente ammirato nello stupendo *Andante del Concerto brandeburghese n. 2* in fa maggiore.

Inedite quasi tutte, comunque sconosciute all'ascoltatore moderno, le musiche giovanili di Rossini presentate da Massimo Pradella nelle trascrizioni del Liabiella e del Ceresa. Vale la pena di citarle per esteso, tanto sono brillanti e spiritose: *Sonata II* per archi in la maggiore; *Tema con variazioni* in fa maggiore per flauto, clarinetto, corno e fagotto; *Variazioni* in do maggiore per clarinetto e piccola orchestra; *Sonata VI* per archi in re maggiore; infine quella *Sinfonia di Bologna* in re maggiore, incompiuta (forse intenzionalmente) che Casella eseguì nel 1942. Sono pezzi scritti tra i dodici e i vent'anni al massimo, ma nessuno di essi è balbettante, puerile, incerto. Tutt'altro. Impressionante è invece l'originalità, il vibrare inconfondibile delle idee, anche quando i procedimenti armonici derivano da Haydn o da Mozart. Ci limiteremo a segnalare una singolarissima « tempesta » —

che è poi l'Allegro della *Sonata VI*, così nuova e briosa da potersi allineare con le pagine più compiute di Rossini. Nell'insieme, un concerto tutto vivo, che Pradella e i suoi bravi collaboratori hanno presentato su un piatto d'argento.

EUGENIO GARA

Roma

Mascagni e Bellini al Teatro dell'Opera

La ripresa delle *Maschere* di Pietro Mascagni al Teatro dell'Opera era molto attesa, perché a Roma non mancano numerosi appassionati della musica del maestro livornese ma anche per il fatto che la commedia « lirica e giocosa », su testo di Luigi Illica, da circa venti anni non veniva più rappresentata. Riascoltare oggi i tre atti del Mascagni vuol dire rituffarsi in tutto un mondo scomparso, in un'atmosfera che si era creata dopo il trionfo della *Cavalleria rusticana* e dopo il successo di *Tosca*. L'esecuzione iniziale dell'opera di Mascagni, in sette diversi teatri, non fece che aumentare certe rivalità e certi entusiasmi, ma quando si seppe che, in generale, la partitura non aveva ottenuto (salvo che a Roma e in un'altra città) l'esito che si desiderava, le polemiche ripresero e con più calore. Oggi, l'opera rivela ancora difetti e pregi. Tra questi ultimi non bisogna tacere lo splendore della *Sinfonia* e la geniale trovata di mettere in scena quelle *maschere* che tanto divertono anche il pubblico di oggi. L'aver ripristinato il Prologo, è stata indubbiamente una trovata intelligente; lo stesso Mascagni, dopo la prima esecuzione romana, prese l'iniziativa per la soppressione di questa introduzione. Invece essa dà un certo spirito all'opera e prepara l'ascoltatore alle giocondità della vicenda. In quanto ai difetti, quelli delle *Maschere* sono ben noti: un'enfasi eccessiva che tramuta Florindo e Rosaura, Arlec-

chino e Brighella, in personaggi di un'importanza che non è nel carattere delle stesse figure. Sentir parlare con tanto calore un personaggio come Colombina mette un po' di timore in chi ascolta l'opera; bisogna inoltre riconoscere che i direttori d'orchestra si trovano in seria difficoltà nel dare un giusto equilibrio al succedersi degli avvenimenti.

Gianandrea Gavazzeni ha superato molte difficoltà infondendo ai tre atti una vitalità che molti direttori non riconoscono all'opera mascagnana. Fin dalle prime battute della Sinfonia egli imprime una vivacità notevole all'idea musicale che non si attenua nel corso della splendida pagina, ma che continua a mantenere in tutto lo svolgimento dell'azione. L'enfasi con cui cantano i personaggi, denota il preciso carattere della musicalità mascagnana la quale, però, come molti sanno, non sempre risponde alle necessità della scena. Non diremo con questo che il libretto dell'Illica abbia molti pregi, ma era dovere del Mascagni di contenere il tutto nei giusti limiti. Forse quello che più pregiudica lo spartito nella nostra epoca è il ricordo di certi modelli di Wolf-Ferrari che sono la rivelazione di una grazia squisita, la rappresentazione viva di una Venezia straordinariamente gentile e nello stesso tempo ciarliera e brillante. L'opera ha ottenuto buon successo.

La *Sonnambula* di Vincenzo Bellini mancava da vari anni a Roma; questa volta è stata diretta da Gianandrea Gavazzeni il quale, più che seguire le linee consuete, ha voluto rivestire la partitura di un alone di commozione, in uno stato di estasi particolare. Qualcuno ha fatto osservazione a questa precisa volontà del maestro bergamasco, ma non sempre si è pensato che le sonorità « più forti », nel mondo musicale melodrammatico dell'ottocento, iniziano nel 1839, diciamo pure con

l'Oberto di Verdi. Si leggano le critiche del tempo e si vedrà che al compositore di Busseto si fa continuamente questo appunto. Se è giusto tutto ciò, è anche nel giusto Gavazzeni. La cosa è da studiarsi e non è da criticare di primo acchito. Forse, e questo è vero, un po' lento è risultato il primo atto che richiederebbe più vivacità. Comunque, ottimo il successo del Gavazzeni, di Renata Scottò, di Alfredo Kraus, di Nicola Rossi Lemeni.

Concerti sinfonici e da camera

L'Accademia Filarmonica Romana, in un bel concerto, affidato al Festival Strings di Lucerna, diretto da Rudolf Baumgartner, ha presentato, oltre a musiche di Geminiani, Purcell, Tartini e Bach, anche la Sinfonia n. 10 di Mendelssohn, sconosciuta a Roma. La partitura autografa è conservata nella Libreria di Stato di Berlino, insieme a numerosi altri lavori: sarebbe assai interessante esaminarla, perché in questi quattro tempi è piuttosto difficile ritrovare i precisi e noti caratteri del maestro amburghese. Sappiamo quanto il Mendelssohn apparisse romantico, vivo, caldo, appassionato: qui, invece, tutto è classicheggiante, tutto è rigorosamente controllato, fino al punto di far pensare a un devoto allievo di Giovanni Sebastiano Bach. Un Adagio che serve di austera presentazione, un Allegro che conduce ad una Fuga, un Andante che, con metodo rigoroso, fa conoscere un Allegro molto finale, piuttosto cattedratico. E dove è andato mai a finire l'autore della Sinfonia italiana e del Concerto per violino e orchestra? Comunque, lontano da noi l'idea di andare contro quanto asseriscono gli studiosi. Ma è indubitato che tutto ciò sorprende. Nella audizione, oltre al magnifico Concerto per tre violini (trascritto da quello per tre clavicembali) in re maggiore di Bach, era inserito il

luminoso Concerto in re minore per violino e orchestra di Tartini, che presenta numerose sorprese, anche in fatto di colorazioni timbriche. Il Purcell delle tre *Fantasie* conserva le sue attrattive, attaccato com'è a una polifonia strumentale che stava per cedere il posto alla Sonata a tre. L'esecuzione del Festival Strings di Lucerna è stata eccellente, e molto bravo, come sempre, il violinista Schneiderhan che ha avuto due ottimi coadiutori in Rudolf Baumgartner e Gerhart Hetzel.

In un concerto diretto dal maestro ungherese Istvan Kertesz, tra una Sinfonia di Haydn e un'altra di Ciaikovski, è stata eseguita per la prima volta la Sonata da concerto per flauto, archi e percussioni di Giorgio Federico Ghedini. Pur essendo stata presentata nel 1958 al Festival di Venezia, nel corso di un programma destinato alla Radiotelevisione Italiana e a celebrazione del X anniversario del Premio Italia, la composizione del Ghedini appariva per la prima volta nei Concerti dell'Accademia. Si tratta di quattro tempi (Lentamente, Marcato, Adagio, Vivace-leggero) che puntano decisamente su precise conquiste timbriche. Il compositore conferma alcuni suoi precedenti intendimenti, quelli in cerca di stati di estasi creati a mezzo di contrasti sonori attentamente studiati. Nel caso attuale ci si trova di fronte a uno strumento a fiato, ai consueti archi e al gruppo della percussioni.

Il collegamento delle sonorità tra il solista e il concerto di ripieno, trova momenti di vero incanto, specialmente nei contatti tra flauto-violini e tra lo stesso strumento solista e il rullo dei timpani, che fa però pensare ad una analoga situazione della Sinfonia fantastica di Berlioz. Il Ghedini ha studiato in profondità i contrasti e gli impasti che potevano derivare dai fiati e dagli archi ed ha risolto il procedimento tecnico con mano sapiente e leggera, nello stesso tempo, special-

mente nella prima metà del lavoro, in quanto, nella seconda, la limitata ricchezza dell'idea melodica non contribuisce a tener desta l'attenzione dell'ascoltatore. Questa partitura ghediniana si riallaccia senza dubbio a quel Concerto dell'Albatro che segna l'inizio della definitiva chiarificazione del compositore, quella che prese l'avvio dalle ben note Invenzioni. Va notato, ancora, che questa Sonata può legarsi, ma soltanto per alcuni aspetti, alla sonata classica italiana, quella nella quale i compositori tenevano soprattutto a valutare la preziosità timbrica dello strumento solista; e infatti non ci farebbe specie se domani, scovando fra i manoscritti dei due Gabrieli o in certe musiche dei vari Bach, ritrovassimo i primi elementi di una consimile impostazione sonora. Il Ghedini ha avuto un bravo interprete nel solista Conrad Klemm e un concertatore efficace e persuasivo nel maestro ungherese Istvan Kertesz. Il pubblico ha accolto la novità con vivi applausi.

Sono da segnalare due concerti di musica da camera: uno tenuto dal soprano Irmgard Seefried e un altro dall'Ensemble Baroque de Paris, mai venuto in Italia. La Seefried, oltre al Tramonto di Ottorino Respighi (con quartetto d'archi), che non si eseguiva a Roma da vari anni nonostante la sua fresca ispirazione, ha eseguito *Das Marienleben* di Hindemith, *La Stanza dei bimbi* di Mussorgski, alcuni *Lieder* di Beethoven su poesie di Rückert e di Goethe. Basterebbe la elencazione di questo programma per far comprendere l'intelligenza di un artista quale è la Seefried, la quale, veramente, va in profondità, cercando di cogliere i più nascosti rapporti tra testo e musica. Ogni inflessione è da lei studiata, e noi pensiamo che gli autori non possano pensare a qualcosa di più rispondente alle loro intenzioni.

L'Ensemble Baroque de Paris ha eseguito, invece, musiche di Ales-

sandro Scarlatti, Couperin il Grande, Vivaldi, G. Cristiano Bach, Quantz e Telemann. Anche se qualche rapporto sonoro non è stato perfetto (magnifico il fagotto di Paul Hongne e ottimo il clavicembalo di R. Veyron Lacroix), la visione offerta della musica Sei-Settecentesca è stata straordinariamente affascinante, poiché ha messo in evidenza particolari (il Quintetto del compositore palermitano, il Trio del maestro di Federico il Grande) sconosciuti ai più, anche a chi è abbastanza addentro alle cose musicali.

Il maestro Eugen Jochum, sempre gradito al pubblico romano, ha presentato due novità: *Musica concertante per orchestra n. 10* di Boris Blacher e *Suite francese* di Werner Egk. Il primo autore lo conoscevamo per certe arditezze davvero un po' spinte: per esempio per quella teoria dei « metri variabili » che rappresentano un non senso in fatto di composizione; ma a giudicare da questa innocente *Musica concertante*, causa del suo bando dal cenacolo dei musicisti « sani » della Germania 1937, non si riesce a comprendere quali siano i gravi peccati commessi dal maestro tedesco. Si pensi un po' che nella partitura la melodia abbonda (e giunge, possiamo dire, vicino vicino a Ciaikovski) mentre nel basso si accentua un po' quell'amore per il sincopato e per i ritmi più ostinati, contrasto che sorge evidente all'ascoltazione, ma che ha il suo valore nel campo tecnico. La *Suite francese* di Werner Egk non è che una trascrizione di alcuni tempi dei *Pièces de clavecin* di Rameau, ma di questo autore, fra tanto vociare di strumenti, non è rimasto che ben poco. Forse un po' più di fedeltà al testo originale non avrebbe nociuto. MARIO RINALDI

Napoli

I concerti

Dire che l'attività concertistica in questi mesi attinge un ritmo incal-

zante, è ripetere un frusto luogo comune. Molti, o addirittura moltissimi i concerti (smaltiti sino al ritmo di tre alla settimana dalla stessa società!); non molti, anzi pochini, quelli allineanti novità di un certo rilievo. Citeremo il concerto diretto da Ferruccio Scaglia alla Scarlatti-RaiTv, che fece conoscere ai fedeli del martedì una nobile pagina di Aladino Di Martino, una *Ballata* per coro e orchestra su testo di Ugo Betti. Assenti da Napoli, non potemmo ascoltare il concerto: ma riportiamo il giudizio di Alfredo Parente, secondo il quale « il quadretto naturalistico (del Di Martino) si traduce per virtù di canto in una emozione schietta e diventa espressione umana, attingendo sapore e significato dal movimento e dai colori, che traggono partito dal gioco timbrico dei registri vocali ».

Altra novità di rilievo in questo periodo: la *Sinfonia* di Jean Françaix, il musicista parigino ormai accreditatissimo in Italia (solo qui a Napoli, ha avuto due esecuzioni importanti in brevissimo spazio di tempo). Assai più consistente della *Rapsodia* per viola ascoltata poche settimane prima, la *Sinfonia* si articola robustamente, ma anche svelatamente, sui tradizionali quattro tempi, ciascuno ricco di trovate ritmiche e melodiche. Queste trovate sono indubbiamente spiritose, spesso suggestive, nel loro trascorrere dall'uno all'altro timbro dell'orchestra. E tuttavia, per troppa insistenza, non di rado ingenerano stanchezza: come si avverte specialmente nell'ultimo tempo, nonostante il nettissimo contorno del tema iniziale. Il concerto (vibrante direttore Ugo Rapalo) proseguì con la *Lectio Libri Sapientiae* (novità per Napoli), cantata spirituale per voce, tromba, pianoforte e archi di G. F. Ghedini. Tale partitura offre una ennesima testimonianza della ghediniana propensione per la essenzialità dell'espressione. Il testo è desunto dalle Sacre Scritture: la

musica di Ghedini lo sottolinea con ammirevole discrezione, e talora lo avvolge come in un alone. La scrittura (occorre dirlo?) è magistrale. Tra le riprese sinfoniche, vorremo citare l'esecuzione ad altissimo livello che il flautista Gazzelloni (accompagnato da Franco Mannino) ha voluto darci del *Concerto* di Renato Parodi: una delle pagine più valide del compositore napoletano, attuata in una eleganza altrettanto leggera e flessibile quanto robusta.

GIACOMO SAPONARO

Venezia

La stagione lirica invernale

Ci pare di poter sostenere che la recente stagione lirica invernale della Fenice, sia stata la migliore ospitata in questi ultimi anni dal massimo teatro veneziano, anche perché essa ha svolto una responsabile funzione culturale. *Il Turco in Italia* e *Kovancina, Assassinio nella cattedrale* e *Ballo in maschera, Heure espagnole* e *L'Enfant et les sortilèges, Battaglia di Legnano* e *Alcina* — per non dire dei balletti — hanno destato sul palcoscenico della Fenice profonde risonanze; per la ricchezza e la bellezza delle partiture, in gran parte in prima esecuzione per Venezia e per l'oculata scelta degli interpreti. Ogni spettacolo, curato con particolare attenzione alle molteplici esigenze musicali, ha toccato un livello che ci ha favorevolmente sorpresi per la raggiunta dignità e talvolta — come diremo più oltre — per la singolare potenza evocativa.

La stagione si è inaugurata con *La Battaglia di Legnano* di Verdi, diretta da Franco Capuana, in un'edizione simile a quella dello scorso Maggio Musicale Fiorentino. In quest'opera la medioevale lega lombarda è assunta a simbolo del risorgimento italiano. Al fervore patriottico si associa il dramma dell'amore e della gelosia nel quale si sente più di un precorrimiento

del *Trovatore*, della *Traviata* e del *Ballo in maschera*. Qui, più che nella rievocazione storica, la passionalità verdiana si riverbera con convinzione. Perciò il fulcro dell'opera è il terzo atto. Il recitativo, modellato con maestria, si adegua alle situazioni, si scioglie a volte nella declamazione ariosa. L'ansia, lo struggimento e i contrastanti affetti di Lida sono tipici di Verdi. Tra gli interpreti vocali si è imposta Leyla Gencer — pareva uscita da una stampa ottocentesca — Lida superba nelle inflessioni dolorose e sgomenta, negli ansiosi turbamenti, come nella intensa severità del disegno scenico.

Dopo la giovanile opera verdiana sono state rappresentate, sotto la direzione di Manuel Rosenthal, *L'Heure espagnole* e *L'Enfant et les sortilèges* di Ravel, ancora pressoché ignote al pubblico veneziano, nell'edizione del Complesso del Teatro Nazionale dell'Opera di Parigi. Una vicenda con uno spolvero di malizia giocata sul quadrante di due orologi catalani; il racconto di quattro comparse che reggono il filo degli istinti il cui gomito sta fra le mani dell'ardente Concepcion; la storia di una delusione e di una grossolana ricompensa scandita dallo scorrere delle ore. Ravel ha ridotto gli elementi del gioco al minimo comune denominatore stabilito da una singolare musa orologiaia: e nella finzione tutti parlano il linguaggio delle suonerie, del ticchettio degli ingranaggi, dell'armonioso ronzio dei pendoli. I personaggi agiscono in questa curiosa dimensione temporale, sorridenti o maliziosi, innamorati o capricciosi. Sentimenti tagliati in dodicesimo, quasi privati della loro umana espansione da una micrometrica prospettiva, aggiustati al livello di una perfetta realtà meccanica, regolata da un razionalismo immutabile nella sua perspicua clarté. Ne esce una musica millimetrica, nella quale immagini e moti dell'animo sono veduti dal mu-

sicista come attraverso un binocolo rovesciato sullo spettro di una Spagna caleidoscopica: ne esce *L'Heure espagnole*, sottilmente ironico e iridescente prodotto di una intelligenza che sa dare un senso alle piccole cose con un assoluto dominio dei mezzi espressivi. Diversa è l'altra più nota operina di Ravel: quell'*Enfant et les sortilèges* che sonava così bene agli orecchi del compositore nel francese tenero di Colette. Un bimbo viziato, alle prese con gli oggetti della casa e con gli animali del giardino, è questa volta il protagonista della fantasia che è un vero e proprio sogno che succede alle bizze e che sfiora l'incubo, che rasenta l'allucinazione. Bimbo e animali vivono in un'ora lontana: un'ora fatta di puerizia e di stupore. La stessa principessa — la creatura più animata — è ritagliata dal libro delle fiabe infantili. Esecuzione eccellente nei settori vocali, soprattutto dell'*Heure espagnole* (si ricorda specialmente l'impeccabile baritono Gabriel Bacquier). Non del tutto convincenti invece la regia e la scenografia sulla linea di un dimesso tradizionalismo.

Rappresentato per la prima volta alla Scala nel '58, ripreso successivamente al Teatro dell'Opera di Roma e in vari teatri italiani e stranieri, *L'Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti è apparso nella recente stagione sulle scene della Fenice diretto da Ettore Gracis, riscuotendo un largo consenso del pubblico, anche per il decoro della realizzazione sia scenografica e registica che musicale (misurato protagonista Plinio Clabassi). Sulle essenziali strutture drammatiche, che l'ottuagenario compositore dedusse, ricercando una maggior evidenza teatrale, dall'*Assassinio nella cattedrale* di Eliot, fiorisce la tipica vena pizzettiana improntata a un'ascetica ricerca di verità e di moralità, programmaticamente tesa a rivelare la misteriosa profondità delle anime. *L'Assassinio* è una

delle prove migliori dell'ultimo Pizzetti, con alcuni brani di sincera e commossa oratoria che illuminano soprattutto la figura dell'arcivescovo Tommaso: l'intermezzo, con l'atmosfera contemplativa della predica (una contemplazione macerata dalla sofferenza), è scolpito con sapienza, con un declamato intenso e costretto entro i limiti di un nobile pudore espressivo. Ricordiamo ancora il canto lamentoso della corifea, all'inizio del secondo atto, che si ravviva nella rievocazione della rinascita primaverile e qualche sommo squarcio corale che riflette i dolorosi sentimenti delle donne di Canterbury.

E' seguito quel vasto affresco dell'antica Russia che è la *Kovancina* di Mussorgski nella quale si sono ancora notati alcuni aspetti di sconcertante modernità soprattutto per quanto riguarda il personaggio di Marfa, l'unica indimenticabile romantica figura femminile che ci ha lasciato Mussorgski, in cui stregoneria e amore carnale si sciogliono in un misticismo che brucia e porta alla morte: il realismo mussorgskiano cede alle tentazioni del demoniaco e fantastico romantico, i cui echi si possono trovare persino in Renata, l'invasata protagonista dell'*Angelo di fuoco* di Prokofiev. La partecipazione del complesso del Teatro Nazionale dell'Opera di Belgrado ha dato eccezionale rilievo a questa nuova edizione di *Kovancina*. Uno schietto riconoscimento spetta soprattutto agli interpreti vocali, singolari cantanti e attori e, in particolare, al grande basso Miroslav Cangalovic e al contralto Melanija Bugarinovic.

Nel *Turco in Italia* ingiustamente considerato un'opera minore di Rossini; il Pesarese indulse alle mezze tinte, ad una fecondità ritmica che non tocca punte di parossismo dinamico, e all'incisivo rilievo dei personaggi preferì il disegno aereo e leggero, mirando costantemente al sorriso e alla sottile ironia. Caratteri questi che in certo modo

— come è stato notato — fanno pensare al *Così fan tutte* di Mozart, per il gioco delle preziose simmetrie che sostituiscono l'evidenza teatrale, per il dipanarsi lieve del discorso strumentale, e per le frequenti aperture patetiche che sono la grande novità della commedia e che hanno in essa un valore particolarmente significativo. Anche nel *Turco in Italia* poi, come nel *Così fan tutte* il musicista pare non prendere sul serio la situazione, ma osservarla con divertito distacco. Nella volubilità capricciosa, nella impertinente civetteria di Fiorilla, Rossini andò oltre i perfetti congegni della macchina sonora tratteggiando con convinzione un personaggio. Sul palcoscenico della Fenice c'erano i nostri migliori interpreti d'opera comica — da Graziella Sciutti a Sesto Bruscantini, da Franco Calabrese, a Agostino Lazzari, a Mariano Stabile — egregiamente guidati da Olivier de Fabritiis.

Il Ballo in maschera, l'unica opera popolare della stagione, è stato eseguito, per la parte musicale, in modo soddisfacente, grazie all'incisiva e vigorosa interpretazione di Fernando Previtali — che si è riconfermato uno dei nostri migliori direttori d'opera — e alla compagnia di canto, nel complesso equilibrata, nella quale è emersa, per l'arco vocale dovizioso specie nelle zone centrali, Adriana Lazzarini, una Ulrica di tenebrosa forza incantatoria.

La stagione si è felicemente conclusa con una riesumazione di grande interesse storico-culturale: l'*Alcina* di Haendel in prima esecuzione per l'Italia. Con questa rappresentazione sono stati rievocati tutti i fasti e le magnificenze barocche del Settecento operistico. Non si aveva ricordo alla Fenice di una realizzazione così vistosa e così aderente ad un gusto scenografico di cui si è

perduto il senso dopo l'autoritaria irruzione del melodramma romantico. Ad accentuare il carattere di sontuosa festa cortigiana il regista e scenografo Zeffirelli ha pensato di ambientare il noto episodio ariostesco in un salone, reso ancor più grandioso dalle illusioni prospettive, in cui un pubblico aristocratico assiste ad uno spettacolo d'opera intercalato da episodi danzanti e mimati. Intuizione felice, che in tal modo si è voluto, attraverso un artificio scenico, dare un'unità almeno spettacolare ad un dramma musicale privo, tranne poche eccezioni, di divenire psicologico e di un'autentica realtà drammatica. Anche *Alcina* è una tipica espressione del costume musicale dell'epoca e ne riflette le abusate consuetudini e la convenzionale gravità che, per questo appunto, si sposa con il virtuosismo più astratto. Pure, tra le molte pagine uniformi, emergono alcuni brani di intatta bellezza musicale: sono, soprattutto, i momenti dell'affanno amoroso di Alcina quale si configura nelle grandi arie del secondo atto e nel pungente arioso del terzo: qui le inflessioni dolenti, oscillanti tra il rimpianto e il risentimento, riescono ad infrangere la diffusa staticità formale e a dare verità sentimentale al personaggio. Il quale ha avuto nel grande soprano Joan Sutherland un interprete esemplare. Dotata di una tecnica vocale stupefacente la Sutherland ha saputo agevolmente superare le impervie difficoltà, più strumentali che vocali, della parte, ed insieme dare dignità scenica ed espressiva alla figura di Alcina con una musicalità castigata ma pur ricchissima di sfumature, con una castità di accenti quasi disumana. Ottima anche la scelta degli altri cantanti: la Sinclair, stilisticamente ineccepibile, la Dominguez, la Fusco, il Monti e il Clabassi. Direttore Nicola Rescigno.

MARIO MESSINIS

La vita musicale all'estero

Austria

La Stagione all'Opera

Da quando Herbert von Karajan dirige l'Opera di Vienna, questo teatro è diventato ancor più di prima il centro del nostro interesse, la fonte delle nostre gioie, la causa delle nostre preoccupazioni. Le gioie sono molte, perchè grande è il numero delle esecuzioni buone e convincenti, ma neppure mancano i motivi per le preoccupazioni, per il fatto stesso che il teatro è un'istituzione sempre mutevole. Ma proprio perchè il teatro serve il presente, esso non deve sentirsi responsabile per un ipotetico futuro: e il presente dell'Opera di Vienna è incredibilmente ricco, meraviglioso e attraente.

Poichè veniva a coincidere con la tournée mondiale di Karajan alla testa dei Filarmonici, nell'ottobre scorso l'inaugurazione dell'Opera è stata affidata all'orchestra piccola per una ripresa di *Cenerentola* di Rossini, nell'elaborazione tedesca di Hugo Rohr, che va sotto il nome di *Angelina* e che da trent'anni tiene con efficacia le scene della Germania. Deliziosa la regia di Günther Rennert, che ha conferito all'opera una freschezza piena di splendore: tutto trabocca di idee comiche, divertenti, attraenti, che non sono tuttavia fine a se stesse ma lasciano emergere lo spirito e l'*humour* di cui è impregnata la musica. Ed è stato anche grazie alla regia che Christa Ludwig, nella parte della protagonista, ha potuto far emergere appieno le sue doti artistiche, la dolcezza del suo timbro, le finezze della sua tecnica e l'incanto di tutta la sua personalità.

Il nuovo allestimento di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, diretto da von Karajan a capo dell'orchestra felicemente reduce dalla lunga tournée, è stato invece uno spettacolo decisamente modesto. Il primo errore è stato di rifarsi all'edizione abbreviata dell'opera, che aveva già fatto nascere più di un dubbio al Festival di Salisburgo nella scorsa estate; a Vienna poi, in una sede teatrale normale, ogni ritocco alla struttura di quest'opera disturba, e i tagli non hanno tanto l'effetto di concentrare quanto di precipitare l'azione, sia dal punto di vista scenico che da quello musicale. Altro errore è stato di eseguire tutta l'opera senza intervalli, esteticamente e psicologicamente necessari onde permettere all'ascoltatore di decantare i contrasti dell'azione drammatica: prima gli inferi popolati dalle furie, poi l'eliso con gli spiriti beati. La regia di Oskar Fritz Schuh e le scene di Caspar Neher hanno poi tolto all'opera anche l'ultimo resto di vitalità che le era rimasto dopo i tagli: *Orfeo ed Euridice* appaiono letteralmente imprigionati entro un locale arredato con gusto secessionistico, oppure sotto una cupola di rame lucente e priva d'aria. L'unico risultato positivo dello spettacolo ci è venuto dalla interpretazione di Karajan, sempre trascinate e grandiose, e da Giulietta Simionato che ha meravigliosamente superato nella parte di Orfeo tutte le rigidità della regia, esprimendo col suo canto sia l'angoscia davanti agli orrori degli inferi, sia l'incanto delle situazioni poetiche; resta infine il ricordo di Sena Jurinac, una Euridice dalla vocalità così bella e sensibile da far

L'opera in Italia



MILANO, Teatro alla Scala. Atto II, scena II di *Aida*. Scene di Nicola Benois. (Foto Piccagliani)

VENEZIA, Teatro La Fenice. Scena dell'opera *Alcina* di Haendel. Bozzetto di Franco Zeffirelli (Foto Cameraphoto)



L'OPERA A VIENNA

Due scene dell'*Assassinio nella Cattedrale* di Ildebrando Pizzetti, rappresentata con grande successo all'Opera. Direttore Herbert von Karajan, regista Margherita Wallmann, protagonista Nicola Rossi Lemeni.

(Foto Presse - Haas)



letteralmente « vedere » la luce trasfigurata degli spiriti beati che la attorniano.

Nel nuovo allestimento del *Principe Igor* di Borodin è stato seguito il principio esattamente opposto. Invece di conservare la versione accorciata dell'opera, dovuta a Rimsky-Korsakov e a Glasunov e normalmente adottata sulle scene, si sono riaperti dei tagli e si sono inseriti brani di musica e intere scene che la precedente versione aveva saggiamente eliminato. Lovro von Matacic, a cui va la responsabilità di questa operazione, ha messo così in luce in maniera veramente dilettevole, le debolezze dell'opera, caricandola di un peso che essa non è in grado di sopportare data la debolezza dello svolgimento drammatico. Il *Principe Igor*, se ascoltato in versione ragionevolmente ridotta, è sempre capace di avvincere l'ascoltatore con le grandi bellezze musicali che sprigionano dall'oscurità delle sue scene storiche; ma se lo svolgimento dell'azione è ostacolato da molti dettagli non essenziali si finisce col notare anche la primitività della fattura, della melodia, del ritmo e della scrittura in genere. L'esecuzione dura una buona ora più del normale, il che torna a tutto danno dell'opera, facendo un grave torto a una creazione veramente geniale.

Un'impressione enorme ha invece destato la prima esecuzione in Austria dell'*Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti, diretto da Karajan per la regia di Margherita Wallmann. L'opera in sé è stata accolta con pareri più o meno discordi dal pubblico e dalla critica, ma per quanto riguarda l'esecuzione, la lode, l'ammirazione e il plauso sono stati illimitati.

C'erano molte perplessità sul soggetto scelto dal compositore: quale è la validità del dramma di Eliot agli effetti dell'opera? Il poeta ha trasformato un fatto crudo e quasi

aneddotico in dramma squisitamente spirituale, dove il valore dell'azione non va cercato negli elementi esteriori ma acquista il significato di una confessione tutta spirituale, poiché tutta la condotta del suo eroe è dettata solo da una necessità interiore. Eliot ha mostrato come Thomas Becket, principe della chiesa, avesse messo tutto se stesso al servizio di Dio così come aveva saputo servire il suo re da cancelliere. Il dramma incomincia immediatamente prima della catastrofe, senza crescendo né punti culminanti: il poeta si limita ad esaminare le condizioni spirituali del suo eroe, il quale sente e sa che la morte è ormai imminente. Il metodo usato dal poeta è paragonabile a quello dello psichiatra che analizza il suo paziente e lo induce a parlare di se stesso, a schiudere le celle più riposte della sua interiorità e a confessarne i segreti: questo dramma non è altro che un'analisi psicologica, un lungo monologo che traduce in parole e proietta all'esterno i pensieri dell'arcivescovo in attesa del martirio. E' questo processo di analisi interiore che libera Thomas Becket da ogni dubbio, che gli permette di ritenersi assolto dai suoi peccati e di poter andare incontro tranquillamente al suo destino ricevendo il martirio come una grazia; poco importa di conseguenza a qual punto del dramma si trovi la scena decisiva e culminante, quella dell'assassinio, che è preannunciata da un *Dies irae* e conclusa con un *Te Deum*.

Introducendo inni medievali, è stato il poeta stesso ad ammettere la possibilità della musica; e a parte questo, la musica resta comunque l'unico mezzo in grado di dare risonanze interiori a un astratto giuoco concettuale. La poesia di Eliot rivela così di essere perfettamente congeniale alla musica, purché non ci si aspetti un'opera nel senso comune della parola. Quel che

ne risulta nel complesso è qualcosa di completamente diverso: l'Assassino nella cattedrale è una « rappresentazione solenne con musica ». Anche la musica di Pizzetti, nella sua severità e nobiltà nel suo contegno maestoso e volitivo, è veramente « solenne ». Lo stile del compositore risalta in tutto il suo rilievo formale, con la sua tecnica di rendere ampi dialoghi con un recitativo mosso, di dare compattezza formale a ogni periodo musicale sottolineandolo con un opportuno colorito strumentale. La scena finale poi rivela un profondo senso del teatro, mentre le parti più efficaci sono quelle corali, con la loro energia formale e il loro tripudio sonoro.

Margherita Wallmann ha portato anche sulle scene dell'Opera di Vienna la sua regia, che in Italia ha riscosso nel giro di due anni un unanime plauso. Il suo contributo va molto più in là di una normale regia, ed è piuttosto una ricreazione fantastica con i mezzi della scena, della luce e del colore. Le scene, disegnate su indicazioni della regista da Pietro Zuffi, esprimono per così dire un realismo irrealista. Per fare un esempio, il gigantesco elemento a forma di croce che assorbe tutti gli altri elementi, predomina sulla scena come simbolo del martirio e trasporta tutta l'azione fuori della realtà: ma nello stesso tempo, le funzioni che esso svolge in questo scenario ben definito riportano alla sfera reale. Con questa polarità dell'impianto scenico la Wallmann raggiunge il massimo dei suoi effetti suggestivi, tutti derivati da un solo elemento spirituale, da una sola idea, da un solo pensiero poetico.

Non si può naturalmente separare dall'opera della regia quella di Karajan, che ha diretto l'esecuzione: tutto ciò che questo maestro sfiora con la sua bacchetta acquista il marchio di un'avvincente personalità, tanto che questa rappresenta

zione ha potuto essere perfetta in tutte le sue parti, impregnata di vitalità e di armonia, esempio di insuperabile equilibrio artistico.

HEINRICH KRALIK

Inghilterra

Al Festival di Aldenburgh sarà eseguita nel prossimo giugno la nuova opera di Benjamin Britten tratta dal Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare, a cui il compositore sta attualmente lavorando. È un avvenimento a cui tutti gli appassionati della musica moderna guardano con impazienza, tanto più che la stagione attuale ha offerto ben poco in fatto di buona musica contemporanea inglese. I nostri più noti compositori tacciono stranamente, ad eccezione di Edmund Rubbra: recentemente di questo autore Andre Wolf ha eseguito con l'orchestra della BBC diretta da Rudolf Schwarz un nuovo Concerto per violino che però non va più in là di una congerie faticosa e monotona di clichés tardo-romantici. C'è invece un altro compositore giovane e quasi sconosciuto che fa molto bene sperare: si tratta del ventiseienne Harrison Birtwistle, un seguace della corrente di Stockhausen e Boulez. La sua composizione *Refrains and Choruses*, un pezzo per quintetto di strumenti a fiato che dura una dozzina di minuti, dà l'impressione di una vera forza inventiva e di un genuino talento architettonico. Eseguito per la prima volta lo scorso anno al festival di Cheltenham per la musica britannica contemporanea, questo pezzo è stato presentato recentemente anche a Londra sotto gli auspici della Society for Promotion of New Music. La diffusione di esecuzioni della corrente di Stockhausen e Boulez e di quella sempre crescente dei dodicifonici « classici » è stata veramente grande in Inghilterra lo scorso anno. Poco tempo fa ad esempio il tenore Peter Pears con Benjamin

Britten al pianoforte ha tenuto a Londra un concerto che oltre a musiche di Britten e di Tippett, comprendeva anche liriche di Schönberg, Berg e Webern. Una funzione decisiva è svolta in questo senso alla BBC dal nuovo direttore della sezione musicale William Glock (già direttore della Scuola Musicale Estiva di Dartington). A lui si deve l'istituzione dei « concerti per invito » del giovedì, dove vengono eseguite le opere più note e significative della musica contemporanea: il concerto inaugurale della serie comprendeva ad esempio, tra due quintetti per archi di Mozart, il *Marteau sans maître* di Boulez eseguito da un complesso di giovani sotto la direzione di un altro giovane, John Carewe. Questa musica non fa ancora presa sulla grande massa del pubblico, ma una minoranza progressiva ne è invece completamente affascinata. Tra le altre attività della BBC notiamo ancora un ciclo comprendente tutte le sinfonie di Gustav Mahler. Quanto alla televisione, la BBC rivolge alla musica un'attenzione sempre maggiore più di quanto non facciano le stazioni indipendenti; tuttavia di recente una trasmittente privata ha programmato l'opera *The Turn of the screw* di Britten, dividendola in due parti e distribuendola in due serate.

È passato più di un anno dalla rappresentazione di Lucia al Covent Garden, che ebbe ad acclamata interprete l'australiana Joan Sutherland (in seguito al successo conseguito, questo soprano è stato invitato a interpretare la Lucia anche in Francia e Italia). Nelle ultime esecuzioni dell'opera la Sutherland ha avuto come partner il tenore André Turp, un canadese di origine franco-inglese, il cui timbro poderoso e duttile è stato una vera e propria rivelazione. La Sutherland ha interpretato anche la parte di Violetta in *Traviata*: ma qui la sua concezione drammatica,

di una gravità tragica e priva di naturalezza, ha dimostrato quanto essa abbia risentito della mancanza del regista Zeffirelli, che l'aveva felicemente guidata in Lucia.

Fu d'altronde proprio il successo di Lucia che indusse il Covent Garden ad offrire allo Zeffirelli anche la regia di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, che hanno a loro volta avuto un successo strepitoso; ha bene impressionato soprattutto la scena della *Cavalleria*, nella quale lo splendore della processione faceva vivo contrasto con la povertà di tutto il resto; convincente l'interpretazione del tenore canadese Jon Vickers e del baritono Geraint Evans.

Tutte queste opere sono state date al Covent Garden in italiano, e così pure l'*Aida*, con una Joan Hammond un po' debole di voce e un Roberto Turrini eccessivamente crudo e penetrante. La direzione del Covent Garden ha gradatamente diminuito gli allestimenti di opere in traduzione inglese, servendosi in maggior misura della lingua originale (ad esempio ha dato il *Boris* con Christoff in russo, lingua incomprensibile per tutti). Questo sistema ha reso noti dati secondo i quali sembra che al pubblico interessi più la qualità dell'interprete che non l'idioma dell'opera: e la polemica continua.

Il secondo teatro lirico di Londra, il Sadler's Wells, resta fermo invece alle traduzioni inglesi, e ha aggiunto di recente al suo repertorio una nuova opera, *La Cenerentola* di Rossini, nella traduzione dello scrivente. Per l'esecuzione sono stati trovati contro ogni aspettativa due cantanti, Patricia Kern e Patricia Johnson, in grado di superare le grandi difficoltà delle parti principali. Ma il grande avvenimento, a sorpresa, della stagione è stato il successo dell'*Oedipus rex* di Stravinski, allestito con gran bravura dal regista francese Michel St. Denis con le scene e i costu-

mi del disegnatore algerino Abd-elkadar Farrah. La parte principale è stata affidata a Ronald Dowd, un tenore australiano che finora non aveva avuto a Londra un grande successo: la sua esecuzione è stata veramente magistrale. La composizione di Stravinski, accoppiata col *Castello di Barbablù* di Bartok, è stata diretta da Colin Davis, un giovane che sta acquistando una larga notorietà per la sua attività in campo sinfonico e lirico.

In altri concerti recenti abbiamo infine ascoltato due riesumazioni. Sir Thomas Beecham — che ad ottantun anni suonati dirige attivamente la Filarmonica Reale — ha diretto un *Concerto* per violoncello e orchestra di Offenbach (solista Jean-Max Clément, un concertista francese dalle sonorità belle

ma di limitato volume): e bisogna dire che è stato un pezzo gradevole e divertente. Yehudi Menuhin ha eseguito per la prima volta a Londra con l'Orchestra Filarmonica il primo *Concerto* per violino e orchestra di Bela Bartok (1907-1908), pubblicato di recente (direttore Norman del Mar); tuttavia solo il primo tempo, già noto come primo dei *Portraits*, ci mostra Bartok nella sua intera statura di musicista, mentre nel secondo e ultimo tempo la diversità delle idee musicali non arriva a fondersi con sufficiente omogeneità. Ci sia permesso di menzionare ancora una rara esecuzione della *Petite Messe Solennelle* di Rossini nella versione orchestrale, diretta da Sir Malcolm Sargent sotto gli auspici della BBC: un'esecuzione viva, di cui vanno soltanto lamentati alcuni tagli poco felici.

ARTHUR JACOBS

Notizie in breve

* Alla Sala Ricordi ha avuto luogo il 25 marzo ultimo scorso un concerto interamente dedicato a musiche del noto compositore brasiliano Mozart Camargo Guarnieri. Il programma comprendeva esclusivamente composizioni in prima esecuzione, parte pianistiche (10 *Ponteiros*, n. 41-50) e parte per canto e pianoforte (4 *Cantigas*, 5 *Poemas da Alice*, *Cancao ingenua*, *Den Bau*) che sono state ottimamente interpretate dallo stesso autore, in veste di pianista e dalla cantante Kleusa de Pennafort.

* Il M^o Sandro Fuga è stato recentemente nominato Accademico di S. Cecilia.

* Al M^o Wladimir Vogel è stato conferito il Premio d'Arte della città di Berlino. Lo stesso musicista ha ricevuto la nomina a membro straordinario dell'Accademia di Belle Arti di Berlino.

* Il Consiglio direttivo del Collegium Musicum Italicum, nella seduta del 28 marzo u.s. ha nominato Casa Ricordi membro sostenitore per le particolari benemerite acquisite verso l'Istituzione stessa, in special modo per la pubblicazione della collana « Antiche Musiche Strumentali Italiane ».

* Al « Concorso Giovani Cantanti 1960 » indetto dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana si sono avute numerosissime iscrizioni (74 soprani, 11 mezzosoprani e contralti, 71 tenori, 34 baritoni e 10 bassi). Gli aspiranti saranno esaminati da una commissione costituita dalla signorina Anita Colombo, dal M^o Federico Mompellio, dal prof. Giu-

seppe Marchioro, dall'avv. Ciro Fontana e dal direttore dell'Associazione Comm. Mario Colombo. Presso il Teatro Nuovo hanno già avuto inizio le prescritte selezioni.

* Per iniziativa del Comune di Certaldo e in collaborazione con l'Istituto Francese di Firenze si è svolto nel mese di marzo un ciclo di 3 conferenze sull'Ars Nova Italiana, tenute da Adelmo Damerini (*G. de Machaut e l'Ars Nova Italiana*), Federico Ghisi (*Le Musiche dell'Ars Nova Italiana del Trecento*) e Bianca Becherini (*L'Ars Nova e l'elegante e colta società italiana del Trecento*). A conclusione della manifestazione si è avuto un concerto di musiche dell'Ars Nova italiana e francese realizzato dai solisti del Complesso Fiorentino di Musica Antica diretto dal M^o Rolf Rapp.

* A Udine ha avuto recentemente luogo, a cura del locale Sindacato Musicisti e del liceo Musicale Parggiato I. Tomadini una rassegna di musiche di compositori friulani contemporanei. Sono state presentate composizioni di Enrico De Angelis Valentini (3^a Sonata per violino e pianoforte), Albino Perosa (*Preludio e fuga per organo*), Piero Pezzé (*Lusignutis*, divertimento per pianoforte su temi popolari friulani), e Tarcisio Todero (*Sonata per violoncello e pianoforte*).

Necrologi

* Il 16 marzo scorso si è spento repentinamente, nella sua abitazione napoletana dalla quale per oltre un quarantennio aveva diretto la sua

creatura prediletta, l'Associazione Alessandro Scarlatti, il maestro Franco Michele Napolitano, una delle figure di maggior rilievo della vita musicale partenopea.

Nato nel 1887 a Gaeta, F. M. Napolitano aveva studiato composizione con D'Arienzo e Martucci e organo con Cotrufo nel Conservatorio di S. Pietro a Maiella. Fattosi ben presto notare per la sua preparazione e le sue non comuni doti artistiche, nel 1908 fu nominato organista nella Basilica del Carmine Maggiore, conservando il posto sino al 1948. Reduce dalla prima guerra mondiale riprese il suo posto di punta nell'ambiente musicale napoletano fondando, insieme con Emilia Gubitosi (che doveva poco dopo diventare la sua affettuosa consorte) e con l'attiva partecipazione di Giovanni Tebaldini, quell'Associazione A. Scarlatti che in poco tempo pervenne al livello di moderatrice dell'attività musicale cittadina, e di componente di primo piano della vita musicale del nostro paese. Nominato insegnante al Conservatorio nel lontano 1920, vi tenne cattedra di organo sino al 1957, anno in cui fu collocato a riposo per raggiunti limiti d'età. Autore di musica sinfonica e da camera F. M. Napolitano aveva anche retto, dal 1945

al 1951, la Direzione del Conservatorio, al quale ha legato la sua cospicua biblioteca.

* Il 22 marzo 1960 è deceduto a Roma nella sua abitazione il noto direttore d'orchestra Angelo Questa. Nato a Genova il 26 giugno 1901 compì gli studi musicali al Liceo Paganini e per un quadriennio (1934-37) fu direttore artistico del teatro Carlo Felice. Aveva diretto nei principali teatri italiani e si era fatto apprezzare anche all'estero.

* In un ospedale londinese è morto il 10 aprile il compositore Arthur Benjamin; aveva 67 anni essendo nato nel 1893 a Sydney. Studiò a Brisbane e a Londra e viaggiò moltissimo, come pianista e direttore d'orchestra dirigendo fra l'altro dal 1941 al 1946 la Vancouver Symphony Orchestra. Insegnante al Conservatorio di Sydney (1919-1921) al Royal College di Londra (dal 1926) e a Vancouver ebbe tra i suoi allievi di pianoforte Benjamin Britten. Lascia quattro opere teatrali, l'ultima delle quali ultimata recentemente, due balletti, diversa musica sinfonica, composizioni cameristiche e corali, oltre a varie liriche e pezzi per pianoforte.

Edizioni musicali

Letture

Lodovico Rocca. Storiella per fagotto, 2 trombe, arpa e pianoforte. Milano, Ricordi, 1955. - **Salmodia** per baritono, coretto misto e 11 strumenti a fiato e percussione. Milano, Ricordi, 1937. - **Schizzi francescani** per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, rifacimento 1959. - **Proverbi di Salomone**, sequenza per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, riedizione 1959.

Tutte queste composizioni sono del momento migliore del maestro torinese, per quanto alcune siano state ripristinate nell'anno corrente. La personalità artistica è già formata nelle sue fondamentali caratteristiche, che sono inconfondibili e distinte da ogni altro attraverso infiltrazioni che vanno dalla classicità fino ad echi mussorgskiani e debussiani. Quel che ne fa un musicista indipendente è la sua natura musicale bisognosa di trarre ispirazione da una spinta umana o religiosa, senza attardarsi in dilettezze formali e intellettualistiche: la musica cosiddetta « pura » non ha interesse per Rocca, il quale concepisce l'arte a servizio di una interiorità spirituale. Ciò era necessario premettere onde spiegare la posizione del maestro quale musicista solitario e sordo a richiami di estetiche di più o meno fortunata moda. Le composizioni che abbiamo sott'occhio son tutte nate dopo il suo capolavoro, *Il Dibuk*, che è del 1933.

La *Salmodia*, del 1937, per baritono, coro e strumenti a fiato e percussione, è composta sul Salmo 57. Una declamazione della voce solista si muove con libertà ritmica aderente alle parole e con una espressione di accoramento infinito, mentre il coro ripete il sentimento di invocazione con andamento omofono, che ricorda il coro del *Boris* al momento della morte dello zar. Poi entrano gli strumenti a fiato a punteggiare la declamazione solista e corale con alcuni urti cromatici, che contrastano con le voci, intensificando l'espressione drammatica. Alle parole: « gente i cui denti son lance e frecce » di effetto stridente son le seconde acute del pianoforte. La seconda parte ha un andamento più pacato « Sì tu esaltato, Dio » e il coro si mantiene chiaro e tonale quasi fino in fondo, mentre lo strumentale si limita ad una funzione di sostegno e solo il pianoforte offre uno scintillio di abbellimenti sull'accordo corale. E' una bella pagina ispirata, che raggiunge momenti di commossa liricità.

La *Storiella* sembrerebbe rientrare nel genere di musica pura, ma essa è « pura » solo in apparenza, poiché obbedisce ad un racconto sottinteso affidato principalmente al fagotto. Il tessuto polifonico è supercromatico e turba, di proposito il senso tonale. E' un lavoro ben costruito; che offre episodi ingegnosi di sonorità, specie nel finale, ma noi preferiamo le pagine dove la parola guida il pensiero musicale.

I *Proverbi di Salomone* al contrario rappresentano il Rocca autentico: cioè uno spirito meditativo, drammatico, profondamente religioso e un po' pes-

simista. E' un dialogo fra il tenore e un piccolo coro di voci bianche le quali intervengono con un declamato sillabico tonalissimo. Il tenore aderisce alle parole con spontanea intensità espressiva. L'accompagnamento, nella riduzione per pianoforte, è quasi tutto di una estrema semplicità, soltanto ritmicamente individuato; ma in alcuni momenti, in cui si allude alla malvagità umana, « l'uomo scellerato », si fa aspro e tagliente. Notevoli le insistenze ritmiche come segno di fatalità. Bellissimo l'austero finale: « *Lodate, servite, il Signore* », chiuso da un postludio linearmente chiaro e di luminosità evanescente.

Gli Schizzi francescani, anch'essi ridotti dall'autore per canto e pianoforte, sono tolti dai *Fioretti* e riguardano *Frate Ginepro* e *l'altalena, Il Lebbroso* e *Santo Francesco* e la *Visione di Frate Leone*. La forma di questo trittico è narrativa, prosastica, senza disegni lineari di unitaria concezione, ma la materia sonora si adegua ai momenti del « fioretto » talvolta quasi materialmente, come quando Fra Ginepro « comincia ad altalenare ». Le dissonanze aspre si attagliano alle allusioni ingenuamente comiche: « che pecorone è costui ». Più lirico è il secondo « fioretto » nella sua brevità e nella forma pianistica a lunghe armonie. Più costruita invece è la *Visione di Frate Leone*, che viene più decisamente espressa dalla parte strumentale nel suo contrappunto ritmico spesso a due sole parti dissonanti con atteggiamento arcaico di gustosa aderenza al testo poetico; ma all'apparizione della Vergine il diatonismo degli accordi perfetti conferisce alla narrazione una chiarezza celeste di primitivo colore.

ADELMO DAMERINI

Presentazioni

Nino Rota. *Variazioni sopra un tema gioiale* per orchestra. Milano, Ricordi, 1958.

Nino Rota ha sempre rivelato nella sua produzione, sia teatrale, sia sinfonica o cameristica, di mirare alla chiarezza e alla semplicità di espressione, di possedere una sensibilità armonica e tonale moderata che pur palesando un gusto moderno non tende mai a smodare. Anche queste *Variazioni* presentano i requisiti di trasparenza e di affabile piacevolezza che sono tipici della musica del compositore milanese.

La stesura armonica è assai limpida, lo strumentale brillante e di felice rendimento fonico, perfettamente intonato alla freschezza delle immagini. Sin dal primo periodo, esposto dai violini primi e secondi all'unisono, il tema crea quel cli-

ma di serena gioiosità che sarà prevalente in tutta la composizione. Nelle otto variazioni, che si susseguono obbedendo alle leggi del contrasto e a un desiderio di opportuna varietà e animazione, il musicista rifiuta di proposito il ricorso alla profonda trasfigurazione del tema, alla capillare elaborazione degli incisi tematici, che mal si adatterebbe allo spirito del pezzo, preferendo rifarsi alla variazione intesa come ornamentale arricchimento di un elemento generatore, trasformato, nelle sue riesposizioni, nell'aspetto esteriore — ritmico, melodico e strumentale — piuttosto che nella sua intima essenza.

STO

Ludwig van Beethoven. *Mehrstimmige italienische Gesänge ohne Begleitung*. Herausgegeben von Willy Hess. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1959 (Suplemente zur Gesamtausgabe, I)

La Casa editrice Breitkopf & Haertel di Wiesbaden ha iniziato la pubblicazione delle composizioni di Beethoven non comprese nella *Gesamtausgabe* del 1865-1888 ed in gran parte fino ad oggi inedite. Non si tratta di poche pagine, nè di poco valore: a parte il contributo che ogni creazione del maestro, anche secondaria, apporta alla storia della vita e dell'opera complessiva di lui, molte di queste composizioni sono di interesse tutt'altro che scarso anche per l'arte. Il primo fascicolo della nuova pubblicazione, apparso recentemente, contiene la serie completa dei *Canti italiani* senza accompagnamento, a due, tre e quattro voci, composti dal maestro su testi di Metastasio durante il periodo 1792-1801 per esercitarsi nell'arte del canto alla scuola di Antonio Salieri, e da questi corretti in vari punti per una maggiore regolarità di accentuazione del testo in rapporto alla musica. Si tratta di ventiquattro piccoli pezzi (sei duetti, otto terzetti, nove quartetti, a cui è aggiunta in fine una melodia

per tenore solo) di cui il Prof. Willy Hess di Winterthur (uno dei più competenti studiosi beethoveniani del nostro tempo) ha curato la revisione, corredando altresì l'opera di un nitido facsimile, di una prefazione esplicativa e di una appendice critica in cui sono fra l'altro riportati i passi originali che il Salieri ha poi corretto. Di questi canti il *Catalogo Thayer* e lo *Studio* del Nottebohm — opere divenute molto rare — non citano per lo più che lo spunto tematico, e la maggior parte di essi era rimasta fino ad oggi quasi completamente ignorata. Tanto più opportuna ne appare perciò la pubblicazione attuale. Sappiamo che la stessa casa Breitkopf & Haertel pubblicherà al più presto altri due fascicoli di inediti, curati egualmente dallo Hess: il primo dedicato a musiche vocali con accompagnamento d'orchestra (fra cui due redazioni preliminari diverse dell'aria di Marcellina nel *Fidelio*), l'altro a composizioni per strumenti solisti ed orchestra.

GIOVANNI BIANCONI

***Music of the Polish Renaissance. A Selection of works from the XVIth and the beginning of the XVIIth Century.* A cura di Jozef M. Chominski e Zofia Lissa. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955.**

Se un ritorno al Settecento ha potuto assumere, soprattutto in Italia negli anni intercorrenti tra le due guerre mondiali, il chiaro significato di un atteggiamento rigidamente formalistico e congelato del discorso musicale, l'attenzione verso la produzione polifonica del Rinascimento ha potuto rivestirsi delle più varie colorazioni estetiche: sia come nostalgico ricordo di quel particolare « modo di cantare » (già sostanzialmente gravido di quella problematica concernente i rapporti tra nota e parola, tra

musica e poesia, che sfocerà nel Seicento nella grande fioritura del Melodramma), sia come riecheggiamento di una soave serenità poetica, approssimabile entro la definizione di comodo di una vaga aura petrarchesca. Configurazione, cotesta, del Rinascimento forse troppo parzialmente limitata al solo settore italiano, cui venne facilmente attribuita una funzione « liberatrice » nei confronti della egemonia fiamminga quattrocentesca.

In realtà, se in Italia lo sviluppo

madrigalistico, nella seconda metà del sec. XVI, ha potuto assumere un carattere sempre più romantico e patetico (parallelamente a una analoga evoluzione in campo poetico, dal petrarchismo aulico del Bembo sino alle languidezze sospirose e commosse del Tasso), in altri paesi, il non avvenuto distacco tra cultura e base sociale (quel distacco che viceversa segna in Italia il trapasso dal Quattro al Cinquecento) ha determinato il confluire entro l'esperienza umanistica e culturale del Rinascimento di vari elementi di carattere prettamente popolare, confluenza che logicamente è più sensibile in quei paesi, come appunto la Polonia, rimasti sino al Cinquecento vergini di qualsivoglia letteratura musicale colta.

Il merito maggiore dello splendido volume *Music of the Polish Renaissance*, recentemente pubblicato in Polonia, consiste appunto nell'aver posto l'accento su questa interessante *contaminatio* (tra cultura e folclore) intelligentemente illustrata sia nell'ottima prefazione critica (che imposta in termini assai chiari il significato ideologico e sociale del Rinascimento musicale) sia nelle numerose musiche riprodotte e diligentemente revisionate. Esse appaiono disposte in varie sezioni: musiche per organo, per cembalo, per liuto, per complessi strumentali, per coro a cappella (su testi sia sacri che profani), per coro con accompagnamento strumentale e per voce solista accompagnata.

Claudio Noliani e Lucio Gagliardi. *Cantando in coro*. Edizioni Incas del Gruppo editoriale Fortissimo, Milano 1958.

Alla meritoria fatica di Claudio Noliani, costellata ormai da un numero cospicuo di pubblicazioni nel genere etnofonico, si aggiunge in questo *Cantando in coro* quella di un giovane direttore di coro trie-

Gli influssi popolareschi sono particolarmente evidenti nelle musiche strumentali in forma di danza (che talvolta, nonostante il salto cronologico, possono ricordare Dvorak e Szymanowsky forse più di Cavazzoni e Merulo!), ma non sono assenti neppure nelle composizioni corali profane, specialmente in quelle a contenuto civile e politico, e nei cori religiosi destinati alle funzioni liturgiche, alcuni dei quali su testo polacco. C'è inoltre un autentico capolavoro: un *Offertorio* di Mikolaj Zielenski a 3 cori di chiara impronta veneziana. Più uniformi appaiono invece i madrigali composti in stile italianeggiante, disposti polifonicamente con una tecnica contrappuntistica non sempre duttile ed espressivamente neutra.

Il volume, di 370 pagine, comprende inoltre numerosissime riproduzioni di incisioni in legno del Cinquecento e del Seicento: sono scene realistiche di vita paesana e cittadina, contadina e borghese. C'è anche qualche fac-simile delle edizioni originali (qualcuna stampata a Venezia, presso il celebre editore Vincenti). L'illustrazione introduttiva rappresenta un umanista raccolto nel proprio studio (il liuto accuratamente depresso ai piedi della sedia) intento a scrivere su di un grosso quaderno voluminoso; di sopra il motto: «*famam extendere factis est virtutis opus*», che può valere come epigrafe per tutta la civiltà del Rinascimento.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

l'esperienza pratica della Corale Publio Carniel dell'A.C.E.C.A.T. di Trieste, diretta appunto dal Gagliardi, brillantemente affermatasi al Concorso di Arezzo. Ricorderemo anzi che il complesso è l'erede di quello che una ventina d'anni fa, sotto la guida dell'indimenticabile Antonio Illersberg potè distinguersi come uno dei migliori cori italiani.

La raccolta di Noliani e Gagliardi appare divisa in sei gruppi: canti popolari triestini, canti alpini, canti di varie regioni, canti goliardici, canti della Vecchia America (che riflettono un soggiorno statunitense di Noliani per studi etnofonici, collaudato da un'altra ottima raccolta pubblicata qualche anno fa) e canti di autore. Armonizzazioni sapide, vive e solo in parte tradizionali. Anzi, in un più di un canto annotiamo disposizioni di interesse

nettamente attuale, per quanto condizionate alla facile eseguibilità da parte di complessi di dilettanti. Canti singoli, ma anche riuscite rapsodie, tra cui ci piace ricordare *A la pataca* di Noliani e *Le nostre mule* di Gagliardi. Ogni canto appare corredato di note informative sintetiche e precise, curate da Claudio Noliani, e in cui non mancano interessanti comparazioni, talune assolutamente inedite.

Alla fine, a mo' di suggello artistico, quattro canti di compositori triestini, ben lieti di collaborare a una raccolta viva e simpatica: tre *Ninne nanne*, di cui una istriana di Nino Verchi, su testo popolare, una gradese del sottoscritto, su versi di Biagio Marin, una friulana di Noliani, e *Il mio testamento* di Mario Zafred su poesia di Giulio Barni.

GIULIO VIOZZI

Dischi

Presentazioni

La Cappella del Duomo di Milano nel Rinascimento e nel periodo barocco. Coro della Polifonica Ambrosiana diretto da Monsignor G. Biella, organista Gianfranco Spinelli.

Musica Antiqua, 1 disco LP da 30 cm., PAB 301

In un tempo come il nostro di pacate revisioni, di ansiose riscoperte e di oculati rilanci un problema importante è quello posto dalla musica a Milano nei secoli passati. Si sa: la fondamentale ignoranza degli italiani in fatto di cose musicali e il loro quasi assoluto disinteresse per la cultura musicale li allontanano da certi temi che pure rappresentano il segno di una eredità spirituale di cui bene o male, essi godono. Restano gli uomini di buona volontà: quelli a cui ancora non è venuto meno il senso di un umanistico considerare le cose di questo mondo e il gusto della ricerca studiosa e il piacere della scoperta nobile, del restauro intelligente. Tra questi pochi ai quali va la nostra riconoscenza è da mettersi Monsignor Giuseppe Biella che ha rivolto le sue cure alla riscoperta e alla valutazione della Cappella del Duomo di Milano. E i risultati dei suoi amorevoli studi oggi ci stupiscono e non pochi dati, da lui dimostrati verità inoppugnabili, ci costringono a correggere proposizioni, che già sembravano consacrate, della storia della musica e di alcuni autori.

Il disco di cui parliamo ne è una testimonianza sia pur ridotta, ma certa ed inoppugnabile. Il fatto che Milano fosse il primo centro musicale cristiano era già noto, essendo il nome e l'opera del vescovo Am-

brogio universalmente conosciuti. Non era noto invece che il suo patrimonio musicale si era conservato intatto, anzi arricchito, ma stilisticamente, sempre legato in modo strettissimo agli archetipi fino a tutto il '300. E la chiesa ambrosiana, di questo canto ambrosiano era stata la conservatrice gelosa ed oculata. Come del resto lo è tuttora, con uno spirito che con termine filologico, chiameremo critico. Le nuove esigenze artistiche alla fine del '300 e il bisogno e il desiderio di dare un'efficiente «cappella» alla nuovissima cattedrale della città, fecero sì che fosse chiamato a Milano quel Matteo da Perugia, ultimo famoso rappresentante dell'Ars Nova italiana. E con lui ebbe inizio la splendida vita di questa cappella che fu sino a tutto il Settecento centro di vivissimo fervore musicale. Fin da allora fu importante e divenne punto d'incontro fondamentale fra i dotti rappresentanti della corrente fiamminga e i musicisti italiani più rappresentativi. Ed ecco le scoperte artistiche intorno a Franchino Gaffurio e a Michelangelo Grancini. Due artisti di primissimo ordine che Monsignor Biella con amore e cura immensi ha studiato a fondo e che ora ci restituisce con la freschezza delle loro invenzioni e l'ampio respiro dell'ispirazione, per documentare un fervore di vita musicale che non

venne mai meno per dei secoli. Il disco ci offre alcuni saggi bellissimi dell'arte dei due antichi musicisti assieme a pagine di Josquin de Prés, di Vincenzo Ruffo, di Vincenzo Pellegrini e di Carlo Antonio Landriani. Dal '300 al '600 con i mutamenti di stile e di forme che comportavano i mutamenti dei tempi e delle esigenze. Ma un sottile e pur tenacissimo legame spirituale unisce i capitoli di questa storia musicale. E questo è rimasto sempre intatto e sempre operante. Lo stesso Monsignor Biella è l'autore di alcune delle revisioni dei testi. Ma

Musiche italiane di Natale.

Organista Gianfranco Spinelli

Eco, 1 disco, 33 giri 17 cm., 2004.

Da alcuni anni anche da noi si sono diffuse per Natale alcune melodie nordiche, largamente propagate dal cinematografo e favorite un po' dal nostro snobismo che fa sembrare molto più belle ed eleganti le cose altrui. In effetti il Natale ha suggerito, nei vari secoli, anche agli artisti nostrani, che non erano, poi, gli ultimi arrivati, delle bellissime pagine, fresche nel loro sapore, alle volte, popolarissime, o ispirate addirittura da antichi canti pastorali popolari.

L'Organo alla messa.

Organisti: Eugenio Consonni, Renato Fait

Eco, 2 dischi 33 giri 17 cm., 2002 e 2003.

E' raro, oggi, sentire della buona musica organistica posta a commento delle sacre funzioni. Parlo di quanto si può ascoltare, in Italia, vale a dire di un paese che ha, tuttavia, al suo attivo una tradizione organistica di alto pregio. Il che, sotto un certo punto di vista, dovrebbe facilitare la scelta ai vari organisti impegnati a seguire le funzioni. In realtà non è così e capita

il suo gusto impeccabile e sottile, la misura del suo equilibrio e la raffinatezza delle sue intenzioni si riflettono anche nelle bellissime esecuzioni che egli conduce assieme al suo affiatatissimo coro e col valido concorso dell'organista Gianfranco Spinelli. Una citazione particolare crediamo meriti il soprano Luciana Ticinelli Fattori che ad una magnifica e spontanea vocalità unisce una sensibilissima musicalità e qualità artistiche di primissimo ordine. L'incisione è tecnicamente assai pregevole.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Basta ascoltare i brani che l'ottimo organista G.F. Spinelli ha incisi su questo piccolo disco. Sono brani che recano firme illustri, come quelle di Zipoli, Scarlatti, Frescobaldi, Vivaldi, e Passagni. Musiche che sotto l'aspetto di dolci nenie pastorali celano una raffinata ispirazione e la nobiltà di un alto gesto creativo. L'esecuzione ci sembra ottima e contenuta entro le guide di un andamento affettuosamente intimo e poetico.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

spesso di ascoltare musica priva di qualsiasi dignità e, pertanto, inadatta a seguire e a coronare degnamente il senso di quanto avviene sull'altare.

Vengono, pertanto, assai opportuni questi due dischetti della Casa ECO, che possono servire da pratico suggerimento con una breve ma intelligente scelta di brani. L'organista Consonni, infatti, ci per-

mette di gustare brani di De la Tom-
belle, Mendelssohn, Spinelli, Guil-
mant, Boelmann; una scelta varia
anche per il carattere che si adatta
ai vari momenti della Messa, poiché
i due dischetti sono dedicati al com-
mento organistico del Sacrificio della
Messa. Dal canto suo l'organista
Renato Fait raccoglie brani di Ti-
telouze, Marchant, Couperin, Zipo-
li; un gruppo di pagine che oltre-

tutto è indicativo nei riguardi del
gusto raffinato di Renato Fait, pri-
mo organista del Duomo di Milano.
Pagine, infine che rievocano gli
splendori cinquecenteschi e secent-
teschi dell'organo in Francia, men-
tre Zipoli, presente con una ariosa
Canzona, ricorda la linearità dello
stile nostrano nel Settecento, tutto
teso nella sua cantabilità melodica.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Concorsi

* Nel mese di settembre 1960 avrà
luogo a Trieste il Concorso Nazio-
nale Premio Città di Trieste riser-
vato alla concertazione e direzione
d'orchestra per musica operistica e
dotato di un premio unico e indivi-
sibile di L. 1.000.000. Alla mani-
festazione, che si svolgerà sotto gli
auspici del Comune di Trieste e con
l'organizzazione del Conservatorio
G. Tartini, sono ammessi musicisti
di nazionalità italiana che alla data
del 1° settembre 1960 non abbiano
superato il 40° anno di età. Sono
esclusi i vincitori di un primo Pre-
mio in precedenti concorsi nazio-
nali. Il concorso, la cui ammissione
è gratuita, è basato sulla concerta-
zione e direzione di musica operi-
stica dal '700 ai giorni nostri. Le
domande di iscrizione, corredate dei
documenti prescritti, dovranno per-
venire alla Segreteria del Concorso
presso il Conservatorio G. Tartini,
via G. Ghega, 12, Trieste non oltre
il 31 maggio 1960.

* Dal 25 agosto al 6 settembre
1960 si svolgerà al Conservatorio
C. Monteverdi di Bolzano il XII
Concorso pianistico internazionale
F. Busoni aperto ai pianisti d'ambo
i sessi tra il 15° e il 32° anno di
età. Il Concorso è dotato dei se-
guenti 6 premi: 1°, L. 500.000 e la
scrittura per un ciclo di concerti
con orchestra - 2°, L. 250.000 - 3°
L. 150.000 - 4°, L. 100.000 - 5°, Li-
re 100.000 - 6°, L. 50.000. Per infor-
mazioni rivolgersi al Conservatorio
C. Monteverdi di Bolzano.

* Anche quest'anno è stato indet-
to il Premio Internazionale di Vio-
lino Nicolò Paganini che si effet-
tuerà a Ginevra presso il Liceo Mu-
sicale N. Paganini fra il 1° e il 10
ottobre 1960 e al quale potranno
partecipare violinisti di ogni nazio-
nalità che alla data del 1° ottobre

non abbiano superato i 35 anni di
età. Dal concorso (la cui ammissio-
ne è completamente gratuita) sono
esclusi i vincitori del Premio Pa-
ganini in precedenti edizioni. I pre-
mi sono così suddivisi: 1° premio
L. 2.000.000 (indivisibile) 2°, L. 800
mila, 3° L. 400.000, 4° L. 200.000, 5°
L. 100.000, 6° L. 100.000. Le doman-
de di iscrizione dovranno essere in-
viate alla Segreteria del Premio
presso il Civico Liceo Musicale Pa-
ganini via Pisa, 56, Genova, non ol-
tre il 31 agosto 1960.

* Nel quadro del Concorso Musi-
cale Internazionale Regina Elisa-
betta del Belgio avrà luogo a Bru-
xelles nel 1961 un Concorso Inter-
nazionale di composizione musicale
al quale potranno partecipare mu-
sicisti di ogni età e qualsiasi nazio-
nalità. Il Concorso comprende
due categorie: A) opere per orche-
stra sinfonica; (durata 15-30 minu-
ti); la composizione, di genere li-
bero (sono ammessi: sinfonia, suite,
poema sinfonico, balletto) dovrà es-
sere per sola orchestra e non po-
trà in alcun modo includere parti
solistiche, sia strumentali, sia di
canto, né parti corali o concer-
tanti. B) opere per orchestra da
camera (durata 15-30 minuti) co-
stituite da non meno di 15 e non
più di 30 strumenti; i concorrenti
possono partecipare contempora-
neamente a entrambe le catego-
rie. Una partitura d'orchestra del-
l'opera dovrà pervenire entro il
15 febbraio 1961 al Direttore ge-
nerale del Concorso, Palais des Beaux
Arts 11, rue Baron Horta, Bru-
xelles.

* Sono usciti in questi giorni i ban-
di dell'XI° edizione del Concorso
Internazionale di Musica e Danza
G. B. Viotti che si terrà a Vercelli
dal 26 settembre al 31 ottobre 1960.
Il concorso dotato di premi per 5

milioni di lire avrà il seguente calendario di massima: Canto: 26 settembre-2 ottobre; Quartetto d'archi: 2-5 ottobre; Danza: 5-9 ottobre; Pianoforte: sezione ordinaria: 9-16 ottobre - sezione Chopin 18-25 ottobre; Composizione: 20-31 ottobre. Nella precedente edizione 1959 avevano partecipato 407 concorrenti provenienti da 42 Nazioni. Il Comitato organizzatore in occasione del 150° anniversario della nascita di Chopin, ha istituito accanto alla Sezione ordinaria di pianoforte una sezione straordinaria dedicata al grande artista polacco. Per ogni informazione e per la richiesta del bando di Concorso rivolgersi alla Società del Quartetto Segreteria del Concorso - Casella Postale 127 - Vercelli.

Le iscrizioni dovranno pervenire entro il 30 settembre 1960 per la Sezione di Composizione e l'8 settembre 1960 per le altre sezioni.

* A Tolosa, dal 6 all'11 ottobre 1960 si svolgerà il Teatro del «Capitole» la 7ª edizione del Concorso Internazionale di Canto, aperto a cantanti di ambo i sessi e di ogni nazionalità nati tra il 1° gennaio 1930 e il 31 dicembre 1942. Il Concorso che comporta tre serie di prove e prevede la capacità del concorrente di cantare almeno in due lingue, è dotato di un 1° Gran Premio (un vaso di Sèvres, 5.000 nuovi franchi e una scrittura dalla Jeunesses Musicales francese per una serie di concerti) e di un 2° Gran Premio (1 coppa offerta dalla città di Parigi e 2.000 nuovi franchi) sia per voci femminili sia per voci maschili, e inoltre di tre medaglie d'oro (ognuna dotata di 500 nuovi franchi) e di tre medaglie d'argento (ognuna dotata di 250 nuovi franchi). Il bollettino di iscrizione de Chant - Donjon du Capitole - Toulouse (Francia) dove ci si può

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

rivolgere per ulteriori informazioni, dovrà pervenire entro il 19 settembre 1960 al Concours International

* Indetti dalla Presidenza Nazionale dell'Enal e organizzati dall'Enal - Dopolavoro Provinciale di Treviso - si effettueranno in Treviso nel mese di novembre 1960 il 7° Concorso Nazionale Pianistico e il 1° Concorso Nazionale per una Composizione Pianistica (Premi «Città di Treviso»). Il Concorso pianistico è aperto ai musicisti di ambo i sessi e di nazionalità italiana che, alla data del 30 settembre 1960, abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 30°. Non potranno partecipare i vincitori di un premio nei predetti Concorsi di Treviso e in quelli internazionali. La manifestazione che avrà inizio il 3 novembre 1960, è dotata dei seguenti premi: L. 500.000 (e n. 4 concerti premio), L. 250.000 (e n. 2 concerti premio), L. 150.000 (e n. 2 concerti premio) L. 100.000 rispettivamente al 1°, 2°, 3° e 4° classificato. I concorrenti dovranno presentare domanda e documenti entro il 30 settembre 1960 all'Enal - Dopolavoro Provinciale di Treviso. Il 1° Concorso per una composizione pianistica è riservato a lavori pianistici inediti mai eseguiti in pubblico, di media difficoltà, la cui durata non dovrà essere inferiore ai 5 minuti né superiore ai 10 minuti. Al Concorso dotato di un premio unico e indivisibile di L. 100.000 potranno partecipare compositori di nazionalità italiana senza alcun limite di età. La composizione vincente verrà inclusa quale pezzo d'obbligo nel programma - regolamento dell'8° Concorso Nazionale Pianistico «Premio Città di Treviso» e inoltre verrà pubblicata dalle Edizioni Curci. Le composizioni dovranno pervenire entro il 30 settembre 1960 all'Enal, Dopolavoro Provinciale di Treviso.

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ARRIEU	<i>La Princesse de Babylone</i> . 1ª Esecuzione assoluta	3	Reims	Entremont	Municipal	Ricordi Paris (in amma.)
MENOTTI	<i>Maria Golovin</i>	3	Gand	Ledent	Opéra Royal	Ricordi New York
RESPIGHI	<i>La Fiamma</i>	3	Cagliari	Basile	Massimo	Ricordi
SAUGUET	<i>La Dame aux camélias</i>	2	Paris	Fourestier	Opéra	Ricordi Paris

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ARRIEU	<i>Suite pour orchestre a cordes</i> (Prima trasmissione in Inghilterra)	London BBC	Pognet		13	Ricordi Paris
BETTINELLI	2 Invenzioni	Adria	Graziadei		10	Ricordi
BETTINELLI	2 Invenzioni	Valdagno	Graziadei		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Preludio elegiaco</i> . 1ª Esecuzione assoluta	Milano RAI	Kurtz		7	Ricordi
BETTINELLI	<i>Sinfonia da camera</i>	Milano RAI	Vernizzi		17	Ricordi
BRERO	<i>Concertino per pianoforte e orchestra</i>	Paris R.T.F.	Rosenthal	Ciccolini	16	Ricordi
BRERO	<i>Concertino per pianoforte e orchestra</i>	Roma RAI	Ehrling	Gorini	16	Ricordi
BRERO	<i>Concerto per strumenti</i>	Roma RAI	Claudio Abbado			Ricordi
CASTALDI	<i>Tarantella</i>	London BBC	Krein		4	Ricordi
CONFALONIERI	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Padova	Seimone		20	Ricordi
CONSTANT	24 <i>Préludes</i>	Paris R.T.F.	Le Conte		14	Ricordi Paris
de FALLA	<i>Homenajes</i>	Roma RAI	Claudio Abbado		19	Ricordi
DUTILLEUX	<i>Le Loup</i>	Bordeaux	de Froment		20	Ricordi Paris
GHEDINI	<i>Architettura</i>	Dublino	Ziino		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Architettura</i>	Firenze	Santi		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	Trieste	Tozzi		14	Ricordi
GHEDINI	<i>Sonata da concerto per flauto e orchestra</i>	Roma	Janigro	Klemm	19	Ricordi
LESUR	<i>Concerto da camera per pianoforte e orchestra da camera</i>	Napoli RAI	Scaglia		12	Ricordi Paris
LUALDI	<i>In Festivitate Sanctae Trinitatis</i>	Milano RAI	Lualdi		45	Ricordi
MALIPIERO G. F.	<i>L'Asino d'oro</i> (Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra). 1ª Esecuzione assoluta	Roma RAI	Celibidache	Bruscantini		Ricordi
MALIPIERO	2ª <i>sinfonia</i>	Mendoza	Martini		20	Ricordi
MARTELLI	3ª <i>Symphonie</i>	Paris R.T.F.	Bruck		26	Ricordi Paris
MENOTTI	2 <i>Interludi dall'opera Island God</i>	Milano RAI	Vernizzi		8	Ricordi
MENOTTI	<i>Sebastian-Suite</i>	Köln	Stokowski		20	Ricordi
MICHAEL	5 <i>Nocturnes</i>	Paris			10	Ricordi Paris (in amma.)
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i> , per flauto e orchestra	Stuttgart	Mareczek		15	Ricordi
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i> , per flauto e orchestra	Roma RAI	Claudio Abbado	Toffoletti	15	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino</i>	Bahia Blanca	Rinaldi		12	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino</i>	Buenos Aires	Amadi	Trinca	13	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino</i>	Pittsburg	Blanco	Alexy	13	Ricordi
NUSSIO	<i>Stornelli per canto e orchestra</i>	Napoli RAI	Argento		12	Ricordi
PERAGALLO	<i>Notturmo per orchestra</i>	Milano RAI	Kempe		6	Ricordi
PEROSI	<i>La Passione di Cristo</i>	Tiel	van Quickelberghe		70	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PEROSI	<i>La Passione di Cristo</i>	Sassuolo	Santucci		70	Ricordi
PETRASSI	<i>1° Concerto</i>	Halle/Saale	Förster		20	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto dell'estate</i>	Strasbourg R.T.F.	Galliera		25	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto dell'estate</i>	Dublino	Ziino		25	Ricordi
PIZZETTI	<i>Intermezzo - Arioso e Finale dall'Assassinio nella Cattedrale</i>	Firenze	Bartoletti		23	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Canzoni</i>	Milano	Graci		14	Ricordi
PORRINO	<i>Nuraghi</i>	Roma RAI	Claudio Abbado		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i>	Offenburg	Seeger		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 1° Suite</i>	Buenos Aires	Calderon		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 2° Suite</i>	Dublin Radio Eireann	Ziino		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3° Suite</i>	Saarbrücken	Dahinden		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3° Suite</i>	Hamburg	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3° Suite</i>	Hobart	Bourn		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Belkis, Suite</i>	Hamburg	Steiner		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste Romane</i>	Frankfurt	Asahina		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Gelsenkirchen	Heine		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	London	Gamba		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	London BBC	Maazel		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Strasbourg R.T.F.	Benzi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Limoges R.T.F.	Guillot		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Coburg	Wirthensohn		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	München	Kloss		20	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Vangelo minimo</i>	Oporto	Savini		30	Ricordi (in amm.)
TESTI	<i>Musica da concerto n. 2</i>	Torino RAI	Rossi		21	Ricordi
TOSATTI	<i>Divertimento per orchestra da camera</i>	Napoli RAI	La Rosa Parodi		15	Ricordi
TROIANI	<i>2 pezzi. Estilo y Cueca</i>	London BBC	Krein		5	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 3</i>	Strasbourg R.T.F.	Bruck		20	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 3</i>	Frankfurt	Matzerath		20	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto per quintetto e orchestra</i>	Firenze	Maag	Quintetto Chigiano	24	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per arpa e orchestra</i>	Trieste	Strauss	Gatti Aldrovandi	20	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per flauto e orchestra</i>	Trieste Radio	Caracciolo	Gazzelloni	24	Ricordi
ZIINO	<i>2° sinfonia «Melbourne»</i>	Dublino	Ziino		30	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 30 aprile 1960

CHITARRA

Lire

130034	ANAGNI	Antologia per chitarra. Vol. I	1500
130035	—	Id. Vol. II	1000
130036	—	Scale semplici, a terze, a seste e a ottave	400

PARTITURE IN 8°

Antica Musica Strumentale Italiana (Collana Fasano)

129291	CLEMENTI	<i>Sinfonia in re, op. 44</i> (prima pubblicata come op. 18) per orchestra da camera. Revisione di R. Fasano	
		Parti staccate:	
		Violino I	400
		Violino II	400
		Viola	400
		Violoncello	400
		Contrabbasso	300
		Flauto I	300
		Flauto II	250
		Oboe I	250
		Oboe II	250
		Fagotto	250
		Corno I	200
		Corno II	200

LIBRETTI

	MANOTTI	<i>L'Unicorno, la Gorgona e la Manticea. Favola medievalesca</i>	200
--	---------	--	-----

è uscito
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
legatura in lino - sovracopertina a colori plastificata
Lire 8.000

**DIZIONARIO
RICORDI**

della musica e dei musicisti



*Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.



HECTOR BERLIOZ
LA DANNAZIONE DI FAUST

Leggenda drammatica op. 24

Consuelo Rublo mezzosoprano
Richard Verreau tenore
Michel Roux baritono
Pierre Mollet basso

Coro Elisabeth Brasseur Coro di voci bianche RTF

Orchestra Lamoureux, Parigi
Direttore, Igor Markevitch

stereo 33 = 138099/100 SLPM mono 33 = 18599/100 LPM

I due dischi vengono presentati con un testo illustrato
in una elegante cassetta



Distributrice: Siemens società per azioni - Milano

IN COLLABORAZIONE COL TEATRO ALLA SCALA

L'ELISIR D'AMORE

(Donizetti - Romani)

L. ALVA - R. CARTERI - R. PANERAI - G. TADDEI - A. VERCELLI
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala diretti da T. Serafin

OPERA COMPLETA SU DUE DISCHI MICROSOLCO - COLUMBIA 33 QCX 10360/61



PHILIPS

presenta:

L. VAN BEETHOVEN

Trio per pianoforte, violino e violoncello n. 3
in do minore op. 1 n. 3

Sonata per pianoforte e violoncello
in fa maggiore op. 17

MIECZSLAW HORSZWSKI, pianoforte

SANDOR VEGH, violino

PABLO CASALS, violoncello

(33) A 00505 L

Concerto per organo in si maggiore op. 4 n. 2

Concerto per organo in sol minore op. 4 n. 3

Concerto per organo in fa maggiore op. 4 n. 4

EDWARD POWER BIGGS, organo

ORCHESTRA FILARMONICA DI LONDRA DIRETTA DA SIR ADRIAN BOULT

(33) A 01398 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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

- | | | | |
|--------|--|----|------|
| PBR/1 | Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i> | L. | 500 |
| PBR/2 | Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i> | » | 400 |
| PBR/3 | Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i> | » | 500 |
| PBR/4 | Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i> | » | 400 |
| PBR/5 | Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i> | » | 400 |
| PBR/6 | Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i> | » | 600 |
| PBR/7 | Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i> | » | 1000 |
| PBR/8 | Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i> | » | 400 |
| PBR/9 | Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i> | » | 500 |
| PBR/10 | Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i> | » | 800 |
| PBR/11 | Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i> | » | 400 |
| PBR/12 | Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i> | » | 400 |

... due splendide incisioni:



MRO 104/5
OS 104/5 Stereo



MRC 2002/3
CS 2002/3 Stereo

dischi RICORDI



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.

- | | | | |
|----|--------------|------------|---|
| 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 |

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

8 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2

Napoli Galleria Umberto I 88

Palermo Via Cavour 52
Via Ruggiero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)

Roma Via Cesare Battisti 190
Piazza Indipendenza 24-26

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 III n. 6 - giugno 1960

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 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
BRUXELLES Radio Rythme Ricordi S.p.a.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 721
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 253
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. Bockenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 251
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. Istituti 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.: 16 West 61st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 125
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 25
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 28
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1237 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauri: Casilla de Correo, 1299 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 510
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellarario: via Dr. Abdel Hamid Said, 2
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Gurman: 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 Polytechnique, 3
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Vitadesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU Lima. Rodolfo Barbaacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Madrid. Unión Musical Española: Carrera de San Jerónimo, 25
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 5
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1109 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1285 (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Celón 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 III - n. 6 - giugno 1960

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. 893.266

Sommario:

- 250 *A proposito dei primi Quartetti di Schönberg di Alberto Basso*
- 259 *L'insegnamento della musica nelle scuole dell'URSS di M. Rumer*
- 263 *La Vita musicale in Italia: Le prime manifestazioni del XXIII Maggio musicale fiorentino; Milano, Roma, Napoli, Genova*
- 281 *La Vita musicale all'estero: Stati Uniti, Germania occidentale*
- 285 *Notizie in breve - Necrologi*
- 288 *Libri di interesse musicale*
Presentazioni: Libri di Becherini, Marchioro, Montani
- 292 *Dischi*
Presentazioni: La Petite Messe solennelle di Rossini; Composizioni di D. Scarlatti, Monteverdi, G. da Venosa, Ciaikovski, Liszt, Sibelius, Weber
- 295 *Concorsi*

A proposito dei primi Quartetti di Schönberg

IL QUARTETTO, DA BEETHOVEN A BRAHMS

L'esperienza quartettistica è una delle più interessanti che la musica contemporanea abbia offerto e non solo a motivo del particolare rilievo che essa ha avuto fra gli esponenti delle più disparate tendenze musicali, ma anche e soprattutto per l'evidenza con la quale si è cercato, al di sopra delle singolari acquisizioni morfologiche e sintattiche, stilistiche e poetiche, di conservare ad una forma di così illustre passato la sua caratteristica temperatura. Quell'esautoramento che in modo netto ha toccato la sonata, il concerto, la sinfonia — ora con l'eliminazione dei postulati affermati in decenni e decenni di densa vita, ora con il ritorno ai significati originali barocchi dei termini, ora con l'indifferenza per la particolarità dei tipi formali — non ha avuto conseguenze fatali sul quartetto, il quale anzi è uscito rafforzato e più che mai vitale e attuale dalla lotta per l'instaurazione di nuove forme, di nuove modalità espressive (1).

L'ideale romantico (da Schumann a Liszt) aveva messo in crisi le grandi risoluzioni dell'epoca precedente; le prime conseguenze del rinnovamento del gusto, delle idee, delle prospettive erano state avvertite soprattutto nei confronti della sonata pianistica. Una più lunga vita doveva avere la sinfonia (e più ancora il concerto), pur attraverso vicissitudini e avventure che già ne preannunciavano storicamente la dissoluzione. Il quartetto continuò a vivere, indicato quasi come un ideale di perfezione e di maturità che non poteva venir meno, senza compromettere l'equilibrio del giudizio critico sull'epoca e sui suoi protagonisti. È significativo che, d'altra parte, nel nostro tempo, così fervente di predilezioni intellettuali, sia stato ritrovato il messaggio degli ultimi quartetti di Beethoven, messaggio che in epoca romantica era stato volutamente ignorato (e non poco aveva nuociuto a questo proposito la scabrosa tripartizione stilistica dell'opera beethoveniana, a tutto vantaggio del « secondo stile »): i quartetti di Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, se mai se-

(1) Sia detto per quanti ancora si scandalizzano di questo tipo di discorso critico avente per protagonista la forma e non l'artista che si discorre qui per traslato, tenendo presente che, a nostro modo di vedere, la forma intesa come modo d'espressione d'un contenuto, è sempre un personaggio della storia che nasconde un'idea, un principio, un « ente ». Inutile aggiungere quanto sia lontana da questo assunto la pretesa di ridurre al formalismo, cioè all'oggettivismo del materiale e del suo modo di impiego, la validità del linguaggio poetico.

guivano un modello prestabilito, questo era quello dettato dai Quartetti Rasumovski. In sostanza, l'ideale beethoveniano delle ultime opere — dalle sonate ai quartetti alle *Variazioni su un tema di Diabelli* dalla 9ª Sinfonia alla *Missa solenne* — più che aprire una nuova strada avevano sbarrato il cammino ai romantici, quasi paralizzati e sconcertati dalla traccia lasciata dal messaggio beethoveniano degli ultimi anni. La crisi delle forme fu una risoluzione romantica suggerita certamente da Beethoven, ma realizzata soltanto dai suoi successori, per una evidente incapacità di adeguarsi alla novità sconcertante di quelle ultime opere.

Ciò nonostante, il quartetto non era entrato in crisi ma semmai semplicemente stabilizzato su posizioni di sicurezza, un poco accademiche se si vuole, certamente meno fantastiche di quelle conquistate dalle forme consorelle. Saranno i quartetti di Bartok e, in tono minore, di Hindemith e Bloch, a ricondurre il discorso al clima dell'ultimo Beethoven, a capire quella lezione rimasta inascoltata per un centinaio d'anni: e sarà questo il momento d'una profonda rinascita di certi valori intellettuali e sentimentali, rimasti oscurati da una arduosa attività sperimentale, non sempre cosciente dei suoi fini.

Sul finire dell'Ottocento i compositori guardavano al quartetto (e al quintetto d'archi) con un interesse talvolta sminuito da pregiudizi e prefiggimenti conservatori o da timorosi impulsi scolastici (la difficoltà di trattamento della forma riusciva sovente pretesto per ordinare meglio la propria esperienza compositiva, per « affinare » il mestiere). La scuola di quartetto costituiva la migliore garanzia per l'approfondimento della conoscenza del contrappunto e, a un tempo, il banco di prova del talento inventivo. La quasi totalità dei compositori di quel tempo sente la necessità di affrontare questa forma (1).

Gli assenti sono pochi: Liszt, Wagner (del quale esiste però un insignificante e scolastico Quartetto del 1829), Mahler, oltre a gran parte degli « operisti ». Ma raramente si sente l'impronta di una scattante originalità: o si ricorre a schemi consunti o si tenta l'innesto di nuovi elementi tramite l'esperienza folkloristica, venuta a moda.

La situazione rivela un indugio, una mancanza di coraggio e di autentico impegno. L'unica direzione accettabile, sul piano di una apertura, di una profetica visione è quella scelta da Brahms e parallelamente condotta avanti da Bruckner (il cui Quintetto è per altro una eccezione), da Busoni, Reger e Schönberg. Ma prima di fermarsi all'oggetto di questo studio, ai primi due quartetti schönbergiani, occorre dire qualcosa di più sulla situazione storica che li precede.

Con Brahms la musica da camera per vari complessi strumentali aveva trovato un prestigioso inquadramento storico, coronando un intero processo intellettuale che aveva portato il discorso strumentale

(1) Citiamo fra i più noti: Brahms, Dvorak, Ciaikovski, Grieg, Smetana, Borodin, Volkmann, Strauss, Wolf, Bruckner, Reger, Franck, Rimski-Korsakov, Saint-Saëns, Sibelius, Verdi, Busoni, D'Indy fino a Debussy e Ravel.

verso una particolare direzione, fondata sui due principi della variazione e della organizzazione contrappuntistica. Nel medesimo tempo, l'inquadratura formale si era alquanto dilatata: la forma sonata contemplava nella quasi totalità dei casi la presenza di tre temi principali più una serie di idee secondarie, il rondò finale si ricollegava per certi aspetti formali al primo tempo; gli sviluppi tematici erano condotti con estrema libertà, utilizzando soltanto una o due delle idee precedentemente enunciate.

L'adozione di un sistema cromatico accentuato aveva prodotto (e doveva produrre in seguito) vaste conseguenze. Il principio, così autorevolmente impostato da Wagner, in verità aveva già avuto in pieno romanticismo una sua importante valorizzazione ad opera di Chopin, Schumann e Liszt. La rivoluzione armonica così ottenuta conduceva la musica non solo verso zone inesplorate del dominio musicale, ma conferiva alla musica stessa una ulteriore dimensione.

Accadeva in sostanza un fenomeno analogo a quello che si era verificato in epoca rinascimentale, quando il cromatismo applicato al madrigale era divenuto l'espedito, la via sicura per evadere dal diatonismo gregoriano; allora l'adozione delle gamme cromatiche aveva contribuito in misura fondamentale alla formazione di una dimensione che se ancora non era tonale aveva il potere di creare i presupposti logici per il principio della modulazione, base della sensibilità musicale che per tre secoli doveva dominare incontrastata.

La valorizzazione del cromatismo segnava per l'epoca romantica la svolta decisiva: la musica si ammorbida, la profondità armonica si accentuava, urtando contro opinioni che per lungo tempo erano sembrate definitive, quale, per esempio quella della melodia accompagnata. Ora si cercava una soluzione più ardita, imposta dalle circostanze dell'apertura cromatica: la melodia si costituiva come una somma di più melodie giustapposte, il tematismo da monodico e melodico tendeva a divenire polifonico e armonico e acquistava peso.

Naturalmente si imponeva una nuova forma di sviluppo dei temi (moltiplicatisi in ragione della loro «pesantezza» e della loro minor forza di comunicazione e di chiarezza, nascosti come erano dal travaglio contrappuntistico); subentrava il concetto di variazione e spesso di «derivazione», concetto che, proprio per la sua eccessiva ampiezza, preparava la dissoluzione delle forme tradizionali, l'affermazione di un «disordine» organico, la sostituzione del sistema a «sviluppo» e a «contrapposizione dialettica fra due o più idee» con un sistema a «rotazione» perenne; e tutto ciò proprio in funzione di un senso tematico ostinato ma non plastico, rigoroso ma non rigido.

Brahms è il principio motore di questa diversa disposizione musicale. Se Wagner prospetta la più ampia soluzione cromatica, se Bruckner accentua la profondità armonica e contrappuntistica, se Liszt prepara la sospensione della modulazione, Brahms introduce, sulle orme di Beethoven, al più vasto concetto di variazione che in breve tempo diverrà variazione totale, dove non vi è più nulla che non sia tema-

tico, nulla che non si possa concepire come derivazione da un originario elemento motore. Il concetto di variazione, tuttavia, assume in Brahms diversi significati, a seconda del modo con il quale esso è sviluppato e a seconda delle circostanze che lo dettano. Da un lato si scorge la predilezione per il barocco «tema e variazioni», che, scaduto in valore nel secolo XVIII per il troppo consumo (salve le debite eccezioni), era stato riportato in luce dai romantici con nuovi accenti. Sarebbe inutile sottolineare qui quanto Brahms sia rimasto affezionato ad un tal genere di componimento musicale; né meno importante è il rilievo concesso a altre forme barocche di illustre discendenza come la ciaccona e la passacaglia, avvicinate da Brahms anche nelle opere di minor mole, quali i *Lieder* che meglio di qualsiasi altro settore della sua produzione mostrano di che genere fossero le radici della cultura musicale brahmsiana, tutta proiettata verso i punti di partenza del XVII e XVIII secolo e, nella musica corale, non di rado ispirata ai modelli rinascimentali.

Ma il momento più importante di questa predilezione per le forme a variazione è costituito dal libero uso che Brahms ne fa nella pratica comune del comporre, quando, senza ricorrere allo schematismo esteriore proprio di quei generi, egli volge in variazione lo sviluppo tematico e da una idea trae il massimo «rendimento» con rigorosa consequenzialità; l'operazione logica (alla quale corrisponde naturalmente una intensa traduzione emotiva) che è alla base del nuovo processo ci introduce ai più ardui problemi del contrappunto e delle sue infinite possibilità di applicazione. Alla dialettica delle idee si sostituisce sovente una dialettica della variazione che altro non è se non una parafrasi del tema: il discorso musicale si orienta verso l'organizzazione di tipo rapsodico. Ne è conferma il trattamento dello «sviluppo» nella forma-sonata, al quale si è accennato, trattamento che consiste in numerosi casi nella rielaborazione di un unico tema che acquista rilievo drammatico in virtù della mutazione che esso subisce con incessante continuità: si prenda ad esempio il primo tempo del *Quartetto con pianoforte op. 60* (dove la stessa introduzione è una variazione del primo tema): esso comporta nel suo sviluppo praticamente una sola idea variata che si organizza in una serie di prestigiose modulazioni. In ogni caso, occorre comunque sottolineare la libertà della conformazione musicale brahmsiana che non segue mai, specialmente negli «sviluppi», le tradizionali ossature. La ricchezza stessa dei temi che si succedono l'uno all'altro imprevedibilmente ma seguendo il filo d'una compatta consequenzialità, senza mai tradire lo sforzo della contrapposizione (a differenza di Bruckner nel quale, invece, la ricchezza dei temi è sempre in funzione di antitesi, di deuteragonismo), è la prova d'un evidente stimolo alla unitarietà della composizione nell'ambito dei suoi singoli movimenti (e quindi senza il ricorso al sistema un poco artificiale del ritorno ciclico).

Con la musica strumentale da camera (dal trio al sestetto) Brahms mirava dunque alla formulazione di nuovi principi strutturali: e a

prova di questo suo comportamento si può ancora citare non tanto la qualità delle opere realizzate in tale settore quanto piuttosto il travaglio che costantemente ha accompagnato la loro composizione, a più riprese modificata o revisionata come avvenne, per esempio, nei confronti delle opere n. 8, 34, 60 e specialmente dei tre Quartetti d'archi, frutto probabilmente di lunghi esperimenti. La difficoltà del genere era infatti particolarmente avvertita da Brahms e ne sono testimonianza le considerazioni che si possono leggere intorno alla composizione quartettistica nel suo epistolario, dove fra l'altro si parla di non meno di venti progetti di quartetti d'archi.

IL QUARTETTO OP. 7

L'immediato continuatore del discorso brahmsiano è senza dubbio alcuno, Arnold Schönberg; ed è proprio studiando i quartetti schönberghiani (vogliamo dire naturalmente i primi due) che si scoprono le ragioni della prospettiva « moderna » indicata da Brahms, il quale Brahms non è ovviamente il solo padre che la musica contemporanea possa rivendicare, ma condivide con altri la responsabilità di aver aperto a questa una strada sicura. Valga, comunque, sottolineare il fatto che Brahms, ad un tempo è all'origine di tendenze musicali così disparate come quelle di Schönberg e Bartok.

Sul finire dell'Ottocento, si suole dire, chi non era brahmsiano era wagneriano. Anche Schönberg si sarebbe trovato a dover subire l'urto delle due correnti e, nell'impossibilità di una scelta che indicasse una assoluta presa di posizione, egli avrebbe cercato un temperamento, una superiore fusione dei due mondi. La soluzione di compromesso, adottata nell'incertezza di delineare le fonti primigenie del discorso schönberghiano non soddisfa; una maggiore accentuazione dei motivi brahmsiani può invece aiutarci a spiegare meglio la natura della musica schönberghiana e la sua impressionante corsa verso nuovi orizzonti. Che Wagner abbia determinato la crisi del linguaggio armonico è argomento evidente e ormai frusto; che opere come *Verklärte Nacht* e *i Gurrelieder* siano, in varia misura e modo, diretta emanazione della apertura del *Tristano* è constatazione ugualmente immediata. Meno luminosa è invece la discendenza brahmsiana: ma i primi due Quartetti stanno proprio a documentarne la reale presenza e chi voglia ricostruire la loro storia non può ignorare il valore di quella discendenza.

La profonda conoscenza della musica cameristica di Brahms che il giovane Schönberg dimostrava di possedere (1) si traduceva in una appassionata predilezione, non priva di avventurose presunzioni, per il quartetto d'archi. Prima dell'op. 7, Schönberg aveva scritto non meno di cinque o sei quartetti, più o meno condotti a termine, tutti perduti tranne uno, e che dovevano costituire, con una serie di Duetti

(1) Non sarà inutile ricordare che Schönberg, in età più avanzata, nel 1932, trascrisse per orchestra il Quartetto con pianoforte op. 25 di Brahms.

per due violini e di Trii, il primo germe della sua vocazione musicale. Non abbiamo molte notizie su questa primissima attività del giovane musicista, che indubbiamente rivela sin dall'inizio della sua carriera pretese non comuni, ma sappiamo per certo che nel 1893 o 94 egli aveva scritto un Quartetto in do maggiore e nell'estate 1897 un Quartetto in re maggiore (1), eseguito nella successiva stagione concertistica viennese dal Quartetto Fitzner con reale successo ed interessamento degli ambienti musicali. Ancora nel 1903 Schönberg aveva affrontato la composizione di un Quartetto d'archi, per altro non terminato, e finalmente nel 1904-5 aveva dato alla luce quello che doveva essere in realtà il suo primo quartetto con numero d'opera: l'op. 7 in re minore.

Questo lavoro è, a mio parere, molto più importante di quanto solitamente non si creda e offre la chiave per la spiegazione delle successive fasi del rivoluzionario pensiero di Schönberg. Qualche anno prima (1899) era apparso quello stupefacente poema sinfonico per sestetto d'archi *Verklärte Nacht* che è, nonostante le sue parentele ed il suo « conservatorismo » (relativamente al clima wagneriano — ma al momento della sua prima esecuzione l'opera era sembrata rivoluzionaria e dispregiativa del verbo wagneriano), un'opera geniale e validissima. Oggi francamente non ci spieghiamo l'incomprensione e l'ondata di furore e di scandalo che essa suscitò al suo apparire. Il linguaggio, si sa, è fervente di reminiscenze, ma queste si articolano con originalità: ad esempio, l'evidentissima acclimatazione armonica wagneriana (che ha una resa sentimentale talvolta analoga a quella del *Siegfried-Idyll*) poggia su una base contrappuntistica che per la sua rigorosa conformazione ci rende assai più cauti nell'accostamento di Schönberg a Wagner. Sarebbe errato, infatti, voler scorgere nella polifonia schönberghiana nient'altro che il riflesso dell'esigenza di ampliare il discorso melodico con un artificio tecnico, quale è quello contrappuntistico. Nonostante il poderoso uso che Schönberg ne fa, la composizione si mantiene sempre sul piano di una certa economia che risponde ad un preciso e razionale ordine musicale.

Alla *Verklärte Nacht* non mancano certamente le fonti e le influenze: si pensa a R. Strauss, nel trasferimento della tecnica sinfonica sul piano della musica da camera, a Bruckner, ad esempio, nelle battute introduttive e nelle frequenti progressioni dinamiche. Dal punto di vista formale si possono indicare dei progenitori in opere come la *Wanderer-Phantasie* di Schubert, la *Sonata* per pianoforte di Liszt, il *Quartetto* in mi minore (Dalla mia vita) di Smetana che tanto aveva colpito Schönberg. Ma l'elemento più appariscente è il trattamento

(1) È questo l'unico quartetto, non contrassegnato da numero d'opera, che non sia andato perduto. Normalmente si legge anche nei più quotati studi e biografie su Schönberg che il manoscritto è andato perduto. In verità l'autografo esiste e si trova alla Library of Congress di Washington (con i manoscritti degli altri successivi quartetti) nella fondazione Gertrude Clarke Whittall. Schönberg stesso ne soleva parlare con comprensibile affezione negli ultimi anni di vita. (cfr. *The Musical Quarterly*, 1954, n. 3, pag. 440).

tematico a variazione, la cui provenienza Schönberg stesso non esita a rivendicare a Brahms (1).

Uno degli elementi più caratteristici della *Verklärte Nacht* è che spiega il formarsi dell'originale clima quartettistico schönberghiano è l'esaltazione del materiale sonoro. È significativo, ad esempio, che la composizione non sia scritta per un semplice quartetto d'archi ma contempli il raddoppio di tutti gli strumenti e che Schönberg ne abbia curata una versione orchestrale nel 1917, revisionata ancora nel 1943; l'adozione di due strumenti in più del normale quartetto (ma un complesso del genere, si ricordi, era stato sfruttato proprio da Brahms nelle op. 18 e 36) è giustificato essenzialmente dalla necessità di disporre di un maggiore incremento strumentale. La temperatura della composizione, invece, si ispira direttamente al quartetto, come ben dimostra la parentela con l'op. 7.

Vero è che, mentre la *Verklärte Nacht* intende riflettere gli stati d'animo d'un poema (di Richard Dehmel), il *Quartetto* op. 7 non ha legami letterari; e tuttavia si hanno sufficienti elementi per ritenere che la *Verklärte Nacht* si regga nel suo significato musicale anche senza l'apporto chiarificatore del testo e che, per contro, volendo, si potrebbe trovare un testo al *Quartetto* op. 7, come Schönberg lo ha trovato per il *Quartetto* op. 10, addirittura mettendolo in musica.

Anche la condotta formale è analoga: nella *Verklärte Nacht* cinque parti (corrispondenti alle cinque stanze del poema) legate fra loro e, quel che più conta, realizzate con un unico materiale di base; nel *Quartetto* op. 7 quattro movimenti (fusi in due parti) senza soluzione di continuità, i cui elementi melodici altro non sono che metamorfosi di un tema originario. Tale principio compositivo domina anche altre opere di quel periodo schönberghiano: ad esempio, il *Pelléas et Mélisande* e la *Kammersymphonie* op. 9, ma trova la sua più chiara espressione nel *Quartetto* op. 7, il quale si impone all'attenzione proprio per l'inevitabile ed inesorabile logica della variazione tematica.

L'accusa più ovvia che poteva farsi ad un'opera di tal genere, per di più ampia nelle proporzioni, era quella di una ingiustificata divagazione, quella stessa accusa che, del resto, aveva già colpito l'opera cameristica di Brahms e che in quel tempo di fine romanticismo era argomento frequentemente adoperato, contro tutti i compositori (Wagner, Bruckner, Strauss, Mahler compresi) e che perciò, se non altro per questa incauta generalizzazione, avalla il nostro dubbio sulla serietà di certe proposizioni critiche, non ancora superate ai nostri giorni. Il *Quartetto* op. 7 nel dispiegamento di queste sue trasmutazioni tematiche, dalle quali è escluso il concetto ciclico del *Leitmotiv* per il semplice fatto che la contesa musicale si svolge sempre fra i medesimi elementi, legati fra loro da stretta analogia, sembra quasi

(1) Vedi l'articolo di A. Schönberg *My evolution in The Musical Quarterly*, 1952, pag. 518.

muoversi sotto l'impulso di un meccanismo. La qual cosa giustifica storicamente la presa di posizione del successivo metodo dodecafonico, con la sua concreta applicazione del principio della variazione perpetua.

Alcune delle fonti del trattamento tematico adottato nel *Quartetto* op. 7 sono consciamente indicate dal compositore stesso; ad esempio, il primo tempo della 3ª *Sinfonia* (1) e gli ultimi *Quartetti*, in particolare la *Grande fuga* di Beethoven. I suggerimenti beethoveniani sono innanzi tutto evidenti nei recitativi strumentali che congiungono un episodio all'altro e che sono concepiti in virtù di quella carica emotiva che pochissimi, dopo Beethoven, hanno compreso: e fra questi Schönberg e Bartok. Gli spunti di tal genere nel *Quartetto* op. 7 hanno essenzialmente rilievo catartico e sono una conferma della passionalità angosciata che domina la concezione musicale di Schönberg (2). Un altro argomento che contribuisce ad avvicinare l'op. 7 al Beethoven dell'ultima maniera è la costante alternativa fra densità polifonica e semplice melodia accompagnata; da questo punto di vista, il *Quartetto* op. 7 presenta una eccezione nella produzione schönberghiana. Il vuoto ed il pieno polifonico creano una costante sospensione dell'equilibrio; tanto più che gli episodi monodici sono in genere semplicemente accennati e dopo poche battute ripiegano e si spengono sulla più travagliata scrittura contrappuntistica (3). Altro elemento rimarchevole e che ripete questa volta una tecnica cara a Bruckner è il corale armonizzato, anche se solo per brevi cenni (4); un ultimo rilievo ci sia consentito a proposito di certe parti contrappuntistiche dove gli incroci degli elementi tematici sono meno evidenti e dove l'organizzazione sonora acquista ora il senso di una lucida omofonia ora la solidità di una ferrea disciplina ritmica con frequenti sincopi (5); e ancora una volta il suggerimento viene da Beethoven.

Ma di tutte le influenze riscontrabili nel quartetto e che si compongono in una straordinaria unità culturale, in una « contaminatio » suggestiva (6), quella brahmsiana, già lo abbiamo detto, è la più evidente e commovente. Schönberg stesso aveva concepito il quartetto

(1) Vedi gli esempi riportati da Dika Newlin in *Bruckner, Mahler, Schönberg*, New York, King's Crown Press, 1953, pag. 227/28.

(2) Vedi nella partitura pubblicata dal Verlag Dreililien Berlin-Lichterfelder (Richard Birnback) a pag. 56 (violoncello), pag. 61 (viola), pag. 65 (violino e viola), pag. 78 (violino).

(3) Esempi: pag. 18, 26, 29, 34, 40/41, 60.

(4) Esempi: pag. 57, 62, 65.

(5) Esempi: pag. 14, 28/29, 33, 66, 78.

(6) Alban Berg definiva questo quartetto come un classico del nostro tempo. Cfr. *Warum ist Schönbergsmusik so schwer verständlich?* nel numero unico per il 50° compleanno di Schönberg del *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, Wien, 1924, n. 8/9, VI.

come una specie di « summa » dei risultati che in questo campo erano stati raggiunti al suo tempo; e se nel nome di Beethoven egli aveva visto il punto di partenza, in quello di Brahms egli aveva valutato quello di chiusura, attraverso il quale e oltre il quale iniziava la musica nuova. Tematismo e variazione tematica si riallacciano a Brahms al punto da sembrare frutto di una prestigiosa osmosi fra due temperamenti affini e oggetto di una similare ricerca metodologica.

Ma Schönberg va oltre e scopre nuove sfere di realizzazione, pur nell'ambito della conservazione degli elementi brahmsiani. A parte la condizione di continuità del discorso, a parte la saldatura dei movimenti — sicché l'opera assume la forma di una composizione in un solo tempo (elementi che superano di colpo l'esperienza beethoveniana, bruckneriana e brahmsiana) — ciò che pesa è la natura del trattamento a variazione. Variazione che non è soltanto più tematica (e quindi melodica, ritmica, metrica, tonale) ma investe l'essenza stessa della musica in tutte le sue più riposte vibrazioni espressive, al punto che ognuna delle variazioni ha un valore per sé stante, una caratterizzazione dinamica autonoma in cui il modello originario è solo un richiamo, un semplice elemento di base; si dirà che questo risultato era già evidente nel Beethoven delle *Variazioni su un tema di Diabelli* e in larga misura nel Brahms delle principali composizioni a variazioni su tema dato. Ma l'atmosfera schönberghiana va oltre e investe la logica stessa del discorso che ora evita l'inquadramento in una formula fissa ed è libero di muoversi a suo piacimento con un movimento infinito, senza soste. Per di più la variazione nel *Quartetto op. 7* investe anche l'elemento timbrico (i giuochi sul ponticello, sulla tastiera, con gli armonici, i glissandi, oltre ai tradizionali pizzicati e sordine) che non esclude un certo riferimento a Debussy, sì da perturbare l'ordine sonoro che sino a quel momento aveva caratterizzato la musica cameristica, quando già l'orchestra era giunta a risultati ben più sconcertanti.

(Continua)

ALBERTO BASSO

L'insegnamento della musica nelle scuole dell'URSS

Fin dall'inizio il sistema scolastico sovietico si è prefisso il compito di dare ai giovani la preparazione più ricca e più varia possibile, e già nel 1918 il programma della cosiddetta « Scuola unitaria del lavoro » comprendeva come materie obbligatorie, accanto a quelle scientifiche, anche quelle artistiche: canto e disegno. La riforma scolastica del 1959 si è posta lo scopo di stabilire una relazione sempre più stretta tra scuola e vita, tra insegnamento scolastico e lavoro produttivo della società sovietica: stabilita la necessità di creare le basi per uno sviluppo armonico della gioventù, rafforzando l'educazione al lavoro ed eliminando la sottovalutazione dell'educazione fisica ed estetica, è aumentata l'importanza delle materie artistiche, tra cui la musica.

La scuola unica primaria dura oggi nell'URSS otto anni per tutti i bambini dai 7 ai 14 anni d'età e gli scolari hanno in tutte le otto classi un'ora di canto alla settimana. Si parte dalla premessa che ogni fanciullo è suscettibile di evoluzione musicale e questa convinzione è confortata dalla pratica dei migliori insegnanti e dai risultati ottenuti sul piano della ricerca scientifica. Condizione indispensabile per uno sviluppo delle qualità musicali del fanciullo è l'attività pratica e perciò nelle scuole elementari l'insegnamento della musica si svolge nella forma più accessibile e più diffusa: il canto. Ma durante l'ora di canto si insegna anche teoria elementare e avvengono normalmente delle audizioni.

La pedagogia sovietica considera la musica come un mezzo di grande efficacia educativa per la conoscenza emotiva e sensibile della realtà, in quanto essa può risvegliare sensazioni vivide in rapporto all'ambiente, al passato e al futuro del proprio e di altri Paesi: la musica è un mezzo di comunicazione tra gli uomini e rafforza l'amicizia e la comprensione reciproca tra i popoli. Per l'insegnamento ha poi una funzione fondamentale, nell'ambito dell'enorme importanza educativa di quest'arte, la scelta delle opere da far ascoltare, opere che devono essere a un tempo accessibili e di alta qualità artistica. Il compito educativo è favorito da opere di contenuto vario, che abbiano una melodia espressiva e una tonalità ben determinata e che promuovano l'evoluzione del gusto artistico dei giovani scolari. Il repertorio del programma scolastico comprende opere dei compositori sovietici, opere classiche e musica popolare, mentre in ogni Repubblica dell'Unione si usano anche opere musicali locali: si pone tuttavia molta cura nel far conoscere anche la musica delle diverse Repubbliche sovietiche (Federazione russa, Ucraina, Bielorussia, Esto-

nia, Lettonia, Armenia, Georgia, ecc.) e di altre Nazioni. Nelle prime quattro classi l'ascolto si limita a opere che possono interessare i fanciulli, mentre a partire dalla quinta classe il programma di ogni anno verte su un tema preciso. Ecco ad esempio i programmi delle ultime quattro classi nella Federazione Russa:

V classe: canto popolare russo e canti di altri popoli dell'URSS; il canto popolare nelle opere dei classici;

VI classe: opere di Glinka e Rimski-Korsakov; opere scelte di Dvorak, Saint-Saëns e Bizet;

VII classe: opere di Borodin, Mussorgski, Mozart, Glière, Kaciaturian;

VIII classe: opere di Ciaikovski, Beethoven, Prokofiev, Sciostakovic e Kabalevski.

Oltre alle opere di canto obbligatorie per tutti, vengono organizzati cori facoltativi. Ultimamente ha avuto grande diffusione in tutte le scuole anche l'insegnamento individuale o in piccoli gruppi di alcuni strumenti (pianoforte, violino, fisarmonica, ecc.); si organizzano inoltre in ogni scuola manifestazioni e conferenze musicali dedicate all'opera di grandi compositori e poeti, al canto popolare e alla civiltà di singole nazioni.

Anche i grandi avvenimenti che interessano la vita musicale della Nazione trovano rispondea nella scuola, e nel 1957 è stato ad esempio celebrato il centenario della morte del fondatore dell'opera nazionale russa Mikail Glinka. In quell'occasione fu illustrata nelle scuole l'opera e la vita del compositore, sempre con riguardo al livello di sviluppo e all'età degli scolari, furono pubblicati libri dedicati a Glinka e antologie di sue romanze elaborate per i giovani, si organizzarono manifestazioni glinkiane nelle singole scuole, affiancate a volte da piccole mostre allestite dagli scolari stessi. Analogamente fu celebrato nel 1956 il secondo centenario della nascita di Mozart e, all'epoca del Concorso Internazionale Ciaikovski, si tennero nelle scuole di Mosca conferenze e sedute collettive di ascolto radiofonico.

Vi sono forme particolari di attività che si svolgono nelle scuole in cui l'insegnamento della musica è particolarmente efficiente: qui è facile ascoltare conferenze con esempi musicali, trasmissioni alla radio scolastica, esecuzioni di opere per bambini, giornali musicali. Nelle grandi città inoltre le scolaresche hanno modo di frequentare l'opera e i concerti.

Nel secondo periodo degli studi — scuola secondaria, dalla IX all'XI classe — l'insegnamento della musica ha luogo essenzialmente come materia facoltativa, e solo nelle repubbliche baltiche essa è materia obbligatoria. In tutte le scuole medie i settori dell'insegnamento musicale sono analoghi a quelli della scuola primaria: canto corale, teoria, solfeggio, letteratura musicale. Nelle ultime classi si avrà già il coro misto, in quanto i maschi dopo la muta della voce

possono cantare da tenori o da bassi: è molto diffuso il coro a tre voci, e per questo genere di complessi si adottano trascrizioni apposite di pezzi classici. L'insegnamento della teoria si prefigge poi lo scopo di rendere accessibili agli scolari gli elementi delle opere più difficili e complesse per ritmo, tonalità, intonazione e forma. In questa fase dell'insegnamento la letteratura musicale comprende autori dell'800 e del '900:

a) classici russi: Rimski-Korsakov, Ciaikovski, Rachmaninov e Scriabin;

b) classici occidentali: Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, ecc.;

c) compositori sovietici: Prokofiev, Sciostakovic, Kaciaturian, Sciaporin e così via.

Oltre all'ora di musica settimanale ha luogo l'esercitazione corale che riunisce gli scolari delle tre classi in complessi capaci di eseguire opere già abbastanza difficili.

L'insegnamento del canto nelle ultime classi della scuola secondaria è stato introdotto solo da pochi anni, e ha incontrato non poche opposizioni, in quanto alcuni insegnanti sostenevano l'inopportunità di insegnare il canto ai ragazzi nel periodo della muta di voce. Anche molti giovani erano poco propensi, ma i migliori insegnanti hanno dimostrato che gli scolari possono cantare, e volentieri, anche durante il periodo della muta. A poco a poco anche questo problema è stato risolto positivamente, e proprio alla fine dello scorso marzo esso è stato ampiamente dibattuto a Mosca: due cori virili di scuole di Mosca e di Leningrado hanno eseguito per l'occasione un grande concerto, dimostrando la possibilità e l'importanza educativa di questa materia. Del resto, medici specialisti hanno documentato che l'insegnamento del canto nel periodo della muta di voce — eccettuato il vero e proprio periodo critico — non reca alcun danno, e anzi crea delle buone premesse per cantare a muta avvenuta.

Accanto a queste, vi sono altre scuole medie per giovani che lavorano e scuole di formazione professionale (con durata dai due ai quattro anni). Qui l'insegnamento della musica è facoltativo, e si svolge nelle forme più svariate: spesso si incontrano cori e orchestre (per lo più di strumenti popolari), talora anche complessi vocali (duetti, terzetti, ecc.) e di danza; si tengono altresì conferenze sulla storia della musica con audizioni. Un'eccezione è costituita dalle scuole di pedagogia per i maestri delle elementari e per le istitutrici negli asili infantili, dove la musica è materia d'obbligo.

Negli anni scorsi sono state prese numerose misure per aumentare il livello culturale della gioventù, consistenti nelle cosiddette « Università popolari di cultura », dove la musica riveste una funzione di grande rilievo.

Sono poi molto diffuse le istituzioni extra-scolastiche, in particolare quelle dei pionieri, dove gli scolari sono attivi in cori, orchestre e complessi di vario genere. Tutte le autorità e gli istituti di cultura

musicale (radio, televisione, organizzazioni di concerti) dedicano una parte dei loro programmi a esecuzioni musicali per gli scolari delle diverse età; l'Associazione dei compositori sovietici comprende inoltre una sezione di musica per i bambini, e una sezione analoga esiste anche nella casa editrice musicale di Stato. I bambini che dimostrano fin dai primi anni un'attitudine particolare per la musica possono frequentare contemporaneamente alla scuola primaria, speciali scuole di musica settennali (in tutta l'URSS ne esistono finora più di 1500) dove possono studiare pianoforte, violino, violoncello e altri strumenti, e poi teoria, solfeggio, canto corale e storia della musica.

Compiuti gli studi in queste scuole settennali, i ragazzi possono frequentare speciali scuole medie musicali, mentre per gli elementi particolarmente dotati vi sono scuole annessi ai Conservatori dove essi ricevono un'educazione musicale specifica accanto a quella generale. Queste scuole, che durano complessivamente dieci anni, preparano i giovani al Conservatorio vero e proprio, dove essi ricevono un'educazione di tipo professionale.

La maggior difficoltà nella realizzazione del programma di insegnamento della musica nelle scuole è data dalla scarsità di insegnanti.

Attualmente, grazie alla riforma scolastica e a una più esatta valutazione dell'educazione estetica, si stanno attuando molte misure per formare degli insegnanti di musica. Nella sola Federazione Russa esistono 34 scuole per la preparazione di insegnanti di musica e tre sezioni musicali presso facoltà pedagogiche; lo stesso avviene nelle altre repubbliche dell'Unione, e contemporaneamente si migliora anche la preparazione musicale dei maestri delle prime classi della scuola primaria.

Dobbiamo ancora citare una serie di mezzi ausiliari attualmente in preparazione per l'insegnamento della musica: libri di canto per scolari, prontuari di storia della musica, dischi per le scuole, libri di insegnamento sistematico e film musicali. Noi speriamo che tutte queste iniziative ci serviranno a perfezionare lo stadio dell'insegnamento musicale nelle nostre scuole e in tal modo a sfruttare pienamente l'importanza educativa della musica sulla nostra più giovane generazione.

MARIA RUMER
Direttrice dell'Istituto
di Educazione Artistica
di Mosca

La vita musicale in Italia

Le prime manifestazioni del XXIII Maggio Musicale Fiorentino

Si sa che il Maggio Musicale ha dovuto, anche quest'anno, superare non poche difficoltà. Dopo che si era inutilmente sperato di inaugurarne nel nuovo Teatro Comunale ricostruito, è stato allestito un programma di compromesso e di attesa: a ogni modo un programma dignitoso e di interesse forse maggiore di quello degli anni immediatamente passati.

Diciamo intanto delle prime manifestazioni. D'intesa con l'Accademia Nazionale Cherubini presieduta dal maestro Antonio Veretti si è deciso di assegnare all'*Elisa* o il *Monte S. Bernardo* di Cherubini il compito di inaugurare il Maggio e di commemorare il bicentenario della nascita del maestro fiorentino. Tra le opere rimaste ingiustamente nell'oblio, l'*Elisa* era quella che meritava di ritornare sulle scene italiane. E l'esito è stato soddisfacente, se non trionfante come si pretendeva. E lo scopo del Maggio Musicale, che è anche quello di onorare l'arte italiana con opere minori e cadute in oblio, è stato dunque raggiunto. L'*Elisa* era apparsa il 13 dicembre 1794, in piena atmosfera rivoluzionaria. Cherubini si trovava in strettezze e d'altronde altre sue opere posteriori come la *Medea* inscenata in circostanze più favorevoli ebbero maggior facilità di imporsi alla ammirazione di ogni pubblico. Il libretto di *Elisa* è di J. A. Révéroni di Saint Cyr, professore di fortificazioni, e Cherubini non poteva, da un testo simile sprovvisto di poesia e costruito con situazioni così comu-

ni, trarre ispirazione per una espressione di forte drammaticità. Però l'ambiente, quello delle alte montagne nevose che il musicista aveva conosciuto, se non altro nei tre viaggi fatti dall'Italia per la Francia, lo aveva attratto e alla espressione di un suo personale — e forse primario — sentimento fu diretto con intima partecipazione. Infatti se nell'opera manca una vera rappresentazione di personaggi e di passioni, in essa sovrastano due veri personaggi, che sono appunto la montagna nevosa e l'opera pia dei monaci di San Bernardo. Ed invero le scene meglio riuscite sono la prima col coro dei monaci in cerca dei viandanti sperduti, l'ultimo coro dell'invito a rifugiarsi nel Santo Eremito e la scena della tempesta al principio del secondo atto. Ed uno squisito colore locale è descritto dai canti dei savoirdi, forse colti dalla viva voce del popolo valdostano e dalle canzoni del mulattiere Michele. Quanto alle arie di Elisa e di Fiorindo, alcune debbono essere gustate come primo esempio di cantabilità lirica e preromantica, fiorito proprio in mezzo alle usate ariette di castrati. Il « parlato » che l'opera originale conteneva, è stato sostituito da « recitativi accompagnati » composti da Roberto Lupi. Essi, pur scritti con geniale rispondenza allo stile cherubiniano sembravano stranamente attardare più che aiutare l'azione ed han fatto desiderare forse la recitazione originaria. Quanto alla esecuzione vogliamo premettere che il piccolo palcoscenico della

Pergola non era il più adatto a rappresentare la maestà e la terribilità delle alte montagne: i bozzetti di Lorenzo Ghiglia, pur disegnati con gusto, erano di una modesta realizzazione. Anche gli artisti, a parte i personaggi di Elisa, del Priore e di Michele, ottimamente interpretati da Gabriella Tucci, Paolo Washington e Mario Zanasi, gli altri e cioè il tenore Gianni Raimondi, Flora Rafanelli, Giorgio Giorgetti, Luigi Tavalari, Franco Pagliuzzi, Augusto Frati han fatto del loro meglio per rimanere all'altezza del loro compito. Il coro diretto dal maestro Andrea Morosini è risultato ben fuso e colorito. Lo spettacolo è stato diretto da Franco Capuana, che con la sua esperienza ed abilità, ha tenuto in mano tutti gli elementi del palcoscenico e dell'orchestra.

Han seguito poi tre opere in un atto: *La Danza di Salomé* di Roberto Lupi, in prima esecuzione scenica, *Il Mantello* di Chailly in prima assoluta e *Una Notte in paradiso* di

Valentino Bucchi in prima esecuzione pubblica.

Tre opere di carattere diverso l'una dall'altra che hanno interessato suscitando nelle due recite un successo schietto, entusiastico. La *Danza di Salomé* di Lupi si è imposta sia per la originale concezione che si distingue da quella di Wilde e di Strauss per essere fedele al resoconto evangelico e non alle leggende che ne son fiorite in tutto il Medio Evo, sia per la forma strumentale che si astiene da ogni intento illustrativo e di colore, e per la parte declamatoria che valorizza in modo originale la funzione dell'« intervallo ». Tutta l'opera scorre su di uno sfondo religioso determinato dall'uso dell'*Inno di S. Giovanni* proposto da Guido d'Arezzo ad individuare gli intervalli congiunti della scala, inno che viene elaborato polifonicamente e variato lungo la successione delle scene, con geniale fantasia. È da mettere in rilievo la regia di Tridhelm Gilbert, che ha composto ogni quadro e gui-

11 maggio 1960 TEATRO DELLA PERGOLA / FIRENZE

2^a rappr. assoluta **IL MANTELLO.** Dramma musicale in 1 atto di Dino Buzzati

Musica di Luciano Chailly

Proprietà Ricordi / Milano

Personaggi e interpreti	La Mamma	Jolanda Gardino
	Giovanni suo figlio	Renato Cesari
	Marietta	Edda Vincenzi
	Rita	Laura Zannini
	Pietro	Giorgio Pavan

Maestro concertatore e direttore

Gianfranco Rivoli

Regia di Filippo Crivelli

Bozzetti e figurini di Dino Buzzati

L'Opera in Italia



L'opera in un atto *Il Mantello* di Luciano Chailly su libretto di Dino Buzzati è stata rappresentata come novità l'11 maggio scorso al Teatro alla Pergola di Firenze, per il XXIII Maggio Musicale Fiorentino

(foto Marchiori)

MILANO

Alla Scala è stata realizzata la grandiosa opera di Hector Berlioz, *I Troiani* (direttore Rafael Kubelik, regista Margherita Wallmann, scenografo Piero Zuffi). Nelle illustrazioni: due scene della prima parte.

(foto Piccagliani)



dato ogni movimento con un rigoroso ed espressivo criterio euritmico. Egli, che aveva anche sostenuto la parte muta del carnefice, è stato coadiuvato da ottimi artisti: Laura Landi (Salomé), Adriano Materassi (Erodiade), Marco Stecchi (Giovanni), Angelo Rossi (Erode) e la danzatrice euritmica Lea van der Pals. L'orchestra e il coro del Maggio Musicale hanno collaborato con il dovuto rilievo, sotto l'attenta ed efficace direzione di Umberto Cattini. La seconda opera, nuovissima, *Il Mantello*, di Luciano Chailly ha suscitato una forte impressione per la sua intensa drammaticità prodotta da una orchestrazione non fondata su distensione tematica, ma sulla scelta adeguata di timbri e di colori, suscitati anche da strumenti fuori del comune quali il vibrafono, la sega, le onde Martenot, le campane registrate a seconda delle scene e dei personaggi. Nel libretto (su testo di Dino Buzzati) una madre non è rassegnata all'idea che il figlio, disperso in guerra, sia morto. Questi ad un certo punto le appare esprimendosi in un linguaggio mugolato e sillabato con parole senza senso preciso. Un fratellino minore gli toglie il mantello e scopre che il povero soldato presenta un costato sanguinante: la Morte gli aveva permesso, per una volta di rivedere la madre, la sorella, la fidanzata. L'opera impressiona e tiene avvinta l'attenzione, e ad onta della scena centrale, un po' lunga, non è priva di fascino. L'esecuzione è avvenuta a mezzo del Complesso strumentale e corale del Teatro di Villa Olmo (Como), sotto la direzione efficace e puntuale di Gianfranco Rivoli, con ottimi artisti: Renato Cesari, Jolanda Giardino, Edda Vincenzi, Laura Zannini, Giorgio Pavan.

Con lo stesso complesso e la stessa direzione è stata inscenata l'opera di Valentino Bucchi *Una Notte in paradiso* tratta dalle *Fiabe italiane* di Italo Calvino su testo di Luigi

Bazzoni. Con essa si è stabilita altra atmosfera da quella religiosa di Lupi o da quella drammatica di Chailly. Ha dominato infatti un'aria rasserenante non inquinata da problemi incumbenti o angoscianti. Anch'essi ci sono, come quello della amicizia, del tempo, della morte, dell'aldilà, ma essi risultano superati da un bonario e sano sorriso, che non è scetticismo ma fiducia nella vita e nell'amore: «Bella è la vita, ma l'amore di più» si canta nell'epilogo. Il linguaggio musicale, costante anche nelle altre opere di Bucchi è frutto diretto di una fantasia libera da ogni preformazione lessicale o storica, e scorre limpido, svelto, scintillante. La costruzione, e quindi la realizzazione scenica si fondano sulla sequenza successiva e rapidissima in una sintesi essenziale dei vari momenti dell'azione. Originale è altresì la strumentazione formata di pochi strumenti a fiato, contrabbasso e pianoforte, a cui si aggiungono a momenti opportuni, gli strumenti familiari al jazz, saxofono, vibrafono, percussioni, organo Hammond, mandolino, chitarra e fisarmonica: strumenti che assumono una funzione nobile attraverso una stilizzazione condotta all'estremo. Le scene sono risultate indicative, disegnate con saporosa modernità e praticità da Attilio Colonnello, la regia è stata costruita con vivo e rustico significato senza traccia di realismo. Gli artisti sono risultati scenicamente e vocalmente al loro posto: Renato Cesari, M. Luisa Gavioli, Giuseppe Baratti, Teodoro Rovetta, Federico Davico, Laura Zannini. L'allestimento scenico di Piero Caliterna è risultato, in tutte le tre opere, accurato e funzionale.

In un concerto nel salone dei Duecento in Palazzo Vecchio, il Quartetto di Milano composto dai violinisti Giulio Franzetti ed Enzo Porta, del violista Tito Riccardi e del violoncellista Alfredo Riccardi, ha presentato oltre un giovanile Quar-

tetto op. 3 di Alban Berg, due Quartetti espressamente composti su ordinazione del XXIII Maggio musica fiorentino: e cioè un Quartetto di Bruno Bettinelli e il Quartetto n. 3 di Riccardo Malipiero. Sono sembrate due opere fatte con speciale impegno e significative del momento raggiunto dai due musicisti che sono entrambi forze tra le più chiare e singolari dell'Italia musicale contemporanea. Nel Quartetto di Bettinelli — se pure risenta dell'intento e dello sforzo di sintetizzare un linguaggio ormai passato in giudicato e costretto in schemi preformati con altri più liberi e storicamente fissati in universale e perenne significato — la volontà di conferire al tessuto contrappuntistico ed armonico una espressione di umana partecipazione, innalza tutta l'opera ad un livello più alto, e meglio spiega il succedersi degli episodi che altrimenti sembrerebbero arbitrari e confusi. La scorrevolezza del primo e dell'ultimo tempo, e la loro logicità costruttiva

contrastano un poco con la laconicità del secondo tempo assai vivo e leggero, e del terzo tempo, *Calmo*, che si annunciava carico di profondo senso lirico.

Il Quartetto n. 3 di Riccardo Malipiero è di una stilistica unità veramente ammirevole e di una logica serrata nella successione degli episodi, dove la dissonanza seriale assume la funzione di una categoria formale di rigorosa conseguenza compositiva. La volontà di espressione poetica — unica ragione dell'arte — è segnata dalle spesseggiate indicazioni — *Disteso gioioso, Drammatico, Calmo, Sereno* — le quali non sempre trovano nell'episodio corrispondente una aderenza indiscriminata, colpa forse del rigore seriale. Il tutto però è concepito con un senso costruttivo ben controllato e realizzato con mano sicura. Di una bellezza particolare abbiamo sentito il *Molto lento* sul « pizzicato » costante del violoncello. I due Quartetti hanno suscitato schietto consenso nel pubblico assai

11 maggio 1960 TEATRO DELLA PERGOLA / FIRENZE

1ª rapp. pubblica **UNA NOTTE IN PARADISO.** Grottesco in 1 atto di Luigi Bazzone (da un racconto di Italo Calvino)

Musica di Valentino Bucchi

Personaggi e interpreti	Il Cantastorie	Renato Cesari
	La Sposa	M. Luisa Gavioli
	L'Amico vivo	Giuseppe Baratti
	L'Amico morto	Federico Davia
	Il Vescovo	Teodoro Rovetta
	La Strega	Laura Zannini

Maestro concertatore e direttore

Gianfranco Rivoli

Regia di Filippo Crivelli

Bozzetti e figurini di Attilio Colonnello

11 maggio 1960 TEATRO DELLA PERGOLA / FIRENZE

1ª esecuz. scenica **LA DANZA DI SALOME.** Sacra rappresentazione umbra di un Anonimo del XIV sec.

Musica di Roberto Lupi

Personaggi e interpreti	Salomè	Laura Londi
	Erode	Angelo Rossi
	Erodiade	Adriana Ricci Materassi
	Giovanni	Marco Stecchi
	Il Carnefice	Friedhelm Gillert
	Un Recitante	Massimo Valentini

Maestro concertatore e direttore

Umberto Cattini

Regia, bozzetti e figurini di Friedhelm Gillert

numeroso e scelto della Sala dei Duecento che ha chiamato sul podio varie volte esecutori ed autori presenti.

Vogliamo notare che la esecuzione del Quartetto di Milano è risultata di una compostezza unitaria di espressività e di una sonorità ben distribuita capace di giungere ad affermazioni drammatiche e a momenti squisiti di soavità contemplativa raramente intesa con opere in cui la stessa dissonanza acquista una dolcezza finissima quasi piacevole di impasto. I quattro esecutori sono stati fatti segno a caldi festeggiamenti. ADELMO DAMERINI

Milano

La Stagione alla Scala: Verdi - Wagner - Mozart

È il momento del *Ballo in maschera*, tornato in primo piano come non accadeva da molti anni. Se si trovassero le compagnie di canto adatte c'è da scommettere che nessun teatro adesso vorrebbe farne a

meno. Per spiegare un così vivo ritorno di fiamma, la ricorrenza, del resto superata, del centenario non basta. E nemmeno gli approfonditi scandagli avviati su quest'opera dall'Istituto di Studi Verdiani di Parma. (Il primo volume è uscito soltanto il mese scorso, troppo tardi per poter esercitare un'influenza qualsiasi sui programmi teatrali). E allora? Molto semplice. In una più esatta prospettiva critica ci siamo resi conto, finalmente, che nella grossa 'partita' Verdi *Un Ballo in maschera* ha un peso superiore a quanto si andava dicendo. Lo si era relegato tra le opere ricche, sì, di abbaglianti folgorazioni, ma disuguali, tipo *Forza del destino* per intenderci, e comunque da mettere in graduatoria a una certa distanza dalla perfetta trilogia *Rigoletto - Trovatore - Traviata*. Viceversa adesso appare chiaro che in quest'opera Verdi ha impiegato un disegno, una tinta — per usare la parola sua — assolutamente unici, irripetibili.

Ha ragione Mila quando scrive che qui « nel vuoto d'una vita frivola e dissipata, l'amore diventa unica serietà, unica occasione tragica ». Morale, *Un Ballo in maschera* è tornato di moda, rivelando bellezze rimaste a lungo tra le pieghe del gusto e delle correnti critiche. Ma poiché in pratica sono le grandi esecuzioni che funzionano da spinta indagatrice, bisogna dire, stavolta, che almeno una parte del merito va ascritta a Gianandrea Gavazzeni: il quale fin da tre anni addietro diede vita a uno splendido ritorno del ventunesimo melodramma di Verdi. Di quella irradiante edizione sono rimasti, come ottimi punti fermi, oltre alla regista Margherita Wallmann e allo scenografo Benois, il soprano Antonietta Stella, il baritono Bastianini e i due bassi Cassinelli e Stefanoni. Poggi ha invece sostituito Di Stefano, mentre la Barbieri e la Tavolaccini hanno preso il posto della Simionato e della Ratti. La miglior testimonianza del successo è data dalle repliche: almeno una decina, molte per i tempi che corrono.

L'edizione in lingua originale del *Parsifal* — che tra parentesi mancava alla Scala da nove anni — ha dato luogo alle solite discussioncelle circa l'opportunità, o meno, di ricorrere per Wagner ai complessi stranieri. Una volta, si sente dire, ce lo davano in italiano, e con eccellenti risultati: perché metterci ora nelle condizioni di non intendere una sola parola di quei lunghi dialoghi, di quei lunghissimi monologhi? La risposta è facile. Una volta, nel periodo eroico della rivelazione wagneriana, era necessario che l'uomo della platea si rendesse conto, minuto per minuto, di quel che avveniva in palcoscenico, pena la stanchezza e il successivo, fatale distacco. Ma adesso, con la cognizione piena dell'arte del lipsiense, le cose stanno diversamente. Senza contare che le nostre esigenze, anche in questo campo, sono cresciute.

Perché Wagner — meglio di tutti lo ha detto Guido Pannain — compie con la parola il primo atto della sua vita musicale, poi la rifonde in suono. « Per ciò la sua poesia è intraducibile. La musica è resurrezione fonica della sillaba, riempie la coscienza espressiva della parola. Fuori della lingua originaria, il canto wagneriano perde la sua ragion d'essere. Vi sono passaggi di una sensibilità straordinaria nella pronuncia musicale dell'eloquio tedesco, sottilissimi e imponderabili portamenti, battiti infinitesimi di sdruccioli che si traducono in melodia e si contraggono in recitazione ».

Perfetto; è proprio così. Provatevi, d'altronde, a tradurre in idiomi stranieri, specialmente nordici, i libretti del nostro melodramma e vedrete, di rimbalzo, quale strazio musicale ne verrà fuori. Ci si provarono i tedeschi, nel primo Ottocento, col *Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Orrore, dovettero tornare in fretta e furia alla lezione del nostro Da Ponte. Issato sui trampoli delle consonanti gotiche, il linguaggio così latinamente piano del salisburghese Mozart appariva irriconoscibile: le 'toniche', nelle accezioni lessicali e sonore, non riuscivano assolutamente ad accordarsi.

Detto questo, conviene aggiungere che l'edizione attuale del *Parsifal* è risultata di raro, alto livello. Dirigevo André Cluytens, familiare ai frequentatori di Bayreuth, da noi molto ammirato per la fluidità, per il vivo senso del canto e la morbidezza e trasparenza della sua concertazione. Del protagonista, cioè del tenore Sandor Konya, diremo che è il miglior Parsifal tra quanti personalmente ne ricordiamo. Egli ha tutto per questo personaggio: la bella voce, la musicalità, la giovinezza e l'ardore tipico del « puro folle ». Anche il basso Christoff è un Gurnemanz ammirevole, e così Rita Gorr (*Kundry*), sebbene la sua rigogliosa voce manchi un poco di

sensualità e di tenerezza, qui necessarie. Mediocre Amfortas, invece, il baritono Neidlinger. Regia piuttosto convenzionale di Frank De Quell. Scenari suggestivi di Benois, ottenuti con l'ausilio di vivide proiezioni.

Ed ecco per la terza volta in questo dopoguerra *Le Nozze di Figaro* dirette da Herbert von Karajan. Il quale, come tutti sanno, è un mozartiano illustre sul serio, avendo molto contribuito alla cessazione della secolare, stranissima guerra fredda tra Wolfgang e il pubblico italiano. Se le opere di Mozart sono finalmente entrate anche da noi nella corrente viva del repertorio, il merito per buona parte è suo, del prezioso divulgatore Karajan. Ma proprio per questo, proprio perché si è assunta una responsabilità così grande, lo si vorrebbe sempre vedere impegnato al massimo, come al tempo delle stesse *Nozze* e del *Don Giovanni*, offerteci anni addietro in esecuzioni esemplari. Viceversa si ha l'impressione, abbastanza fondata, che adesso siano minori la volontà e l'accanimento del direttore, nel duro periodo delle prove: sicché basta poi un cantante di quelli non inesorabili in fatto di quadratura ritmica per provocare qualche squilibrio. Piccole ombre fugaci che non intaccano però sostanzialmente la bellezza di una concertazione tutta viva e illuminante. A Karajan, è vero, qualcuno rimprovera i tempi « stretti ». Ma a parte il fatto che si tratta di un addebito già rivolto a parecchi direttori del nostro secolo, non escluso il Toscanini delle *Bohèmes* e delle *Traviate* (« Nell'Ottocento si suonava tutto molto più adagio », ci disse più volte egli stesso negli ultimi anni), a parte ciò, provatevi ad allargare i tempi delle *Nozze* e vedrete quanta gente invocherà subito Rossini.

Tra gli esecutori, una Sciutti in stato di grazia, brillante con misura nei primi atti ed estremamente

poetica nel « notturno » finale. Il suo « Deh, vieni non tardar » ci ha fatto pensare a un incantevole, soffiato vetro di Murano. Sena Jurinac, Contessa di nobile linea, e Christa Ludwig, un Cherubino convincente a mezzo, non di più, completavano il terzetto femminile. Autorevole l'Almaviva di Eberhard Waechter. Il sonoro Figaro del baritono gallesse Evans aveva, naturalmente meglio affilato il rasoio che non la parola italiana, e questo ha un poco smontato la famosa invettiva dell'ultimo atto. Apprezzati l'allestimento dell'Opera di Stato di Vienna — bozzetti e figurini di Ita Maximovna — e la ficcante regia di Guenther Rennert.

Pergolesi - Berlioz - Bucchini

Dopo *Le Astuzie femminili* di Cimmarosa e *Il Barbiere di Siviglia* di Paisiello, la Piccola Scala ha messo in scena, come ultimo spettacolo della sua stagione, *Lo Frate 'nammurato* di Pergolesi, nella revisione di Renato Parodi. È la quarta delle tredici fatiche teatrali del musicista jesino, rappresentata per la prima volta ai Fiorentini di Napoli nel 1732, un anno prima della *Serva padrona*, e si può forse considerare come la più vitale e significativa tra le opere buffe che cercavano allora di disincagliare il melodramma dalle secche dei soggetti mitologici, greci e romani. (Di passata, vale la pena di osservare che Pergolesi e compagni anticiparono di trent'anni buoni il famoso grido « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains », apparso per la prima volta in una delle *Epîtres* di Jean-Marie Clément, critico e moralista che per la sua ferocia fu battezzato da Voltaire « l'inclément »). Intorno a una storiella alquanto primitiva, dove amori e sospiri hanno per epicentro il solito figlio perduto e ritrovato, il librettista

Gennarantonio Federico, benché sorretto dalle facezie dialettali, non fece davvero meraviglie. A queste provvide col suo genio il grande Pergolesi. Qui, infatti, la melodia è ancora incorrotta, le trappolerie ornamentali del bel canto non ne hanno ancora intaccato la schiettezza, il limpido rivo, i purissimi e chi vivaldiani. L'esecuzione scalligera, diretta con finezza e incalzante vivacità ritmica da Bruno Bartoletti, era affidata al complesso semistabile, quindi espertissimo, della sala cadetta: la Cossotto, cioè, la Gatta, la Meneguzzo, la Martino, la Casoni, i tenori Misciano e Franzini, il baritono Pedani, il basso Montarsolo. Tutti cantanti-attori di sicure risorse, guidati da un regista felicemente estroso come lo Zeffirelli. Non s'è vista, in scena, la collina di Capodimonte, con le sue casette ridenti, con le sue finestre pettegole. Mancanza di un certo rilievo per un'opera-base della più vivace scuola napoletana. Pazienza.

Nella sala maggiore, il 27 maggio, *I Troiani* di Berlioz, in un'accuratissima edizione diretta da Rafael Kubelik. Al quale va anche il merito d'aver conferito proporzioni accettabili a un'opera originariamente smisurata: tale che lo stesso autore non riuscì mai a vederla alla ribalta nella sua integrità. (Si tratta di una dilogia, *La prise de Troie* e *Les Troyens à Carthage*, che senza risoluti snellimenti non potrebbe reggere, come i fatti hanno dimostrato nei primi anni del secolo, alla prova del palcoscenico). Berlioz ebbe — occorre proprio ripeterlo? — insieme col vivido talento e la straordinaria sapienza strumentale, l'impulsiva vertigine della potenza, della « grandeur » a tutti i costi. Tormentoso conflitto tra aspirazione e resa effettiva, che lo fece giudicare da Schumann addirittura come un impotente Re Lear della musica. Giu-

dizio crudo, valido solo entro certi termini e comunque apparso quando Berlioz non aveva ancora dato il meglio di sé. Perché qui, ad esempio, in questi *Troiani* scritti sui cinquant'anni, il potenziale sonoro è assai meno ingombrante che nelle sue prime opere, e viceversa più sicuro, più intenso. Si direbbe che il musicista abbia abbandonato finalmente molte delle sue inquietudini giovanili per trovare una buona volta la pace con se stesso. (Sempre un'ambigua pace, va da sé: come poteva vederla un 'forzato del romanticismo' del suo stampo). Fatto sta che tra i consueti lampeggiamenti di un genio a corrente alternata, nei *Troiani*, minori sono le debolezze, e quasi inesistenti i totali abbandoni, le puerilità, quel caos che a suo tempo aveva infastidito Wagner. Chi pensava — e noi siamo tra quelli — a quest'*Eneide* sonorizzata come a una minacciosa roccaforte del tedio, ha dovuto ricredersi. Anche perché nell'ostentato, ideale ritorno a Gluck, tra l'uno e l'altro diaframma spontiniano e weberiano, non mancano poi in quest'opera stupefacenti anticipazioni rispetto ai compositori di fine secolo, mentre tutto l'insieme è visto con alto impegno, con autentica, rara nobiltà. Certo, la splendida scenografia di Piero Zuffi, le suggestive trovate registiche della signora Walmann, i preziosi interventi del coro diretto dal maestro Mola, e il valido complesso degli interpreti hanno molto contribuito al successo dei *Troiani*: opera assolutamente insequibile in teatri minori. La Simonato (Didone), il tenore Del Monaco (Enea), la Rankin (Cassandra) sono stati meritatamente al centro dell'attenzione. E con essi, in misura più o meno notevole, tutti gli altri esecutori.

Chiusura, infine, con le *Laudes Evangelii*, mistero coreografico elaborato da Giorgio Signorini e dal compositore Valentino Bucchi su

antichi testi poetici e musicali umbri: già eseguito a Perugia, nella chiesa di San Domenico, durante la Sagra dell'autunno scorso. Si tratta di una serrata vita di Cristo, nell'arco che va dall'Annunciazione al celeste Risveglio. Il Bucchi, musicista di gusto sicuro e di chiara dottrina, ha cercato di conciliare le esigenze, soprattutto strumentali, di una partitura dedicata all'orchestra moderna, con la maggior fedeltà possibile all'originale melodico delle antiche laudi. (Chi conosce le classiche fatiche di Fernando Liuzzi, sa che cosa intendiamo dire). E bisogna riconoscere che in complesso vi è riuscito. L'efficacia drammatica, la commozione sono state quasi sempre ottenute senza svisare il disegno primitivo, senza opprimere i fragili arcaismi con massicci interventi. Resta peraltro un interrogativo di carattere contingente: il palcoscenico, con la sua costituzionale profanità, è adatto a tali sopravvivenze — o reintegrazioni — dell'antico dramma liturgico? Perché in verità certa mimesi imposta dalla 'narrazione coreografica' a personaggi come la Madonna e Gesù stesso, lascia piuttosto perplessi. Detto questo, è doveroso però aggiungere che l'esecuzione musicale, diretta anche qui dal Bartoletti con fervida autorità, e quella coreografica ideata da Leonida Massine con frequenti, opportuni richiami ai grandi modelli di Giotto e dell'Angelico, si sono fatte ammirare. Se è mancata in qualche momento una più intensa carica spirituale, ciò è da attribuire al divario tra la chiesa e il teatro: divario che condiziona anche l'animo di chi ascolta.

I concerti all'Angelicum

Degna chiusura di una stagione che per diversi, interessanti motivi ci ha riportati al clima festoso dell'immediato dopoguerra. Concerto dedicato a « L'oratorio a Roma e a

Parigi nella seconda metà del Seicento ». In programma: *Giuseppe figlio di Giacobbe*, di Luigi Rossi, e *Filius prodigus* di Marc-Antoine Charpentier. Il fatto che la paternità di quest'ultimo pezzo sia stata in un primo tempo attribuita addirittura al Carissimi, non può sorprendere. Non solo perché in realtà Charpentier fu allievo del grande musicista di Marino, ma anche e soprattutto perché la scioltezza, la varietà di accenti, la vibrazione che si avvertono nel *Filius prodigus* — specie al vertice dei fraseggi tenorili, di così ampio respiro, e nello svettare ardito del disegno corale — fanno pensare senz'altro a quella mano insigne. La limpida revisione di Federico Mompellio, d'altro canto, ha efficacemente contribuito al recupero di un'opera così pregnante. In *Giuseppe figlio di Giacobbe* (revisione di quell'esperto specialista che è il Piccioli) si respira invece un'aura più che vagamente monteverdiana. La nobile linea architettonica, tuttavia, non sempre riesce qui ad adombrare una certa uniformità nei procedimenti polifonici e, più ancora nella modulazione del recitativo. Importante ritorno, comunque, non fosse che per ragioni storiche e culturali. L'orchestra fervidamente guidata da Carlo F. Cillario, il Coro Polifonico di Torino diretto dal Maghini e i numerosi solisti — contralto Annamaria Rota, soprani L. Pio Fumagalli e P. Pereno Rossi, tenori Herbert Handt e B. Trevisi, basso Giorgio Tadeo — hanno dimostrato d'aver raggiunto in questo difficile campo una cospicua, consapevole maturità.

EUGENIO GARA

Roma

Balletti e opere al Teatro dell'Opera

Il Teatro dell'Opera nel consueto spettacolo annuale dedicato al balletto ha presentato tre novità di un

certo interesse: *Danses sacrée et profane* di Claudio Debussy, *Il Cimento dell'allegria* sulla musica del Concerto in re minore per due pianoforti e orchestra di Francis Poulenc e *Danze per i cinque cerchi*, divertimento coreografico su musica di Nino Medin. Insieme a questi tre lavori è stato ripreso anche il balletto biblico in dieci danze *Il Figliol prodigo* su musica di Sergej Prokofiev. Tutto lo spettacolo è stato curato dal coreografo Aurelio M. Milloss che, a giudizio generale, ha creato una «serena sosta coreografica» in contrapposto ai programmi presentati negli anni scorsi, in cui presero posto opere d'avanguardia a chiaro sfondo polemico.

Le *Danses sacrée et profane* hanno trovato un armonico sfondo nella indovinatissima e fantasiosa scenografia di Corrado Cagli, visioni in trasparenza, saggia combinazione di colori — quasi tutti intonati su dolci tinte verdi — nella quale la musica di Claudio Debussy trova un assoluto stato di riposo. Le speciali armonie debussiane, nate da un'impostazione particolare, acquistano maggior fascino e rilievo negli studiati atteggiamenti coreografici del Milloss, ottimamente interpretati dalla coppia Marisa Matteini-Guido Lauri.

Un valore singolare ha assunto il balletto concertante dal titolo *Il Cimento dell'allegria*, nato direttamente dal fine umorismo e dall'incessante sviluppo musicale del Concerto in re minore per due pianoforti e orchestra di Francis Poulenc. Chi conosce la lieve satira che serpeggia nelle partiture di questo compositore, può ben dire che il coreografo Aurelio Milloss ha interpretato il più segreto pensiero del maestro francese. Una realizzazione divertente, effettuata con mano leggerissima e con buoni contrasti coreografici che hanno trovato anche efficace cooperazione nella scena e nei costumi di Paolo Tommasi. Naturalmente si tratta di un Milloss

che già conosciamo ma che qui troviamo più spiritualizzato e più attento a certe morbidezze tutte proprie della modernissima scuola francese, quale risultato della tradizione debussiana. Interprete squisita dei desideri del Milloss si è rivelata Josette Amiel, una elegantissima danzatrice, straordinariamente morbida e affascinante. Suo bravo compagno è stato Walter Zappolini. Al balletto hanno anche preso parte vari elementi del Corpo di ballo del teatro. L'esecuzione musicale è stata molto accurata, ma vanno messi in rilievo i due solisti al pianoforte Gino Diamanti e Pieralberto Biondi che hanno suonato il Concerto del Poulenc con straordinaria sicurezza, con perfetto equilibrio e impeccabile fusione.

Ultimo balletto dello spettacolo, le *Danze per i cinque cerchi* su divertente musica di Nino Medin. Si tratta di un omaggio alle prossime manifestazioni olimpioniche internazionali che avranno luogo a Roma nell'agosto-settembre prossimi. Tanto il maestro Medin quanto il coreografo Milloss, hanno cercato di mettere in evidenza, riuscendovi, l'immane elemento spettacolare delle future esibizioni ginniche che, nonostante la loro rigidità, contengono sempre un elemento poetico-immaginario facilmente reversibile nella tematica musicale. I solisti Marisa Matteini e Guido Lauri si sono mossi con perfetta armonia, insieme a tutto il Corpo di ballo. Nel lavoro di repertorio *Il Figliol prodigo*, autentico capolavoro di Prokofiev, che riscuote ovunque festosissime accoglienze, sono stati ammirati i solisti Carmen Panader (danzatrice di grande stile), Filippo Morucci e Giovanni Notari. Molto a posto i gruppi delle Sorelle, dei Malfattori e dei Complici. In questo spettacolo è stata apprezzata la direzione orchestrale di Armando La Rosa Parodi, il quale ha messo bene in evidenza le dolcezze timbriche di Debussy e Poulenc, la saggia ar-

monia di Prokofiev e la brillante musica del Medin.

La Stagione lirica ha proseguito con molto interesse con le riprese della *Bohème* di Puccini e della *Salomé* di Strauss in nuovo allestimento e con la prima esecuzione al Teatro dell'Opera di *Il Medium* di Menotti (magnifica interprete Gianna Pedersini).

Queste due ultime opere sono state dirette dal maestro Franco Capuana che, particolarmente nell'opera straussiana, ha conseguito un personale successo.

Concerti

Ai concerti dell'Accademia di Santa Cecilia dobbiamo segnalare due novità presentate dal maestro americano Thomas Schippers. La prima di esse è *Capriccio per orchestra* di Gottfried von Einem risalente al 1943, quando il compositore non era ancora attratto da certe tendenze piuttosto ardite del nostro secolo. Qualcuno ha voluto intravedere in questa partitura tendenze, diciamo così, rivoluzionarie. Niente affatto: tutto procede secondo l'ordine tradizionale, quello che Einem, a venticinque anni, rispettava doverosamente. Evidente è, invece, la tendenza di avvicinarsi a Stravinski, ma chi allora non era in peccato scagli la prima pietra. Non è il caso, crediamo, di intorpidirsi per qualche mutamento improvviso di tempo, per qualche discesa cromatica, per qualche ripresa di tema in senso invertito. Non è possibile, al giorno d'oggi, e non lo era nemmeno, intendiamoci, nel 1943. La verità è che questo *Capriccio* risulta scritto con bravura, con un certo desiderio di indipendenza che rivela senso costruttivo meditato e studiata scelta degli strumenti impiegati. Giorgio Graziosi, a proposito del finale di questo lavoro, ha parlato di «grandi unisoni roteanti»: giusto. Essi non fanno che aumentare l'interesse nella parte conclusiva, dimostrandoci l'abilità dell'Einem nel-

l'uso tecnico. E la tradizione si rifà viva con la scala discendente in do maggiore, con la quale il pezzo si conclude.

La seconda novità presentata dallo Schippers era *Meditazione e Danza di vendetta di Medea* di Samuel Barber, compositore americano di vasto nome. Il semplice titolo del lavoro già rivela la impostazione della partitura. Si tratta precisamente di una sequenza comprendente due parti essenziali del balletto composto dal Barber per la danzatrice Martha Graham, che palesa in modo inconfutabile lo stile del compositore e la sua straordinaria abilità tecnica, qui messi in rilievo da una gradazione di sonorità piuttosto accentuata, con prevalenza di temi di differente carattere e spesso anche contrastanti fra loro. Ma il fine dell'autore, quello di creare qualcosa di vivo e di palpitante, è raggiunto e senza lesinare i mezzi strumentali, tutti predisposti e svolti con mano sicura. Gli effetti raggiunti, generalmente di natura elevata, sono copiosi e aderenti alla natura del classico soggetto e alla sua impostazione teatrale. Il pubblico ha molto gradito il lavoro, anche perché lo Schippers lo ha presentato con magnifico rilievo, ed alla chiusa ha applaudito con sincerità e fervore.

Nel concerto di musiche di Francis Poulenc, inserito nella stagione dell'Accademia Filarmonica Romana, erano compresi quattro motetti dal titolo *Pour un temps de pénitence* risalenti al 1937, pagine mai eseguite a Roma, che il maestro Luigi Colacicchi, direttore del coro dell'Accademia Romana, ha tratto con molta sensibilità dall'oblio. In queste quattro brevi composizioni, l'occhio attento del musicista nota un intreccio di parti e un impiego tecnico eccezionalmente raffinato; ma il linguaggio armonico, all'esecuzione, viene per così dire sopraffatto da un'espressione che, pur non venendo meno alla sua religiosità,

mette in primo piano quel carattere lievemente sarcastico, sempre inserito nella produzione del compositore francese appartenente, com'è noto, al gruppo dei Sei. Luigi Colacicchi ha saputo trovare il modo di mettere in rilievo questi personali concetti del Poulenc, naturalmente rispettando nel modo più assoluto tutta l'impostazione tecnica, davvero rilevante, specialmente nei due ultimi motetti. Le voci ben educate e perfettamente intonate del coro della Filarmonica hanno dato modo agli ascoltatori di gustare in modo eccezionale le pagine del Poulenc, dimostrando anche l'accorta sensibilità del direttore, un autentico specialista in fatto di polifonia moderna.

L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora di Menotti

Quella favola madrigalesca che fu cara allo Striggio, al Vecchi ed al Banchieri è stata fatta rivivere, sotto forma teatrale — e dunque con tutti i rapporti col palcoscenico respinti dai polifonisti del secolo XVI — da Giancarlo Menotti con la sua composizione *L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora*. Che cosa ne è avvenuto dell'antico contrappunto, elemento-base dei grandi polifonisti del Cinquecento? Esso viene proiettato dal moderno compositore sul palcoscenico, dando vita a figurazioni che si incarnano in personaggi vivi e vitali. Qualcuno ha parlato di nuova forma melodrammatica. Ma non ci sembra esatto, in quanto più giusto è intravedere, in questa partitura menottiana, un'originale evoluzione del vecchio madrigale. La trama del testo — tradotto con accuratezza da Pietro Clausetti — dà possibilità all'autore di far raggiungere alla forma musicale un'espressione libera da ogni schema, ubbidiente ad un'emozione che, nella scena finale, raggiunge gradi piuttosto elevati. Non va dimenticato qualche elemento sarcastico, del resto sem-

pre caro al Menotti, già facilmente rintracciabile nei madrigali del secolo XVI. La mano leggera del compositore ha infuso alle numerose pagine del lavoro una straordinaria freschezza che ha trovato qualche lieve contrasto nell'esecuzione coreografica del Corpo di ballo del Landestheater di Hannover, al quale si è unita l'orchestra della Accademia Filarmonica Romana ed il coro della stessa istituzione, preparato in modo impeccabile dal maestro Luigi Colacicchi. La favola madrigalesca, nuova per l'Italia, è stata diretta dal maestro Wolfgang Trommer che ha centrato in modo notevole le caratteristiche espressioni menottiane. Il successo è stato vivissimo e se qualche riserva è stata fatta per la coreografia di Yvonne Georgi, ammiratissima è stata l'esecuzione e di buon gusto sono risultati costumi e scene di Rudolf Schulz.

MARIO RINALDI

Napoli

Due novità e una ripresa al S. Carlo

Dopo avere attinto fruttuosamente ai canti goliardici, Carl Orff si è volto felicemente alla favolistica indigena. E questa sua *Luna* (desunta dai fratelli Grimm), a dispetto del macabro argomento, splende cordiale e paciosa su un paesaggio degno di un Brueghel.

Quattro intraprendenti giovanotti, stanchi di vivere sotto un cielo sempre buio e nero come la pece, essendo capitati in un paese illuminato di notte da un bel disco bianco e tondo appeso a una quercia, con una scala lo trafugano, lo caricano su una carriola, lo portano a casa, lo sistemano su di un albero, con grande gioia dei nativi che vi danzano e bevono intorno. È la Luna, pari pari, della quale d'ora innanzi nessuno più saprebbe far senza. Neanche i giovanotti che, invecchiando e venendo a morte, preten-

dono di esser seppelliti ciascuno col suo bel quarto (di luna) accanto, che tenga loro compagnia durante il sonno eterno. Il Sindaco, ricordando che sono stati essi a introdurre l'illuminazione notturna in paese, non può rifiutarsi di accontentarli, anche a costo di ripiombare il paese nel buio: e così ordina che accanto a ciascuno di essi sia collocato, nel fetto, un abbondante specchio luminoso. Eh sì!, ma che succede? Succede quel che nessuno aveva previsto, cioè che i quarti di luna, col loro persistente chiarore, impediscono ai morti di prender sonno: questi, non potendone più, alla fine si alzano, ballano, trincano, e ancora amano e rissano, né più né meno che i vivi. Il baccano cresce di tanto da salire, infine, sino a S. Pietro, il buon vecchio che dal cielo tutto osserva e che, incuriosito e preoccupato, scende su una nuvola per effettuare un sopralluogo. Arrivato in terra, e portatosi proprio sul cimitero, il caro Pietro si mescola ai trincanti, canta e beve con loro. E quando questi, infine stanchi, cedono al sonno, Egli prende la luna, la porta con sé e l'appende proprio in mezzo al cielo, imparzialmente illuminando tutto il paesaggio, ritornato calmo e silenzioso sotto i raggi dell'astro amico...

Il fondamentale ottimismo e la bavarese cordialità dell'autore del *Carmina burana* si riversano abbondantemente anche in questa partitura che, da essi fecondata, li restituisce in sangue un po' scuro e denso, ma sanissimo e pienamente pulsante. Il linguaggio diatonico e arcaicizzante, attraverso la personalissima reazione orffiana, ti giunge sorprendentemente nuovo, con la complicità di una ritmica mobilissima e dell'assidua cantillazione corale; nonché di una quantità di stupefacenti, straordinariamente vari atteggiamenti strumentali, quasi sempre superanti il livello della pur seducente 'trovata' (ne citiamo una per tutte: il re bemolle dei trombo-

ni sul calmissimo *do maggiore* finale degli archi esprime — sulla scorta della didascalia — il russare dei morti riaddormentati nella pace della notte lunare...).

Un po' di ginnastica non fa male: con un bel salto indietro, il pubblico è stato ripiombato nel bel mezzo del clima espressionistico tedesco «fra le due guerre» che presiede al Protagonista. La musica di Kurt Weill si esercita qui su un soggetto di Georg Kaiser ambientato nella Inghilterra elisabettiana. Un celebrato attore, accompagnato dalla sorella e da tre suoi seguaci, prende alloggio in una taverna, effondendosi in espressioni affettuose verso la sorella. Invitato dal Duca, dapprima prova una pantomina comica (la lingua inglese non sarebbe intesa dagli ospiti stranieri) da recitare a palazzo: poi, per riguardo a un Vescovo sopraggiunto che non può assistere a 'frivolezze' (e pregatone dal Duca) riprova la stessa pantomina, indirizzata a un finale tragico. Tra le due prove, la sorella viene a confidargli di essere innamorata di un giovan signore. Il protagonista dapprima non le crede, poi è costretto, evidentemente, a prendere atto della notizia che, come un tarlo, gli rode il cervello. Alla fine della seconda prova, in una scena di gelosia, egli prende talmente sul serio la sua parte di marito tradito, da preoccupare i colleghi. E quando finalmente appare la sorella col suo promesso, le immerge il pugnale nel seno.

Rappresentato un paio d'anni prima del *Dreigroschenoper*, il Protagonista è un frutto già maturo della personalità del Weill. Arte che vorrebbe essere 'popolare', di questo proposito generoso non realizza, se non quasi esclusivamente, il momento polemico e in fondo negativo, rigorosamente bandendo le morbidezze, i languori, le estenuazioni del precedente — ormai aborrito — impressionismo. Ancora prossima alle esperienze atonali dello stesso

autore, questa musica già pretende di essere diventata « melodica », facile, alla portata di tutti, secondo la dichiarata ambizione della ben individuata tendenza. La scrittura è magistrale, nella sua attuazione piena e serratissima. L'interesse non langue mai, anzi è di continuo sollecitato: solo che si tratta di un interesse esclusivamente intellettualistico, tenuto desto da intellettualistici espedienti.

La interessante serata era stata aperta da una felice ripresa del giovanile *Malato immaginario* (tratto da Molière ad opera di Mario Ghisalberti) di Jacopo Napoli: opera che porta con giovanile freschezza i suoi ventidue anni. L'aperta comicità molieriana, felicemente e sanamente rivissuta musicalmente, si viene timbrando — nel corso della partitura — di un sottile velo di malinconia, nobilmente filtrato attraverso le ancestrali suggestioni dell'opera buffa. A momenti, ed è più che naturale in un'opera scritta a 26 anni, le suggestioni risultano un po' scoperte: ma, a parte che l'autore non teneva ad apparire figlio di nessuno, di fatto la sua reazione alla comica vicenda è quasi costantemente, e felicemente, ben personale. Sicché l'opera si ascolta, ancora oggi, tutta d'un fiato e senza stanchezza.

A dirigere le tre opere in un atto è stato chiamato, con coraggio inconsueto nei nostri Enti, un giovanissimo direttore ungherese, Gabor Otvos, il quale, salvo qualche acerbità, ha dimostrato di meritare la fiducia che in lui si ripone per l'avvenire. Per *Il Malato immaginario* Adriana Muoio ha ideato tre ariosissime scene di gusto barocco assai aderenti alla *Stimmung* della commedia. La regia di Livio Luzzatto si è venuta svolgendo nell'ideale spazio scenico con quel che di pomposo il barocco esige, e con in più la opportuna deformazione caricaturale. Protagonista divertentissimo, in ottima forma vocale rispetto alla tes-

situra, è stato Italo Tajo. Gli han fatto degna corona Rosetta Noli, Alda Noni, Angelo Marchiandi, Edgardo Di Stasio, Augusto Pedroni e Ottavio Taddei. Il coro, poco impegnato, si è destreggiato con dignità.

Leo Nedomansky, regista delle opere di Orff e di Weill, ha manovrato le masse e i singoli con vero virtuosismo, un virtuosismo non fine a se stesso, anzi felicemente condizionato ai valori lirici delle due partiture, così diverse l'una dall'altra. Estremamente suggestive le scene di Leardo Rossi — specie quella della Luna, che fa pensare alla essenzialità di un Klee. Dei cantanti ricorderemo, oltre il Pirino, provatissimo protagonista, la Bandini, il Lidonni, il Flaùto, il Gonzales per l'opera di Weill; il Clabassi (magnifico S. Pietro), il Lidonni, il Forgiione, il Pedroni e il Gonzales per *La Luna* (in quest'opera il coro, straordinariamente impegnato, ha mostrato le sue qualità e i suoi limiti noti).

Prima della serata di opere moderne avevamo ascoltato una bella edizione in lingua originale del wagneriano *Vascello fantasma*, diretta da Maticic. Vi avevamo ammirato le bellissime voci maschili: quella calda e incisiva di Eugene Tobin (un vero *Heldentenor* wagneriano), quella scultorea del protagonista Otto Wiener, quella fluente di Arnold Van Mill (Dalando), degnamente completate da quella di Tomaso Spataro, cantante di controlatissimo gusto. Di Eleanor Lutton potemmo apprezzare la penetrante intelligenza del personaggio. L'orchestra e il coro furono all'altezza delle intenzioni del Direttore, che personalmente ebbe cura della regia, realizzata in bella aderenza al cupo colore del dramma.

I concerti

Serrata l'attività concertistica nell'ultimo mese: poche le musiche — da noi ascoltate — di rilievo.

Nell'ambito delle celebrazioni scarlattiane, ampiamente ideate ed attuate dall'Associazione che del fondatore della Scuola napoletana porta il nome — con la fattiva collaborazione della Rai e dei maggiori Enti Lirici e Sinfonici italiani — ebbe luogo il 2 maggio, il secondo concerto, diretto col solito prestigio da Franco Caracciolo, col concorso dell'efficientissimo coro di Emilia Gubitosi e di un quartetto di ben noti solisti (Bruna Rizzoli, Miti Truccato Pace, Jolanda Gardino e Petre Munteanu). Il basso Antonio Finozio prese parte, con positivo risultato, alla esecuzione del *Credo*, cui non partecipava il mezzosoprano Gardino.

Il *Credo concertato*, a quattro voci con coro, è stato ritrovato nella Biblioteca di S. Pietro a Maiella dal maestro Jacopo Napoli che, rispettandone integralmente la parte vocale, lo ha armonicamente realizzato e strumentalmente rielaborato (senza minimamente tradirne lo spirito e lo stile). La breve composizione respira agiatamente nel suo taglio agile e franco. Vi cogli con grata sorpresa anticipazioni haendeliane e atteggiamenti di quello che sarà, un secolo dopo e più, il melodramma romantico. La revisione vocale e la rielaborazione strumentale e armonica sono delle più felici, nonostante l'aggiunta di pochi 'fiati', che si direbbero impiegati dall'autore.

Il piatto forte — in verità, un po' indigesto — del concerto, era costituito dall'oratorio *S. Filippo Neri*, trascritto ed elaborato (stando ai risultati auditivi) con perizia e discrezione da Giuseppe Piccioli. Su un testo mieloso e convenzionale, che si vuole attribuire a Francesco Lémene, Alessandro Scarlatti ha steso un affresco musicale che, se testimonia ampiamente del suo fare grande e largo, raramente attinge l'emozione autentica. Il recitativo è costantemente nobile e il manto musicale delle arie è tagliato e

drappeggiato maestrevolmente: tuttavia, non si riesce a vincere l'impressione della uniformità, solo di tanto in tanto felicemente interrotta da una accelerazione del flusso sanguigno. Particolarmente ricordevoli due Arie del tenore: *Son come destriero* (tempo mosso, in due) e *Mio Gesù, sento tua voce*, nobilmente intensa e trepidamente patetica.

Una 'novità' interessante ascoltata in questi ultimi tempi, nella esecuzione della magnifica orchestra Scarlatti diretta da Stanislaw Skrowaczewsky, è stato il *Divertimento* di Roman Vlad. La pagina del compositore italo-rumeno, saldamente articolata, mette volentieri — e felicemente — in evidenza la sua membratura tematica. I temi ti vengono incontro con rara nettezza di contorni, e vivono e si sviluppano in virtù di abilissimi procedimenti contrappuntistici. Tuttavia — nonostante la fermezza della scrittura, sembra che qualcosa manchi in questa pagina, pure scritta con un gusto irreprensibile. Che cosa? È difficile dirlo. Forse l'impressione è causata dal fatto che i temi — inequivocabilmente tonali, presi in se stessi — risultano immersi in un ambiente tonalmente indifferente (almeno per quanto attiene al concetto 'tensione-distensione', vivificante il discorso tonale tradizionalmente inteso).

L'Accademia Musicale Napoletana, in collaborazione con l'Usis, ha organizzato un nutrito ciclo di musiche americane nella signorilissima cornice di Villa Pignatelli. Un piccolissimo posto (parlando in termini quantitativi) è riservato ai musicisti italiani. Finora hanno avuto luogo due concerti, nel primo dei quali (l'unico che abbiamo potuto ascoltare) sono state eseguite, oltre le *Quattro Liriche* su testo di Machado di Luigi Dallapiccola, musiche di G. Balch Wilson, di Ross Lee Finney, di Samuel Gale, di Aaron Copland e di Roger Sessions;

esecutori: il Duo (violino e pianoforte) Sidoti (Raymond e Betty, fratello e sorella), e la cantatrice Marta McCulloch. Buone, od ottime, le esecuzioni. A non parlare di Balch Wilson e di Dallapiccola (le musiche dei quali non arrivammo ad ascoltare) non possiamo davvero dire che le composizioni dei graditi ospiti abbiano lasciato una traccia positiva nella nostra memoria.

GIACOMO SAPONARO

Genova

La stagione lirica

La stagione lirica del Carlo Felice si è inaugurata con *Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti. L'opera, ancora nuova per il pubblico genovese, è stata diretta da Francesco Molinari Pradelli, mentre Paul Hager ne ha curato la regia, con prospettive allusivamente oratoriali. I quadri si sono disposti con l'armonia di una « suite » corale intorno alla figura del protagonista, l'arcivescovo Thomas Becket impersonato dal basso Nicola Rossi Lenini. Quest'ultimo, cantante-attore di grande forza interna e di gusto sorvegliato, porta nel personaggio, da lui creato per la prima edizione scaligera, un tratto vocale di colore pertinente, una fattura classica di fraseggio, l'uso sempre consapevole delle grandi disponibilità drammatiche. Nel « cast » figuravano altri interpreti della « primissima », come il tenore Mario Ortica, Rinaldo Pelizzoni, Lino Puglisi, Marco Stefanoni, Gabriella Carturan; e poi, con Luciana Serafini autrice di una stupenda corifea, Alessandro Madalena, Arturo La Porta, Vico Polotto. Il magnifico successo (l'autore presente è stato chiamato una ventina di volte al proscenio) ha segnato in un certo senso il livello dell'intera stagione, particolarmente sostenuto soprattutto per qualità di interpreti.

È l'unico punto di forza delle stagioni che non possono, per le diffi-

coltà economiche in cui si destreggiano gli Enti minori, impostare i programmi su novità assolute o su testi d'eccezione. Il repertorio, che costituisce la base di questi cartelloni, esercita tuttora un grosso richiamo sul pubblico: ma proprio per il repertorio sono indispensabili voci importanti o energie fresche. Personalità affermate o autentiche scoperte. Su questi binari può correre una politica lirica avveduta. *Assassinio nella cattedrale*, *Il Crepuscolo degli Dei* e *Così fan tutte* erano i testi d'eccezione. Il resto apparteneva alla « routine ». Una « routine » di classe, tuttavia come avremo modo di constatare.

In linea assoluta l'edizione originale dello spartito wagneriano ha segnato l'indice più elevato dell'impegno spettacolare. Alexander Krannhals ha diretto il *Crepuscolo* con una esemplare forza di sintesi. Tre particolarità sono emerse dalla concertazione del maestro svizzero: il clima tragico, largo di effusioni, sorvegliato di impasti; la sonorità tenuta costantemente al limite esatto per l'emersione della voce e l'intelligibilità del testo pronunciato; il colore genuino degli strumenti, nella graduata nervatura dei contrappunti nella pacata coerenza dei tempi. Una stupenda esecuzione a cui si è allineato il gruppo dei cantanti di lingua tedesca: il tenore Wilhelm Ernest, (Siegfried), il soprano Ildegarde Jonas (Brunilde), Tomislav Neralic (Gunther), Hans Friedrich Meyer (Hagen), Ingeborg Weiss (Guttuna), Franz Andersson (Alberico), Maria Graf, Gerry De Groot, Hannelore Wolf Ramponi. Il regista Frank De Quell ha puntato sulla suggestione dei rilievi, sulla graduata incombenza delle penombre, muovendo gli interpreti nella sobria ambientazione di Hainer Hill in cui l'uso di un proiettore (una tempera di gusto moderno, zebrata e viva) ha funzionato come un « pedale » scenografico di magnifico effetto.

Così fan tutte ha chiuso la stagione

lirica, oltre che il terzetto delle opere di meno usuale realizzazione. Un altro direttore svizzero, Samuel Baud Bovy, ha concertato lo spartito mozartiano con un linguaggio orchestrale depurato, tanto più ricco quanto meno eccheggiante. Le parti di Fiordaligi e Dorabella sono state assolate con grande bravura da Ilva Ligabue e Mariella Angioletti: la prima è una delle più qualificate interpreti del ruolo e vi sfoggia una non comune lucentezza di suono, uno stile elegante di purezza cameristica; la seconda l'ha fiancheggiata con un canto intelligente e ricco di sostanza espressiva. Il tenore Luigi Pontiggia e il baritono Dino Mantovani hanno offerto di Ferrando e Guglielmo due spiritose versioni; Mariella Adani è stata una Despina sapida di maliziosa femminilità, di toni caricaturali, di freschissima arguzia; Carlo Badioli ha disegnato un sobrio carattere di Don Alfonso. Il resto del cartellone era riservato, come abbiamo detto, al repertorio. Citeremo innanzitutto un'eccellente edizione di *Andrea Chénier* diretta da Molinari Pradelli con un Corelli in netta ascesa per il dominio dei grossi mezzi di cui dispone, per potenza di squillo e vigorosa accentuazione drammatica. Ottimo successo anche per Gigliola Frazzoni e per il baritono Ugo Savarese, per la Carturan e i minori. Di una felice distribuzione ha usufruito anche *La Forza del destino*, con Pier Miranda Ferraro, Mariella Angioletti, Anselmo Colzani, Oralia Dominguez, Carlo Badioli. Il maestro Gianfranco Rivoli, uno dei pochi giovani che ancora conoscono la tradizione, ha messo a fuoco la sostanza romantica dello spartito verdiano, la sua foga geniale, assecondando le voci con gusto non dozzinale e sicura padronanza di mestiere.

Per *Lucia di Lammermoor* i due punti di forza erano la regia di Franco Zeffirelli e la grande interpretazione di Joan Sutherland, il

grande soprano australiano affermatosi recentemente con una serie di clamorosi successi. Zeffirelli ha scavalcato all'indietro la struttura dell'opera di Donizetti per arrivare alla terza serie dei Racconti del mio locandiere di Walter Scott, alla loro sinistra atmosfera, alla figura misteriosa di Tommaso il Rimatore che dal primo svilupparsi della vicenda profetizza la sorte dell'ultimo signore di Ravenswood « aspirante alla mano di una morta ». Salvatore Cammarano si prese molte assurde e dozzinali libertà nei confronti dell'originale, compresa quella di tramutare in suicidio la triste fine di Edgardo inghiottito dalle sabbie mobili mentre galoppa furiosamente per raggiungere il fratello e il fidanzato di Lucia e battersi con loro a duello. Rimane tuttavia nel rozzo disegno drammatico quella vitalità truce e passionale del fatto che ispirò, oltre Donizetti, altri nostri compositori come il napoletano Michele Carafa (*Le Nozze di Lammermoor*) e il milanese Alberto Mazzucato. La premessa era necessaria per fissare i punti base dell'interpretazione di Zeffirelli, sia nell'espressione figurativa che nello sviluppo di una recitazione che si bilancia esattamente fra la sanguigna prosa del narratore scozzese e la musica dell'operista bergamasco.

Quanto alla Sutherland, la sua miss Aston si inserisce in una continuazione ideale delle grandi interpreti di Lucia: da Nellie Melba alla Cebotari, da Amelita Galli Curci a Toti Dal Monte. Una singolare convergenza di elementi forma la cantante d'eccezione: lo straordinario organo vocale, la rigorosa disciplina di canto, la musicalità e l'estro drammatico. Un autentico trionfo ha siglato la grande scena della pazzia eseguita con le difficilissime cadenze di Lily Pons. Al suo fianco hanno condiviso il successo il tenore Gianni Raimondi, il baritono Dino Dondi, il basso Nicola Zacaria. Ha diretto Nicola Rescigno, un giovane che co-

nosce indubbiamente la partitura, ma si è attenuto a una tradizione un po' stanca (e anche anonima) in contrasto con il tono svincolato ed elevato dello spettacolo.

Va ricordata ancora la *Traviata* diretta da Alceo Galliera, con Rosanna Carteri protagonista. Non mancano motivi musicali validi alle angolazioni interpretative di un direttore formatosi al rigore dei classici, anche quando i suoi tempi escono dalla tradizione. Il popolarissimo spartito verdiano ha usufruito di un «cast» di livello: tuttavia non si può non rilevare come la tessitura di Violetta, e certa intensità drammatica che la parte richiede, non sia nelle corde della Carteri. L'impiego appropriato dei mezzi stabilisce sia pure nei limiti di forza che abbiamo detto, la classe della cantante, che non si concede errori di gusto, che pone al suo generoso talento la cifra del più ragionato, elegante rigore stilistico. Nelle altre parti hanno ben figurato il tenore Alfredo Misciano, il baritono Dino Dondi, Franca Marghinotti, Carmen Repetto, Vico Polotto, Michele Pasino. La regia di Paul Hager, il coro istruito da Ottavio Fanfani e le coreografie ideate da Carlo Faraboni hanno contribuito all'ottima riuscita dello spettacolo.

Sinfonici e solisti

Il maestro svizzero Samuel Baud Bovy, che come abbiamo detto più sopra ha chiuso la stagione lirica dirigendo un'ottima edizione di *Così fan tutte* di Mozart, ha aperto anche la breve serie dei concerti sinfonici di primavera. L'interesse di questi concerti, largamente seguiti dal pubblico, si accentra sui solisti che occupano un largo spazio nel pro-

gramma, quasi sempre con due opere di impegno. Nella serata d'inaugurazione è stato David Ojstrack ha dare due stupende versioni dei *Concerti* in re maggiore di Beethoven e in sol maggiore di Mozart. Ha fatto seguito il violoncellista André Navarra che nel programma diretto da Alfred Hering ha seguito anch'egli due *Concerti*: quello in re maggiore di Haydn e quello in la minore di Saint-Saëns. Successi, entrambi di forti individualità nel campo strumentistico. Ma la vera sorpresa, una «scoperta» per il pubblico genovese, è stata la pianista Kiki Bernasconi che nel 2° *Concerto* di Saint-Saëns (e nella *Campanella* di Liszt eseguita come bis) ha dato la misura di un virtuosismo pieno, brillantissimo, forse ancora un po' delicato nella ricerca delle alte sonorità, ma smagliante di nitidezza e affascinante di scelta e di sensibilità di suono. Dirigeva Carlo Franci. Sotto la bacchetta di Alceo Galliera ha invece suonato il pianista Robert Casadesu (*Concerto* in do minore K. 491 di Mozart e *Variazioni sinfoniche* di Franck) imponendo la sua statura di artista riflessivo, di stilista impeccabile, di strumentista piacevolissimo. La stagione si è chiusa con un complesso di tournée: la Filarmonica di Varsavia diretta da Stanislaw Wislocki. La violinista Wanda Wilkomirska ha eseguito il 1° *Concerto* per violino di Szymanowsky, mentre il brano impegnativo per l'orchestra era la *Quinta* di Ciaikovski: un fervido successo ha giustamente sottolineato il valore tecnico, la serietà di lettura, lo smalto espressivo delle esecuzioni di un complesso che è certo il primo di Polonia e uno dei maggiori sul piano europeo.

C. M. RIETMANN



ROMA

Uno dei finali de *L'Unicorno, la Gorgona e la Manticonia* di Giancarlo Menotti, rappresentato al Teatro Eliseo dall'Accademia Filarmonica. (foto Bosis)



FIRENZE

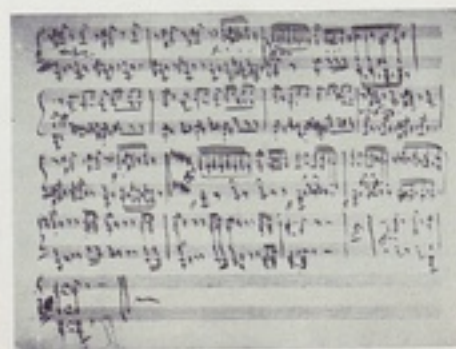
Il XXIII Maggio Musicale Fiorentino è stato inaugurato con *Elisa*, un'opera di L. Cherubini, da tempo dimenticata. (foto Marchisori)



La *Petite Messe Solennelle* di Gioacchino Rossini è stata recentemente realizzata in una magnifica incisione per i dischi Ricordi (MRC 2002/3 e CS 2002/5 stereo).

In alto a sinistra: Gioacchino Rossini.

A destra: la prima e l'ultima pagina del manoscritto autografo della *Petite Messe Solennelle*.



La vita musicale all'estero

Stati Uniti

Un nuovo Oratorio di Natale Martin David Levy, compositore americano poco più che ventenne, ha dimostrato di avere del coraggio accingendosi a comporre un lungo Oratorio di Natale. Egli non si è fatto intimorire dai giganteschi esempi della storia — Bach, Haendel, Haydn, Mendelssohn — e si è messo senza esitazione a costruire un edificio colossale. *For the time is being* — questo è il titolo dell'oratorio — si basa sulla poesia omonima di W. H. Auden e richiede un recitante, sei solisti, un grande coro e una grande orchestra sinfonica. Questa composizione ha lasciato negli ascoltatori l'impressione che il giovane autore stia ancora cercando la sua via e che certi temi siano ancora troppo grandi per lui; tuttavia la musica ha dalla sua una grande convinzione e il giovane compositore ha dimostrato di saper trovare atmosfere diverse per ogni occasione del testo. Levy ha sicuramente imparato molto dall'esecuzione della sua partitura, in quanto le sue insufficienze sono più tecniche che ideative. Tra le cose migliori della parte vocale va citata l'arguta musica dei Sapiienti, la *Ninna-nanna di Maria*, il lamento di Rachele ma soprattutto la parte corale « *O living love* » e il doppio coro con fuga « *Great is Caesar* ». Il corale « *Our father* » ricorda l'impianto dei corali bachiani, mentre il finale, « *He is the way* », è gradevole, per quanto notevolmente influenzato da Stravinski. In conclusione, Martin David Levy ha costruito il suo edificio con perizia e sicurezza; è un compositore da non

perdere d'occhio e da incoraggiare. La poesia di Auden è ricca di stimoli e meriterebbe di essere discussa per la maniera con cui tratta gli aspetti irrazionali del cristianesimo; essa è ora satirica ed esoterica, ora duramente realistica, e la maggiore manchevolezza della partitura sta nel fatto che l'autore non ha saputo sottolineare l'elemento sardonico caratteristico del testo poetico: Levy ha preso Auden troppo sul serio, e in questo senso lo ha inquadrato in una prospettiva inesatta. Molte aspettative erano riposte in questa nuova composizione, in particolare da parte della direttrice dei cori, Margaret Hillis, che l'aveva commissionata, della Casa Ricordi che ne ha curato la edizione e della Everest Records che l'ha incisa in dischi; e grazie a questa convergenza di interessi la compagnia di canto è stata di prim'ordine, con i soprani Lucine Amara e Reri Grist, il contralto Maureen Forrester, il tenore Robert Rounseville e i baritoni Martial Singher ed Ezio Flagello. La parte del recitante era affidata all'abile Claude Rains mentre la Hillis ha diretto il coro e l'orchestra con energia e ottimo risalto.

La prima esecuzione americana della *Voix humaine* di Poulenc

In tutta questa stagione musicale non c'è stato nulla di più squisitamente francese della *Voix humaine*, l'opera di due geni tipicamente francesi come Jean Cocteau e Francis Poulenc eseguita per la prima volta negli Stati Uniti. Com'è noto, tutta l'opera consiste in un collo-

quo telefonico svolto dalla donna con l'amante che l'ha abbandonata, e lo stesso Cocteau ha detto che *La Voix humaine* è stata per tante grandi attrici di prosa un pretesto per esternare quella possente ondata notturna di sofferenze: « alla fine, il telefono diventa l'arma del delitto perfetto ». Alle grandi attrici comprese nell'elenco di Cocteau si deve ora aggiungere un'altra grande artista lirica, Denise Duval, che ha tenuto i suoi ascoltatori senza respiro per quarantadue minuti di agonia lusingando, piangendo e invocando il suo amante senza decidersi a deporre il telefono. La sua interpretazione è stata superba e completa in ogni senso, per inflessione, voce, gesti, fraseggio e azione. Benché il palcoscenico della più grande sala da concerto di New York — la Carnegie Hall — fosse letteralmente affollato da una grande orchestra diretta dal maestro parigino Georges Prêtre e dalla scena contenente un letto, un armadio, un tavolo, un telefono e la Duval in un indumento vaporoso coperta da una vestaglia di velluto rosso, sembrava che sulla scena esistesse solo lei col suo telefono. Nessuno degli ascoltatori, tutti appartenenti al pubblico musicale più elegante di New York, dubitava che l'interpretazione della Duval fosse la migliore di ogni esecuzione possibile. Questo colloquio solitario e unilaterale con la musica è un'opera nata per il teatro, e solo nel teatro essa trova il massimo rigoglio: l'intensità bruciante, l'espressività, il sentimento e la passione le danno un'enorme forza comunicativa, ed essa inchioda l'ascoltatore alla sua poltrona, lo rende partecipe dell'azione, lo costringe a seguire ogni singola frase. L'esecuzione di quest'opera sconcertante ha lasciato esausta la maggior parte dei presenti, che però hanno ancora trovato abbastanza energia per compensare il compositore e l'interprete con una calorosissima ovazione. Denise Duval e Martial Singher so-

no stati gli interpreti di un altro lavoro di Poulenc, l'opera buffa *Les Mamelles de Tirésias*, rappresentata con l'ausilio di pochi mezzi scenici. Grazie al direttore d'orchestra, Georges Prêtre, alla bravura degli interpreti e alla vivace fantasia delle scene di George Mully, l'esecuzione è stata luminosa e affascinante.

Queste due esecuzioni sono state un grande riconoscimento della genialità creativa di Poulenc, che appare inesauribile. Quattro esecuzioni con la Duval, la pubblicazione della biografia del compositore e un'edizione di lusso dell'incisione della *Voix humaine* hanno reso felice il compositore francese, ancor prima che la Filarmonica di New York gli commissionasse per il 1962 una grande composizione per coro e orchestra sinfonica da eseguire durante la stagione inaugurale della nuova sala da concerti al Lincoln Center. Poulenc pensa di scrivere un servizio sacro per il Venerdì Santo, che già da tempo era nei suoi programmi. Per finire, citeremo il compositore, che dopo questo intermezzo americano ribolle di idee entusiastiche: « Se non ho idee non posso scrivere musica: per me la tecnica non può sostituire le idee ».

Tutto Vivaldi in dischi

Il New York Sinfonietta è un coraggioso gruppo di musicisti diretti da Max Goberman: oltre ad eseguire le opere di Vivaldi a New York e nelle città vicine, essi progettano di incidere tutte le composizioni del Prete Rosso, vale a dire 38 opere, circa 400 concerti, 23 sinfonie, 14 Vespri, una quantità di pezzi per coro, oratori, cantate e qualche dozzina di sonate per vari complessi da camera.

La Casa Ricordi, editrice delle opere di Vivaldi, ha promesso la più ampia collaborazione all'impresa del Goberman, e metterà a disposizione partiture in formato ridotto da allegare a ciascun album di dischi.

Quanto alla riuscita delle incisioni, non vi possono essere dubbi di sorta dato l'ottimo affiatamento di questa piccola orchestra, che attira ai suoi concerti un pubblico assai folto non solo di musicisti di professione ma anche di giovani che vogliono conoscere le musiche del grande compositore veneziano.

TRUDY GOTH

Germania occidentale

Lo scrivente ha riferito a suo tempo sulla nuova opera *Der Tod des Grigori Rasputin* di Nicolas Nabokov. Altri avvenimenti importanti nel campo dell'opera sono stati recentemente l'esecuzione del *Viaggio del signor Broucek* di Janacek a Monaco, che ha avuto un'accoglienza positiva, e *Lady Macbeth di Mzent*, l'opera composta da Scio-stakovic a ventisei anni. La critica ha dato su quest'opera i giudizi più disparati: chi ha parlato di musica artificiosa e fatta solo di rumore, chi invece vi ha visto « un temperamento oltremodo vitale ».

Ad Amburgo è stata riesumata l'opera incompiuta di Beethoven *Vestas Feuer*, diretta da Robert Heiser ed elaborata da Willy Hess per quartetto vocale e orchestra, un avvenimento che ha un'indubbia e genuina importanza storica. Menzioniamo qui anche le celebrazioni monteverdiane tenute ad Amburgo e inaugurate all'Opera di Stato con l'*Incoronazione di Poppea*, l'opera della maturità di Monteverdi diretta per l'occasione da Ernest Bour: la nuova elaborazione, dovuta a Walter Goehr, è stata accolta con un discreto successo.

Dieci anni dopo *Antigonae*, Carl Orff ha nuovamente rivelato le sue simpatie per il mondo dell'antichità classica trattando il tema di Edipo. Egli però ha seguito fedelmente nella nuova opera la traduzione poetica di Hölderlin, cosa che lo differenzia nettamente da Stravinski, il quale ha trattato lo stes-

so soggetto con spirito tutto personale e moderno. In questo caso, anche se non restano dubbi sulla genialità del musicista, c'è però da registrare un'accoglienza piuttosto fredda da parte della critica e del pubblico.

Felsenstein ha recentemente rielaborato *Der arme Jonathan* — l'opere quasi dimenticata di Karl Millöcker, — su invito del Gärtnerplatz-Theater di Monaco; il famoso regista ha realizzato uno spettacolo eccezionale, dandogli una sfumatura di carattere sociale che non da tutti è stata però ritenuta giustificata. Infine resta da segnalare una prima all'Opera di Stato di Amburgo: *Der Prinz von Homburg*, la terza opera di Hans Werner Henze che la poetessa Ingeborg Bachmann ha per lui adattato dall'originale di Kleist.

Nel campo del balletto non si registra un'attività particolare; comunque *Medea* di Samuel Barber, diretta dal giovane Thomas Schippers ed eseguita dalla Filarmonica di New York, ha ottenuto un successo di grande risonanza.

Segnaliamo ora le principali trasmissioni radiofoniche. Colonia (che ha ospitato dal 10 al 19 giugno il XXXIV Festival internazionale della SIMC) ha dimostrato con un buon numero di trasmissioni assai seguite di essere alla avanguardia in campo musicale. Tra le più interessanti composizioni trasmesse vanno ricordate le *3 Reihen* per orchestra di Kurt Driesch, per le quali la critica più responsabile ha usato espressioni come « sensibili e serene ». Accanto agli *Oiseaux exotiques* di Olivier Messiaen per pianoforte, fiati e percussioni, in cui il critico Heinrich Lindlar ha visto il momento ornitologico di una ampia creazione universale, sono stati trasmessi anche i *4 Pezzi per coro misto op. 27* di Arnold Schönberg: composti nel 1926, questi pezzi sono stati ora eseguiti per la prima vol-

ta in Germania. Il Norddeutscher Rundfunk ha poi eseguito *Achorripsis* per 21 strumenti di Yannis Xenakis, un pezzo che oltre all'autore non ha certo convinto molti ascoltatori.

Nel campo della musica da camera indichiamo la *Expression K* di Hermann Heiss, — tredici brani di Kafka per voce e pianoforte recentemente editi da Breitkopf, — che, data l'ottima accoglienza ricevuta, compariranno ben presto nei programmi dei concerti da camera. Per la musica moderna hanno rivestito una particolare importanza i Festival di Donaueschingen e Kassel. Nel primo sono stati eseguiti tra l'altro tre brani che Stravinski, Boulez e Fortner hanno de-

dicato al mecenate della manifestazione scomparso lo scorso anno, il principe Max Egon di Fürstenberg; il Festival ha presentato inoltre pezzi sperimentali elettronici e l'*Allelujah II* di Luciano Berio, un brano di cui la critica ha lodato l'imponente riuscita degli effetti sonori. Nel festival di Kassel sono state eseguite le *Strukturen* di Hans-Ulrich Engelmann, che intendono stabilire un rapporto con il mondo della scultura contemporanea, un Concerto per orchestra in un tempo di Zilling, la *Sonata per archi* di Henze, una *Chanson de Binchois* di Pepping e infine i *Canti di prigionia* di Dallapiccola.

WERNER KAUPERT

Notizie in breve

* L'Assemblea generale dell'Accademia di Santa Cecilia domenica 6 marzo ha completato, con la terza adunanza prevista dalle norme statutarie, le votazioni per l'elezione di Accademici effettivi (italiani) e Accademici onorari (stranieri). Ai due posti vacanti per il completamento del numero dei 70 Accademici effettivi sono stati eletti due rinomati maestri compositori: Sandro Fuga e Mario Zaffred. Ad Accademico onorario è stato eletto il M^o Aran Kaciaturan. Nella precedente assemblea erano stati eletti Accademici onorari i Maestri Wilhelm Backhaus e Pierre Monteux.

* Dal 23 al 30 luglio 1960 avrà luogo a Certaldo un corso di lezioni sull'Ars Nova Italiana del Trecento riservato a studenti italiani e stranieri. Le lezioni saranno tenute dai professori Kurt von Fischer, Gilbert Reaney, Bianca Becherini, Federico Ghisi e Adelmo Damerini. Il programma contempla, oltre allo studio delle origini dell'Ars Nova Italiana, lezioni sulle forme, lo stile, la teoria, la notazione e l'interpretazione; e ancora, esercitazioni pratiche anche di polifonia vocale. Il Comune di Certaldo rilascerà ai partecipanti un certificato di frequenza. Le iscrizioni al corso si chiuderanno il 10 luglio.

* Promossa dalla American International Foundation, si effettuerà prossimamente in Italia una tournée della *Symphony of the Air* diretta da André Kostelanec che terrà concerti a Firenze, Napoli, Parma, Mi-

lano, Venezia, Genova, Torino, Bologna e Roma.

L'orchestra si esibirà quindi a Montecarlo, Parigi, Amsterdam, Bruxelles, Madrid e Lisbona. I proventi della tournée verranno devoluti in parte a favore delle Città dei ragazzi in Italia, e in parte costituiranno un fondo per borse di studio in memoria di Toscanini da offrirsi a giovani musicisti italiani.

* Dalla primavera all'autunno l'American Ballet Theatre svolgerà una tournée in Europa sotto gli auspici del Dipartimento di Stato. In Italia si produrrà in due riprese: dal 22 al 26 giugno a Spoleto, e dal 13 al 19 luglio a Palermo.

* A New York a cura del Comitato musicale del People-to-People Program è stato recentemente edito l'*International Music Calendar 1960*, una pubblicazione di grande interesse pratico e culturale ove vengono registrati tutti gli avvenimenti musicali in ordine cronologico e divisi per nazione con ampio corredo di notizie (luogo, data, ente promotore qualche volta esecutori). La pubblicazione è al suo secondo anno di vita.

* Allo Spring Festival of the Arts presso il Magistero della New York State University, Virgil Thomson ha diretto il 14 maggio u.s. la prima esecuzione della sua *Messa di Requiem*.

* Il 13 maggio u.s. al Circolo della Stampa di Milano ha avuto luogo un applaudito *recital* del soprano

Elda Marino che accompagnata al pianoforte da Rosetta Ely, ha interpretato nella prima parte arie di Rameau, Gluck, A. Scarlatti, Cimarosa, Bellini, Rossini, Donizetti, e nella seconda brani di Mussorgski, Saint-Saëns, Granados, Falla, Turina e Nin.

* Il 23 aprile u.s. alla Discoteca di Stato, Giovacchino Forzano ha celebrato il centenario della nascita di Alberto Franchetti rievocando con commosse parole la nobile figura dell'uomo e l'attività dell'artista illustre oggi ingiustamente dimenticato. L'oratore ha inoltre commentato audizioni discografiche di brani tratti delle opere *Germania* e *Cristoforo Colombo*.

* All'Arena di Verona, dal 21 luglio al 15 agosto, avrà luogo la 38ª Stagione lirica il cui cartellone comprende le opere *Aida*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *La Fanciulla del West*. Come di consueto le rappresentazioni si gioveranno di eccellenti interpreti, alcuni dei quali come Clara Petrella, Daniele Borioni, e Cornell MacNeil, al loro debutto in Arena. Direttori d'orchestra saranno Gianandrea Gavazzeni per *Aida*, opera inaugurale della stagione, e Oliviero De Fabritiis per le altre.

Necrologi

* A New York si è spento il 1º maggio 1960 il celebre direttore d'orchestra Giorgio Polacco. Nato a Venezia il 12 aprile 1875 si educò a Pietroburgo, Venezia e Milano affermandosi, dopo un primo periodo di attività in patria, a Pietroburgo come ottimo direttore wagneriano. L'11 novembre 1912 con la pucciniana *Manon Lescaut*, si presentò per la prima volta al Metropolitan, dove apprezzatissimo da Toscanini, diresse fino al 1917; passò quindi a Chicago, dove fu direttore artistico e d'orchestra fino al 1931, quando le sue condizioni di salute lo co-

strinsero a rinunciare a ogni incarico. Apprezzato in tutto il mondo musicale fin dagli anni giovanili — diresse anche in Argentina, Brasile, Messico, Portogallo, Belgio, Polonia —, lo scomparso maestro fu uno dei maggiori direttori d'opera del suo tempo e un fervido sostenitore e diffusore del teatro lirico italiano. Aveva diretto a New York la prima rappresentazione assoluta della *Fanciulla del West* di Puccini, e la prima locale dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach. Gli artisti italiani in America, prima fra tutti Luisa Trazzini, ebbero in lui una guida preziosa.

* Il 30 marzo 1960 è deceduto a Monaco il compositore Joseph Haas, musicista di solida cultura educatosi alla scuola di Reger. Oltre che noto didatta, fu alacre organizzatore e la sua opera ebbe notevole peso nella formazione della giovane generazione musicale tedesca. Con Hindemith fu tra i fondatori del Festival di Donaueschingen. Era nato a Mauthausen (Baviera) nel 1879.

* In un ospedale di New York si è spento il 14 maggio u.s. il famoso soprano Lucrezia Bori. Nata a Valencia nel 1889, la Bori, il cui vero nome è Lucrezia Borgia, esordì a Roma nel 1908, passò poi alla Scala e nei principali teatri d'Europa e d'America, tra i quali il Metropolitan dove rimase come consulente artistica dopo il ritiro dalle scene avvenuto nel 1936. Fu cantante tra le maggiori del suo tempo, ed era dotata di una voce dal timbro dolce e limpido che le permise di emergere nel repertorio lirico dove meravigliò in particolare per la soave, estrema, raffinatezza del canto.

* Il celebre compositore e direttore d'orchestra svedese Hugo Emil Alfvén è deceduto a Stoccolma, sua città natale l'8 maggio u.s. Nato il

1º maggio 1872, studiò dapprima al Conservatorio di Stoccolma, poi in Belgio, Germania e Cecoslovacchia. Professore di composizione al Conservatorio di Stoccolma dal 1903, fu dal 1910 al 1939 direttore di musica all'Università di Upsala, svolgendo al tempo stesso una fervida attività di direttore di cori in Europa e in America. Come direttore d'orchestra si esibì oltre che in patria in Austria, Inghilterra e Spagna. Compositore tendenzialmente romantico non immune da influssi impressionistici, lascia il balletto-pantomima *Bergakungen*, musiche di scena, diverse cantate, 5 sinfonie, un poema sinfonico, 3 rapsodie svedesi, varia musica da camera e corale.

* Il 9 maggio u.s. è deceduto a Roma il compositore e direttore d'orchestra, Costantino Lombardo noto autore di operette (*Sullivan*, *Vita d'artista*, *La Pompadour*, *La Sirena delle Folies-Bergère*, *Diana al bagno*, ecc.). Nato a Napoli nel 1872, era fratello di Carlo Lombardo il celebre autore di *Madame di Tebe* col quale coadiuvò alla direzione di una compagnia operettistica.

* A S. Paolo del Brasile è recentemente scomparso il maestro Alfèrio Mignone, distinto flautista e decano dei professori d'orchestra di

S. Paulo. Nato a Castellabate (Salerno) nel 1875, si trasferì in Brasile nel 1897, dove si prodigò in favore dell'arte italiana e divenne una delle più significative figure dell'ambiente musicale italo-brasiliano. Era padre del noto compositore Francisco e dei musicisti Guilherme e Domingos, professori ai Conservatori di S. Paulo e Rio de Janeiro.

* A Wabern presso Berna, è deceduto il 9 marzo scorso il noto direttore d'orchestra elvetico Otto Ackermann. Di origine romana (era nato a Bucarest nel 1909) diresse all'Opera di Berna e all'Opernhaus di Colonia, oltre che a Düsseldorf, Brno, Vienna e altri centri europei.

* Il celebre baritono americano Leonard Warren è improvvisamente deceduto sulle scene del Metropolitan il 5 marzo u.s. all'età di 48 anni. Nato a New York, perfezionò i suoi studi a Milano ed esordì al Metropolitan, in *Simon Boccanegra*, nel 1939. Fu un ottimo Rigoletto.

* È morto a Parigi il noto critico musicale Emile Vuillermoz. Nato a Lione nel 1878, fu direttore della Edition Musicale Vivante e presidente della sezione musicale della Radiodiffusione Francese. Pubblicò fra l'altro scritti su Chopin, Ravel, Debussy.

Libri di interesse musicale

Presentazioni

Bianca Becherini. *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*. Kassel, Bärenreiter, 1959.

Ha visto finalmente la luce questo Catalogo e presso un editore straniero. E diciamo finalmente perché sappiamo da quanto tempo e con quanta dedizione l'autrice vi si sia dedicata, mentre sottolineiamo il fatto che per pubblicarlo ha dovuto rivolgersi a un editore non italiano. D'accordo che importante è il fatto che l'opera abbia visto la luce, ma non vediamo perché se un editore tedesco si è sentito di sobbarcarsi all'impresa, siano mancati all'appello tutti gli editori italiani. Si ricorrerà alle solite giustificazioni? Quelle del mercato italiano che non è sufficiente o altri discorsi del genere? Ma queste sono opere che in qualsiasi lingua siano redatte, hanno per loro natura aperti tutti i mercati. Basta che soccorra la buona volontà di presentarle e di offrirle là dove interessano e vengono ricercate non appena edite. Rimane invece purtroppo sempre presente la realtà del disinteresse in Italia da parte di tutti per studi e ricerche del genere, che devono invece essere alla base di qualsiasi esperienza critica e divulgativa. Non è facile dedicarsi e trovare unicamente in sé la forza di resistere al disinteresse che le circonda, al benevolo compatimento di chi le ritiene infeconde, alla fatica di difenderle e di giustificarle giorno per giorno, all'allettamento continuo ad abbandonarle per scritture più facili, più agili, più piacevoli, e più redditizie per l'autore. Sembrerebbe un discorso elementare da non perdere neanche il tempo a spiegarlo, quello di indicare l'utilità per tutti di ammucciare l'uno sull'altro cataloghi e cataloghi dei nostri fondi musicali. Invece ogni volta che qualcuno dei pochissimi che in Italia si dedicano a queste fatiche ne intraprende uno, deve lottare prima di tutto con il conservatore del fondo stesso, il quale, invece di essere lieto che il patrimonio che ha il dovere di custodire si, ma anche di far conoscere per la ricchezza di tutti, pare si senta defraudare di quanto ritiene una proprietà personale e riservata, anche se in realtà si guarda bene dallo studiarla personalmente. Superata, quando lo sia, questa difficoltà, viene quella di trovare l'editore che non pretenda di essere anche sovvenzionato dall'autore stesso e garantito di un rischio che non esiste. Davvero che c'è da stupirsi che, nonostante tutto, ci sia ancora qualche persona di buona volontà a ostinarsi in imprese del genere. Eppure basterebbe un esempio che sgorga proprio da quest'ultimo Catalogo a dimostrarne, se ce ne fosse bisogno, la urgente necessità e a incitare alla pubblicazione di tutti quelli che ancora ci mancano in Italia. Del manoscritto dell'*Arianna* di Benedetto Marcello si erano perse le tracce e inutilmente i moderni revisori avevano ricercato la fonte dalla quale a suo tempo il Chilesotti aveva tratto una riduzione per canto e pianoforte pubblicata presso Ricordi. Ci si era ormai persuasi della sua distruzione. Ed ecco che oggi l'*Arianna* ricompare al N. 109 di questo Catalogo e aspetta alla Nazionale di Firenze, dove è giunta dalla dispersione della Biblioteca Landau-Finaly, e chi voglia vada a consultarla. È chiaro dunque che la critica musicale, la storiografia, la musicologia

e tutta la moderna e febbrile attività revisionistica di musiche del passato hanno bisogno, un bisogno primordiale, delle segnalazioni più complete ed esatte possibili delle fonti originali cui rifarsi.

Tale è appunto lo scopo di questo Catalogo, che si articola egregiamente e si presenta come utilissimo e chiarissimo strumento di lavoro. Il fondo dei manoscritti musicali della Nazionale di Firenze non è molto vasto, ma è importantissimo, come sanno tutti coloro che volta a volta ne hanno studiato qualche cimelio. E i suoi pezzi più rari sono abbastanza noti. Ma questo riepilogo solleva dalla fatica di andare cercando qua e là nelle varie segnalazioni e descrizioni, disperse in articoli e studi vari, i diversi elementi che lo costituiscono, e soprattutto ne offre un quadro omogeneo, data l'organicità con la quale il lavoro è stato preparato e svolto. È compilato topograficamente, diviso per fondi:

Magliabechiano, Palatino, Panciatichiano, Conventi soppressi, Landau Finaly, Anteriori di Galileo, Nuovi acquisti, Rossi-Cassigoli. Ogni manoscritto è accuratamente descritto, citando ogni didascalia originale e indicando gli studi maggiori a quello già dedicati. Gli indici riassumono intelligentemente tutta la materia esposta, poiché vengono elencati gli incipit dei versi poetici, i nomi dei musicisti, i nomi dei poeti, dei danzatori, e quelli comunque citati. Conchiude l'opera un riepilogo che riunisce i manoscritti a seconda del contenuto musicale.

Il volumetto si presenta insomma per quello che deve essere, un ottimo strumento di lavoro. Anche la nitida veste tipografica contribuisce a rendere meglio accetta l'opera, e questa almeno la si deve a uno stabilimento italiano, la Tipografia Giuntina di Firenze.

CLAUDIO SARTORI

Giuseppe Marchioro. *Momenti e aspetti della messinscena*. Milano, Ricordi, 1960. (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 12)

Arte complessa quella della messinscena, arte di cui è difficile stabilire frontiere e codificare principi. È l'arte che anima e vivifica un testo scritto per la scena servendosi di tutti quegli elementi esteriori e spettacolari che concorrono a creare l'ambiente e l'atmosfera più consoni all'opera da rappresentare: scenografia, macchinistica, abbigliamento, truccatura, illuminazione. Si comprende quindi come la storia della scenotecnica, dall'antica alla medioevale, dalla classica alla romantica, dalla realistica alla simbolista, sia strettamente collegata all'evoluzione dell'arte drammatica.

Scrivere la storia della messinscena significa dunque illustrarne le varie tappe mantenendosi in rapporto costante con la storia del teatro e con

la storia della musica. Ciò ha fatto, ottimamente, Giuseppe Marchioro con questo volumetto nel quale, oltre a delineare un saggio riassuntivo di idee e documenti per una storia del costume, dell'arredamento e della truccatura teatrale, inserisce opportunamente osservazioni acute e vedute personali, sia che si rivolga alle grandi epoche del passato, sia che affronti problemi tecnici ed estetici, problemi attuali di forma e di tendenza.

Ma l'utilità di questo libro è data anche dall'aver riunito in esso l'insieme delle lezioni svolte nei Conservatori di musica e impartite agli allievi di canto. Finora infatti non esistevano testi adatti alla preparazione del corso di arte scenica, al compimento del quale i licenziandi devono dimostrare di conoscere

« nozioni generali di storia del costume, dell'arredamento e della truccatura teatrale ». Ebbene, questo saggio del Marchiolo tende a stabilire in modo definitivo l'indirizzo da dare allo svolgimento della materia indicata dal paragrafo terzo del programma ministeriale di arte scenica e, quel che più conta,

Pietro Montani. Viaggio intorno al pianoforte. Milano, Ricordi, 1959 (Piccola Biblioteca Ricordi, N° 10)

A dar retta a certi fenomeni osservabili ovunque (documentazione empirica) ed a taluni scritti illustri (tradizione letteraria), il pianoforte è uno strumento poco serio. Osservando, infatti, il comportamento di coloro che ne manovrano, ahimè, la tastiera e (due volte ahimè) i pedali senza esserne eccessivamente esperti, si giurerebbe che il pianoforte si conceda con eccessiva accondiscendenza a chiunque, dando l'impressione a chi non sa suonarlo di essere invece bravissimo. Scorrendo, poi, quegli ameni scritti di Enrico Heine noti sotto il titolo di *Divagazioni musicali*, si rileverebbero non pochi momenti di scarso rispetto per il nostro strumento: a non dire di quando Heine tira in ballo Thalberg e Dreischöck e addirittura Liszt, ci sembra abbastanza indicativa la frase irriverente con la quale lo scrittore ci informa che purtroppo « in questo istante le mie vicine di parete suonano un pezzo brillante per due mani sinistre! ».

In termini inclini al lirismo, diremmo che il pianoforte, avendo una « grande anima », ha come aspetto negativo di essa una eccessiva generosità. In termini tecnici, diremo che la completezza sonora e le grandi capacità polifoniche fanno di questo strumento non soltanto il prezioso *trait-d'union* fra le varie pratiche musicali, ma possono trarre in inganno le menti e le orecchie sprovvolute, con la facilità ad

in questo volumetto gli allievi di canto troveranno quel corredo di nozioni e di cognizioni indispensabile per non passare dall'aula scolastica al palcoscenico del tutto sprovvoluti della conoscenza, sia pure sommaria, della storia delle realizzazioni sceniche teatrali.

SALVATORE PINTACUDA

ammantare di apparente compiutezza un qualunque strimpellamento.

Il pianoforte è dunque un soggetto pericoloso. Urge tener d'occhio chi ne fa uso, non lasciare che, invece di elevarsi, al contatto con il generoso strumento si travii.

Occorre, insomma, farglielo conoscere bene. E, strada facendo, constatata l'esistenza di numerosa gioventù intenta a studiare il pianoforte a scopo professionale, con intervento di programmi, di esami e di altre situazioni munite di severa grinta, si fa evidente l'opportunità di raccogliere in breve spazio un certo tipo di nozioni assai utili a ben figurare davanti alle commissioni esaminatrici.

Non crediamo che scrivendo il suo *Viaggio intorno al pianoforte*, Pietro Montani abbia pensato di adottare uno stile brillante, venato di umorismo, piacevolissimo dalla prima all'ultima riga, in seguito a riflessioni sull'opportunità di inserirsi abilmente in una situazione di « umori » come quella suaccennata. Per un uomo del brio di Montani scrivere così è naturale e necessario, (ed è peccato che non scriva di più). Ma è probabile che il suo vivace senso intuitivo si sia automaticamente trovato a fuoco con l'argomento e con i suoi lineamenti più veri, che sono poi quelli di cui si parla più di rado.

Ne è venuto fuori un libretto che fa piazza pulita di molte idee con-

fuse, da quelle sulle origini del pianoforte (che non deriva dal clavicembalo) ad altre sulla didattica, sulla teoria musicale vista dentro la musica, sul carattere dello strumento. Il bello è che, mentre tutto è raccontato, apparentemente, con la stessa libertà con la quale conversando si passa da un argomento all'altro, in realtà un coordinamento preciso guida il susseguirsi degli argomenti, e permette di introdurre preziosi proutari di nomi, di date, di fatti, di diteggiature; profili storici ed elenchi tematici; cioè quello che serve agli esami e anche qualcosa di più.

Qualcosa? Direi parecchio. Agli esami, può anche darsi che vi chiedono che cosa sia la « terza di Piccardia »; ma a non ripetere stupidamente certe baggianate diventate luogo comune, a rendersi conto delle verità nascoste nella musica, a diventare insegnanti e ad essere musicisti, o almeno a far circolare nella testa idee utili a questo scopo, i testi di scuola difficilmente vi aiuteranno. E se lo facessero, ci sarebbe sempre il rischio di avere da loro dei discorsi volutamente severi, se non proprio arcigni e muf-

fosi. Davanti ai quali la giovane allieva e il non meno giovane alunno sbadigliano, piantano lì il testo e corrono a rifugiarsi direttamente tra le braccia del « generoso » e ingannevole pianoforte, a mo' di diletanti.

Con Montani, questo pericolo non c'è: il suo italiano scoppiettante di salute e di belle espressioni risciacquate in Arno (ma adoperate a Milano), i suoi mille riferimenti alla vita d'oggi, le sue battute che fanno sorridere prima e pensare subito dopo, sono le più adatte a tener vivi i contatti col lettore e ad evitare i travimenti che abbiamo descritto. E il lettore, si badi, può essere chiunque; non soltanto l'allievo pianista, cui il libro è destinato, ma semplicemente chi, non digiuno da certi argomenti, voglia leggere qualcosa di simpatico. Ma... un momento: anche certi scrittori, che sproloquiano di faccende musicali senza conoscerne la sostanza né il lessico, troveranno qualcosetta per loro. Leggano, o impareranno a non scrivere « la mesta campana in la minore » o altre giornalistiche delizie.

ALFREDO MANDELLI

Dischi

Presentazioni

Gioacchino Rossini. *Petite Messe solennelle*.

Solisti: Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Alfredo Krauss, Ivo Vinco con il Coro Polifonico di Milano diretto da Giulio Bertola.

Pianista Franco Verganti. Secondo pianoforte Gianluigi Franz. Armonium: Luigi Benedetti.

Ricordi, 2 dischi LP da 30 cm., MRC 2002/3.

L'autore nato per la musica buffa, o opera buffa, sentiva la musica religiosa? Si potrebbe dubitarne leggendo l'annotazione di pugno di Rossini sulla carta pentagrammata della *Petite Messe Solennelle*; annotazione piuttosto curiosa che, accanto ad una certa ingenua fede, rivela molta voglia di scherzare in così grave argomento: « Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire, ou de la sacrée musique? - si chiede tra il serio e il faceto l'autore del *Barbiere*. E aggiunge, parlando direttamente al buon Dio: « J'étais né pour l'opera buffa, tu le sais bien! ». No, con tutta la buona volontà e tutto il rispetto per Rossini, questa *Messa* rimane, malgrado tutto, musica profana, musica da teatro; e, con questo, bellissima musica, anzi vera curiosità musicale se si pensa, tra l'altro all'insolito uso che qui viene fatto del pianoforte, quasi che la *Messa* fosse concepita da un autore moderno, e non scritta nel 1863. Elegantemente ri-

legata e corredata da riproduzioni ghiotte, la *Petite Messe Solennelle* è uscita in due dischi microscolco a 33 giri per le fatiche del direttore e concertatore Giulio Bertola, solisti vocali di generosa prestazione artistica e di duttile interpretazione Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Alfredo Kraus e Ivo Vinco, con la collaborazione pianistica di Franco Verganti e Gianluigi Franz; all'armonium siede Luigi Benedetti. Si tratta d'una messa da « salon »: fu infatti presentata in un salotto, quello della contessa Pillet-Will, alla quale la partitura è dedicata, il 14 marzo 1864, presente, tra gli altri, Meyerbeer. E, detto questo, non si può ignorare la cauta bellezza di queste pagine dove, se spira, anche troppo spesso, l'aria del palcoscenico, se il tono è troppo cordiale, o troppo poco austero, per una *Messa*, la musica è fior di musica. L'incisione è ottima.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Domenico Scarlatti. *Sonate per clavicembalo*. Vol. 1 e 2.

Clavicembalista Fernando Valenti.

Ricordi, 2 dischi LP da 30 cm., MRC 5069/70 (serie Westminster).

Si ha un bel dire, ma Scarlatti è uno degli autori più difficili da suonare, sia al clavicembalo che nelle moderne rielaborazioni pianistiche. Naturalmente si preferiscono gli

originali, suonati sullo strumento originale. Ma, anche qui, è molto raro trovare un esecutore moderno che abbia lo spirito clavicembalístico dei secoli andati, soprattutto del

secolo di Scarlatti. Questi due dischi contengono, in totale, ventiquattro Sonate, numerate secondo il catalogo Longo: alcune sono notissime, altre poco o nulla conosciute, tutte sono estremamente interessanti nella loro perfezione e concisione formale, nell'eleganza dei disegni, nella finezza degli arabeschi, nella succinta e scultorea bellezza delle idee. Al clavicembalo siede, in questa incisione, Fernando Valenti, un clavicembalista serio e preparato, il quale intende, niente-

meno, incidere tutte le Sonate di Scarlatti, impresa, come ognuno sa, monumentale. Valenti, uno degli artisti del Festival Bach di Prades, è attualmente professore di clavicembalo alla famosa Juilliard School of Music, uno dei maggiori, se non il maggiore, tra gli istituti musicali americani. La sua versione dello stile sonatistico di Scarlatti, in questi dischi, è apprezzabile per correttezza stilistica, virtuosità precisa ed eloquente, espressione coerente e persuasiva. GIAN GALEAZZO SEVERI

Claudio Monteverdi e Gesualdo da Venosa. *Madrigali*.

The Randolph Singers diretti da David Randolph.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm., MRC 5056 (serie Westminster).

La musica madrigalistica è lontana da noi: se ne parla, se ne ascolta talvolta, ma la parola « madrigale » sa ormai di biblioteca, di studi dotti e noiosi, di concerto musicologico. È un errore, ma è un errore umano. I tempi che corrono non sono certo tempi da madrigali. Comunque sia, l'invenzione del grammofono aiuta gli studiosi e gli appassionati a conoscere meglio questo genere musicale e a sbarazzarlo dalla sua polverosa leggenda scolastica. In questo disco dove i Randolph Singers, diretti dal loro maestro e donno, David Randolph, hanno inciso un folto gruppo di pagine madrigalistiche, la freschezza di queste antiche composizioni, la loro pura bellezza espressiva appaiono, ancora una volta, mirabili: che si ascolti Gesualdo da Venosa nel soavissimo Felice primavera, nel classico Dan-

zan le ninfe, nel sospirato Moro, lasso, al mio duolo, nell'appassionato *Et ardo et vivo*; o Claudio Monteverdi nello squisito *Io mi son giovinetta*, nell'animoso e malinconico *Non più guerra, pietate*, nel flebile *Oh rossignuol*, nel tenerissimo *Sovra tenere herbette* o nel lamentoso *Ohimé*; dovunque, in queste pagine, spira una bellezza poetica e musicale che, di questi giorni, pare miracolosa se si pensa ai procellosi e scuri porti raggiunti dalla musica nel secolo ventesimo. Il gruppo dei Randolph Singers è eccellente, anche se qualche volta un po' compassato, forse sopraffatto dalla preoccupazione storico-stilistica; e il loro capo è un uomo di cultura e di gusto. Disco ottimo e assai felicemente registrato.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Karajan dirige: *Overture « 1812 »* di Ciaikovski, la *Marcia ungherese* di Berlioz, la *Rapsodia ungherese n. 2* di Liszt, il *Valzer triste* di Sibelius, *l'Invito al valzer* di Weber.

Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Herbert von Karajan. Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10359.

Karajan è l'eclettico per eccellenza, l'uomo dalle mille curiosità, l'artista che si picca di saper fare tutto.

L'abbiamo sentito dirigere Beethoven e i valzer di Johann Strauss con lo stesso impegno messo a di-

rigere opere di Wagner o melodrammi di Donizetti e di Puccini. Tra i tanti dischi suoi che escono, perchè è un lavoratore emerito, segnaleremo qui il microscolco a 33 giri dove Karajan, dirigendo quel notevolissimo complesso che è l'Orchestra Philharmonia di Londra, ha inciso la *Ouverture « 1812 »* di Ciaikovski, la *Marcia ungherese dalla Dannazione di Faust* di Berlioz (op. 24), la « *orchestrazione Muller-Berghaus* » della 2ª *Rapsodia ungherese* di Liszt, il *Valzer triste*, op. 44 di Jan Sibelius e l'*Invito al valzer* op. 65 di Carl Maria von Weber, nell'orchestrazione di Berlioz. Si notino i rapporti, si vorrebbe dire, letterari tra i pezzi: a una marcia ungherese fa seguito una rapsodia ungherese, a un valzer triste fa seguito un invito al valzer. Qui c'è tutto Karajan e anche l'eleganza dell'uomo di mondo e dell'intellettuale. Ma la bacchetta è la bacchetta, e Karajan la sa tenere in mano come si deve. Per questo genere di bravure sinfoniche dove Karajan, con il suo buon gusto un po' salottiero, sembra voglia assumere la parte di controfigura brillante del cattivo gusto programmatico d'altri celebri direttori, diciamo, della generazione precedente, l'aiutante *chef* austriaco è proprio l'uomo che ci vuole; « *the right man in the right place* ». Un disco così va preso per quel che ci chiede. Ma è fuori dubbio che il direttore qui è

di prim'ordine e l'orchestra ai suoi comandi uno di quei complessi che fanno la forza, la fortuna e il successo d'un direttore. Sarebbe una bella impresa per un'orchestra che non fosse la Philharmonia, un complesso sinfonico, cioè, dove ogni professore ha lo stile e la qualità d'un solista, realizzare, come sono state realizzate in questo disco, certe civetterie meramente strumentali come quelle che abbelliscono una trascrizione puramente effettistica del tipo di quella della 2ª *Rapsodia* di Liszt. Sarebbe difficile a qualsiasi complesso non rotto a questo genere di prodezze giuocare con i timbri degli archi e dei fiati come si diverte a giuocare Karajan in un'altra trascrizione, artisticamente curiosa perchè è di Berlioz, cioè quella della fin troppo nota *Invitation à la valse* di Weber. E, per salire di qualche gradino, anzi di parecchi gradini, è pur vero che nella bellissima *Ouverture napoleonica* (o *antinapoleonica*, che sarebbe dir meglio) di Ciaikovski, esiste la precisa esigenza d'una scrittura strumentale estremamente elegante e suscettibile, perciò, di giuochi. Qui, dunque, Karajan giuoca: giuoca come un grande tennista maneggia una racchetta di marca. Considerato il suo carattere generico di divertimento e l'eccellenza dei suoi risultati formali, questo disco è, perciò, raccomandabile, anzi estremamente ghiotto.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Concorsi

* Ecco i risultati del Concorso Internazionale intitolato ad Alfredo Casella, bandito a suo tempo dall'Accademia Musicale Napoletana, ed espletato a Napoli durante il mese di aprile. La Giuria, presieduta dal M° Jacopo Napoli, Direttore del Conservatorio di S. Pietro a Maiella, ha deliberato la seguente classifica:

Pierre Le Roux (Francia), vincitore del Gran Premio Casella di lire 500.000; Françoise Parrot (Francia), 2° premio dell'Accademia, di lire 250.000, intestato a Giuseppe Notarianni; Gino Brandi (Italia), 3° premio dell'Accademia, di lire 100.000, intestato a Paolo Denza; José Contreras (Filippine), 4° premio, di lire 100.000 intestato ad Alfredo Curci; Claudine Durussel (Francia), 5° premio 'Coppa Città di Napoli'; 6° classificata: Eugenia Hyman (U.S.A.); 7°, Odile Roberts (Francia); 8°, Lella D'Esposito (Italia). La Gara fra gli esecutori della Sonata di Ildebrando Pizzetti è stata vinta dalla pianista Marisa Mazza (Italia).

Il Concorso di composizione per un Trio è stato vinto da Filippo Pires (Portogallo).

La solenne premiazione, seguita da un concerto dei primi quattro premiati, ha avuto luogo il 3 maggio scorso al Teatro S. Carlo.

* L'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano, in collaborazione con la RAI-TV, ha bandito un concorso nazionale di composizione per orchestra sinfonica o da camera dedicato alla memoria di Ferdinando Ballo. Il concorso riservato a cittadini italiani di ogni età, riguarda un'opera prima (deve quindi

trattarsi di un primo lavoro sinfonico), inedita e mai eseguita, della durata di minuti 12-30. La composizione dovrà essere destinata a un'orchestra da camera di almeno 22 elementi o a un'orchestra sinfonica; non è ammessa la partecipazione del coro e di solisti, sia vocali sia strumentali. Il Concorso è dotato di un premio unico e indivisibile di L. 500.000 e la composizione vincente sarà eseguita dall'orchestra dei Pomeriggi musicali e da un'orchestra sinfonica della RAI. Le composizioni dovranno pervenire all'Ente dei Pomeriggi Musicali, corso Matteotti 20, Milano, entro il 2 ottobre 1960 (data del timbro postale). Per ulteriori informazioni rivolgersi all'Ente promotore.

* Il Liceo Musicale Pareggiato « G. Braga » di Teramo ha bandito un concorso per titoli ed esami a un posto del ruolo organico di professore canto (ramo cantanti). Al concorso possono partecipare cittadini italiani tra i 25 e i 40 anni di età, salvo le elevazioni di legge. La domanda di iscrizione dovrà pervenire a mezzo raccomandata alla segreteria dell'Istituto entro le ore 12 del giorno 30 luglio 1960.

* Il Patronato del Conservatorio Orense, in collaborazione con Musica in Compostela ha istituito dei Concorsi internazionali da effettuarsi annualmente a metà settembre; il primo di essi avrà luogo nel 1960 e sarà riservato alla categoria di pianoforte. Il concorso pianistico è aperto a musicisti di ogni nazionalità ed età ed è dotato di 3 premi: 1° (Premio Antonio Iglesias) di

25.000 pesetas, contemplante anche una serie di recitals; 2° (Premio Santiago Gonzales) di 10.000 pesetas; 3° (Premio Margarita Pastor) di 5.000 pesetas. Le domande di iscrizione dovranno inviarsi entro il 25 agosto p.v. a: Concursos Internacionales del Conservatorio de Musica de Orense, Plaza Mayor, 2 - Orense (Spagna) dove ci si può rivolgere per ulteriori chiarimenti.

* Dal 10 al 16 ottobre si svolgerà a Graz e all'Abbazia di Seckan, nella Stiria superiore un Concorso Internazionale d'Organo, aperto a organisti di ambo i sessi che non abbiano superato i 35 anni di età. Il

Concorso è dotato di 3 premi, rispettivamente di \$ 9.000, \$ 5000 e \$ 2.000.

I concorrenti dovranno inviare la domanda di iscrizione al seguente indirizzo: Sekretariat des Landesmusikdirektor von Steiermark, Graz, Burg (Austria), entro il 1° settembre 1960 e su apposito modulo, mentre la tassa d'iscrizione (\$ 100) va inviata a mezzo vaglia postale internazionale con l'indicazione «Orgelwettbewerb» allo Steiermarkisches Landeskonservatorium Graz, Nikolaigasse, 2 (Austria). Per informazioni più esaurienti rivolgersi all'indirizzo di cui sopra o presso le Università e i Conservatori in possesso del prospetto del concorso.

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 (aprile - maggio 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CASAVOLA	<i>Salambò</i>	4	Milano	Simenetto	RAI	Ricordi
DE BANFIELD	<i>Le Combat</i>	1	Paris	Blareau	Opéra-Comique	Ricordi New York
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	1	Anvers	Celis	Opéra	Ricordi
MENOTTI	<i>Maria Golovin</i>	3	Gand	Ledent	Opéra Royal	Ricordi New York
MENOTTI	<i>L'Unicorno, la Gorgona e la Manticora</i>	1	Roma	Trommer	Eliseo	Ricordi New York
NABOKOV	<i>Der Tod des Grigori Rasputin</i>	3	Köln	Rosenstock	Opéra	Ricordi Paris
POULENC	<i>Dialogues des Carmélites</i>	3	Marseille	Prêtre	Opéra	Ricordi
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Paris	Prêtre	Opéra-Comique	Ricordi Paris
SAUGUET	<i>Le Dame aux camélias. Balletto.</i>	2	Paris	Fourestier	Opéra	Ricordi Paris
ZANDONAI	<i>Francesca da Rimini</i>	4	Roma	Santini	dell'Opera	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ARRIEU	<i>Suite pour orchestre à cordes</i>	London (BBC-Home)	Michael Krein		13	Ricordi Paris
BARBER	<i>Meditazione e danza di vendetta di Medea</i>	Roma	Schippers		13	Schirmer (in rapp.)
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni</i>	Vicenza	Graziadei		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni</i>	Rovigo	Graziadei		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni</i>	Chiavenna	Cillario		10	Ricordi
BRERO	<i>Concertino per violoncello e orchestra</i>	Napoli RAI	Colonna	Selmi		Ricordi
CAMBISSA	<i>Rapsodia greca</i>	Trieste RAI	Urbini		10	Ricordi
CAMBISSA	<i>Rapsodia greca</i>	Venezia	Urbini		10	Ricordi
CASTELNUOVO TEDESCO	<i>La Bisbetica domata. Ouverture</i>	London (BBC-Home)	Stanford		9	Ricordi
CASTELNUOVO TEDESCO	<i>Il Racconto d'inverno. Ouverture</i>	Torino RAI	Priano		13	Ricordi
FERRARI-TRECCATE	<i>Ghirli. Sinfonia</i>	Torino RAI	Priano		4	Ricordi
FUGA	<i>Concerto per violino e orchestra (1° esecuzione assoluta)</i>	Firenze	Celibidache			Ricordi
FUGA	<i>Ultime lettere da Stalingrado</i>	Roma	Previtali		35	Ricordi
FUGA	<i>Ultime lettere da Stalingrado</i>	Torino RAI	Klechy	Sabbatini	35	Ricordi
GAGNEBIN	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Monteceneri	Nussio	Morel	20	
GAGNEBIN	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Sottens	Appia	Farnadi	20	Ricordi Paris
GAGNEBIN	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Paris (France III)	de Conte	Barbizet	20	Ricordi Paris
GAGNEBIN	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Vienna Radio	Ungar	Wild	20	Ricordi Paris
GUERRINI	<i>7 Variazioni sopra una Sarabanda di Corelli</i>	Napoli RAI	Argento		20	Ricordi Paris
LA ROTELLA	<i>Stabat Mater (1° esecuzione assoluta)</i>	Bari	Grimaldi			Ricordi
LUALDI	<i>La Figlia del re. Interludio e Danza</i>	Toronto C.B.C.	Barbini		16	Ricordi (in ammin.)
MALIPIERO	<i>Dialogo n. 5</i>	Torino RAI	Rossi		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sonata a cinque</i>	Stroud	Clark		16	Ricordi
MENOTTI	<i>Concerto in fa per pianoforte e orchestra (1° esecuzione in Inghilterra)</i>	London	Head	Binns	28	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino in mi</i>	Catania	Di Stefano	Barravecchio	12	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino in mi</i>	Cesena	Araldi	Biguzzi	12	Ricordi
PEROSI	<i>La Resurrezione di Cristo</i>	Firenze	Scaglia		1 h. 25'	Ricordi
PETRASSI	<i>Magnificat</i>	Torino RAI	Freccia		25	Ricordi
PILATI	<i>Concerto in do</i>	Torino RAI	Gracis		22	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto dell'Estate</i>	Dublin (Radio Eireann)	Ziino		25	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto dell'Estate</i>	Roma	Previtali		25	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 1ª Suite</i>	London (BBC-Home)	Robinson		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 2ª Suite</i>	London (BBC-Home)	Dorati		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3ª Suite</i>	Chiavenna	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Roma RAI	Freccia		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bologna	La Rosa Parodi		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Bologna	Cattini		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Dublin (Radio Eireann)	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	London (BBC-Home)	Wurmser		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Firenze	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Sydney	Malko		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Dublin (Radio Eireann)	Caracciolo		20	Ricordi
ROSSELLINI	<i>La Guerra; Berceuse</i>	Torino RAI	Urbini			Ricordi
SALINES	<i>Paganetta. Intermezzo</i>	Merano	Gavarini			Ricordi
SALVIUCCI	<i>Introduzione, Passacaglia e Finale</i>	Roma RAI	Pedrotti		13	Ricordi
SAPONARO	<i>Variazioni e Finale su un tema accademico</i>	Portland (Oregon)	Bellugi			Ricordi
TESTI	<i>Due Pezzi per orchestra</i>	Roma	Previtali		12	Ricordi
TESTI	<i>Musica da concerto n. 1</i>	Milano RAI	Scaglia		18	Ricordi
VERETTI	<i>I sette peccati. Frammenti sinfonici</i>	Torino RAI	Priano			Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Uirapuru. Poema sinfonico</i>	Torino RAI	Priano			Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto per quintetto con pianoforte e orchestra</i>	Torino RAI	Rossi		24	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Suite concertino op. 16</i>	Torino	Argento		20	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per arpa e orchestra</i>	Trieste	Strauss	Gatti Aldrovandi	20	Ricordi
ZAFRED	<i>Ouverture sinfonica</i>	Roma	Previtali		6	Ricordi

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 maggio 1960

CANTO e PIANOFORTE

Lire

129813	MONTVERDI	<i>Se i languidi miei sguardi. Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta. Elaborazione di A. Toni</i>	300
--------	-----------	--	-----

PARTITURE IN 8°

129994	ZIMMERMANN	<i>Omnia tempus habent (1957). Cantata per soprano solista e 17 strumenti su testi del Vangelo (testo it.-ted.)</i>	1000
--------	------------	---	------

LIBRETTI

	CHARLY	<i>Il Mostello. Opera lirica in un atto. Testo di D. Buzzati.</i>	200
--	--------	---	-----

è uscito
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
Lire 8.000



*Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.

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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

PBR/1	Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i>	L. 500
PBR/2	Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i>	» 400
PBR/3	Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i>	» 500
PBR/4	Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i>	» 400
PBR/5	Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i>	» 400
PBR/6	Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i>	» 600
PBR/7	Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i>	» 1000
PBR/8	Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i>	» 400
PBR/9	Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i>	» 500
PBR/10	Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i>	» 800
PBR/11	Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i>	» 400
PBR/12	Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i>	» 400

dischi RICORDI
serie Westminster

33 giri



DUKAS
L'apprendista stregone
CHABRIER
Marche joyeuse
SAINT-SAENS
Danse macabre
Baccanale
Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra diretta da ARGEO QUADRI
MRC 5077

CIMAROSA
32 Sonate per clavicembale
Clavicembalista ROBERT VEYRON-
LACROIX
MRC 5076



45 giri ext.

WAGNER
L'avalcata delle Walkirie
Incantesimo del fuoco
Orchestra Filarmonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI
5 ERC 25-007

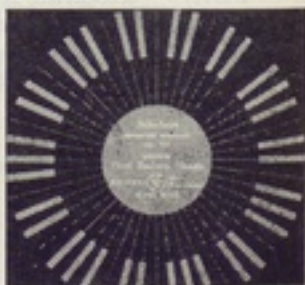


BEETHOVEN
Allegro con brio (dalla Sinfonia
n. 5 in do min. op. 67)
Orchestra Filarmonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI
Adagio cantabile (dalla Sonata
n. 8 in do min. op. 13 « Patetica »)
Pianista RAYMOND LEWENTHAL
45 ERC 25-005



DEBUSSY
Chiaro di luna
BRAHMS
Valzer in la bem. op. 39 n. 15
SCHUBERT - LISZT
Serenata
Pianista RAYMOND LEWENTHAL
45 ERC 25-013

SCHUBERT
Momenti musicali op. 94 n. 1, 2,
3 e 5
Pianista PAUL BADURA SKODA
45 ERC 25-012



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

8 negozi:

- Genova** Via Fieschi 20 P
Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2
Napoli Galleria Umberto I 88
Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)
Roma Via Cosimo Bartoli 120
Piazza Indipendenza 24-26

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 III n. 7 - luglio 1960

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
ROMA via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 129
Piazza Indipendenza, 24/26

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, 1976
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 161
BRUXELLES Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.a.: 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, 249
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. Buchenheimerstrasse, 6
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 211
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicelli Fama s.r.l.: galleria del Corso, 3
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 48
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 3
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 129
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, 15
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 38
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1297 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Castilla de Correo, 1209 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellaris: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 895
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 Viladesau: 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, 36
SVIZZERA Basilea. Symphonía Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 19
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioia: Avenida 18 de Julio, 1190 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Sadet Uperý: Julio Herrera y Obes, 1247 (Diritti e Noleggi)
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dio. 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 III - n. 7 - luglio 1960

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. 893.368

Numero speciale dedicato a Chopin

Sommario:

- 298 *L'inattualità di Chopin* di Massimo Mila
- 299 *Che cosa possiamo imparare da Chopin?* di René Leibowitz
- 304 *Testimonianze su Chopin* di Vincenzo Terenzio
- 311 *Chopin o del timbro* di Mario Bortolotto
- 323 *Le Ballate* di Piero Rattalino
- 327 *Gli Studi* di Niccolò Castiglioni
- 331 *Le Mazurke* di Alberto Basso
- 336 *Qualcosa sulla revisione chopiniana* di Pietro Montani
- 340 *Spunti e appunti:*
Hobby, manie e complessi di Chopin (L. Chailly) - *Il seduttore Chopin* (P. Rattalino)
- 344 *La Vita musicale in Italia: Il Festival dei Due Mondi, Roma, Napoli, Catania*

L'inattualità di Chopin

Forse non è senza significato che tra i grandi spiriti contemporanei proprio André Gide, il maestro della spietata sincerità verso se stessi, abbia descritto la propria familiare frequenza con la musica di Chopin. Familiarità insolita al giorno d'oggi. Sul leggio dei nostri pianoforti è più facile scorgere qualche fascicolo delle *Sonate* di Scarlatti o d'altri Settecentisti, se non ancora di musicisti più lontani nel tempo, fra i primi che tentarono di cavare da un'ancor rozza tastiera qualche costruito sonoro, che non le opere di colui che portò l'espressione pianistica alla sua maggiore altezza. C'interessa di più — diciamo — la scoperta d'una forma d'arte sorpresa nel dinamismo del suo farsi, che non la statica perfezione del capolavoro compiuto. V'è in quelle garbate costruzioni, appena sfiorate dal palpito d'una gracile emozione umana, una maggiore affinità con la castigata sobrietà del nostro modo di sentire, col nostro pudore sentimentale d'uomini moderni.

Questo è l'alibi che cerchiamo di formarci per cianciare dell'inattualità di Chopin. E se confessassimo una buona volta che non di pudore si tratta, ma piuttosto di una certa viltà sentimentale? Se confessassimo che abbiamo paura di Chopin — come abbiamo paura di Beethoven —, che troviamo scomoda la disperata sincerità con cui egli fruga nella sua e nella nostra coscienza, e non vogliamo sentire le parole compromettenti che — lungi dal non aver più niente da dirci — egli ne cava? Queste parole riguardano troppo da vicino e toccano con troppo indiscreta insistenza la realtà ineluttabile del dolore e del male, la loro presenza costante non solo nell'imperfetto ordine d'un mondo dove sofferenza e martirio sono la sorte del giusto, ma in quelle stesse profondità dell'animo nostro, dove non amiamo gettare lo sguardo ben sapendo quanti mostri vi s'appiattano. Del dolore e del male Chopin suggerisce perfino, di soppiatto e con la maliziosa ingenuità dei troppo sinceri, l'angelica dolcezza.

Questo abisso scavato improvvisamente dentro di noi, questo crollo vertiginoso d'un edificio di morale ottimismo faticosamente riparato dagli assalti della realtà, è ben più di quanto possa sopportare la nostra pusillanime ipocrisia. Perciò abbiamo paura di quella totalità d'umano impegno che Chopin porta nell'opera d'arte e di quella che da noi esige in contraccambio. Paventiamo la scossa psichica, il dispendio di vita interiore. Quante volte l'anima ci chiede qualcosa che — noi lo sappiamo benissimo — è là, in quel *Notturmo*, in quel *Preludio*, in quella *Fantasia*! Ma noi fingiamo di non sentire la voce, per amor di quieto vivere: l'occhio corre ai fascicoli di quelle musiche, e tosto se ne ritrae come da qualcosa d'indecente. Poi mettiamo sul leggio del pianoforte la Sonata d'un clavicembalista o una Passacaglia d'autore ignoto del Seicento. Questa è la vera arte della fuga degli uomini moderni.

MASSIMO MILA

Che cosa possiamo imparare da Chopin?

« Ni vu ni connu
Je suis le parfum
Vivant ou défunt
Par le vent venu ».

(Paul Valéry: *Le Sylphe*)

Ogni epoca musicale si pone interrogativi diversi sulle età passate. Ciò è bene e normale, poichè oggetto e soggetto variano da un'epoca all'altra anche a proposito di uno stesso interrogativo. Non si cerca difatti che ciò che si desidera trovare e non ci si domanda che ciò di cui si conosce già in qualche modo la risposta. Vogliamo forse dire che queste domande e queste ricerche costituiscono soltanto un'attività sterile, un puro gioco indicato come ricreazione dello spirito il quale potrebbe molto più utilmente occuparsi del presente o scrutare l'avvenire? Non lo penso affatto. Non si nasce musicisti, lo si diventa; e lo si diventa al contatto con la musica. Contatto spesso misterioso, quasi incosciente, raramente esprimibile, ma sempre contatto, profondo e duraturo, provocato da questa o da quell'audizione (spesso dimenticata o nascosta in non so quali meandri della coscienza) d'una canzone popolare, d'una marcia militare, d'una pagina di un capolavoro o anche dal semplice suono di una voce o di uno strumento. E procedendo, questo lungo processo che ci conduce dalla nostra infanzia musicale fino al momento nel quale scegliamo la musica come scopo supremo della nostra esistenza, per arrivare al punto in cui ci chiamiamo musicisti, tale processo non è nient'altro che la moltiplicazione più o meno conscia e approfondita dei nostri contatti iniziali con la musica. E' come dire, semplicemente, che è la musica che ha fatto di noi dei musicisti e che ogni vero musicista ha avuto per maestri tutti i grandi maestri che lo hanno preceduto.

E allora cosa c'è di più legittimo che rivolgersi ad essi in ogni momento della nostra carriera e chieder loro l'appoggio di cui abbiamo bisogno? E poichè queste necessità variano da una generazione all'altra e anche, nello stesso individuo, da una età all'altra, non è forse naturale che siano proprio queste necessità a determinare e generare ad un tempo e le domande e le risposte, ciascuno dei due termini essendo compiutamente contenuto nell'altro? Di conseguenza, tali attività — lungi dall'essere sterili o futili — costituiscono uno degli aspetti principali della nostra vita di musicisti, e volersene sbarazzare significherebbe in un certo senso porre un freno alla nostra coscienza creatrice. Dico che se arriviamo al dominio della nostra arte grazie ai maestri della nostra arte, questo dominio non arriva mai ad essere totale. Per vivere, per esistere veramente, la nostra arte ha bisogno di abbeverarsi continuamente alle fonti stesse che l'hanno fatta

nascere, che le hanno dato l'impulso iniziale e le possibilità essenziali del suo sviluppo.

Sull'arte di Chopin, che recentemente mi ha ispirato queste riflessioni, si è detto certamente tutto, ma questo non significa che non ci sia più niente da dire. Da parte mia posso affermare con tutta sincerità che quest'arte, è proprio quella che più ha contribuito alla mia formazione musicale, è, per così dire, una sorgente inestinguibile di insegnamenti di ogni sorta. Chiarirò questa affermazione con l'aiuto di un esempio concreto.

Si è molto parlato, a proposito di Chopin, del suo famoso *rubato*. Questo termine è difficile da spiegare poichè la realtà alla quale si riferisce è essa stessa quasi indefinibile. Tuttavia la maggior parte dei musicisti si è accordata, più o meno, sul significato generale di questa qualità musicale che ci appare, *grosso modo*, come una certa libertà di andamento. Ma quale è il significato di questa libertà? E' una mancanza di rigore o piuttosto un rigore senza rigidità? Ma allora fin dove si può arrivare con questa libertà? Confesso che queste domande mi sembrano molto sconcertanti e che inoltre applicate all'arte di Chopin, esse prospettano il seguente problema: il *rubato* di Chopin è qualità inerente alla sua musica o, al contrario, detta qualità le è stata in qualche modo imposta dal di fuori per opera dei suoi interpreti?

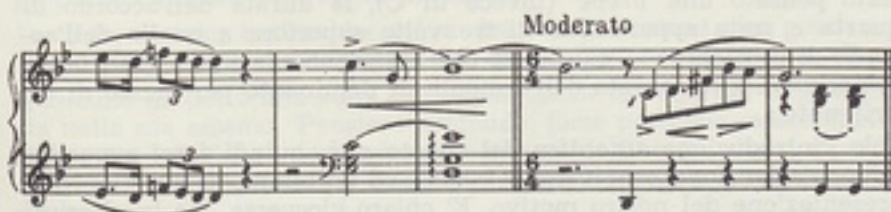
Come rispondere? Procediamo per assurdo e ammettiamo per un momento che sia valida la seconda di queste due ipotesi. Ma allora ci si domanderà: perchè i pianisti hanno scelto l'opera di Chopin soltanto per abbandonarsi al gusto di una esecuzione libera, mentre non pensano affatto di prendersi tale libertà quando eseguono le musiche della maggior parte degli altri compositori? Ci deve essere dunque qualche cosa nella musica di Chopin che li sprona particolarmente a usare il *rubato*, mentre questo qualche cosa non esiste, o esiste scarsamente negli altri compositori. Eccoci dunque condotti ad ammettere la prima delle nostre ipotesi. Ma questo non risolve ancora il problema. Infatti, se il *rubato* costituisce veramente una qualità intrinseca della musica di Chopin, ecco che ci si deve porre una nuova serie di domande: innanzitutto perchè criticare, come ci sembra di aver fatto sovente e giustamente, le libertà eccessive che numerosi pianisti hanno l'abitudine di prendersi sulle composizioni di Chopin?

Come stabilire delle regole, dei limiti a ciò che è permesso e a quello che non lo è? Dove cominciano quelli che chiamiamo eccessi, cattivo gusto, deformazione del testo? E soprattutto, se il *rubato* è fino a questo punto una caratteristica essenziale della musica di Chopin, perchè egli non si è preso la briga di indicarlo esplicitamente e di indicare il modo con il quale doveva essere eseguito (un po' come fece Beethoven che ha cercato di fissare la sua concezione del tempo, integrando, in un determinato periodo, i diversi movimenti delle sue sinfonie con indicazioni metronomiche)? Mi sembra che date queste premesse, non sia possibile uscirne in qualche modo. Così proveremo a presentare il problema sotto un altro punto di vista.

Cominciamo col definire quella che ci sembra essere una verità generale: non esiste a nostro parere nessuna musica senza *rubato* perchè il *rubato* costituisce la pulsazione stessa di ogni discorso musicale.

Con questo intendo dire che l'esecuzione di qualunque brano musicale, per quanto brutto sia, implica il ricrearne, a un tempo spontaneamente e di riflesso, la struttura stessa, e questa struttura si realizza in modo concreto attraverso la sintesi su di un piano sensibile, di tutti i suoi componenti: melodia, armonia, ritmo, tempo e fraseggio. La nitidezza dell'esecuzione si confonde perciò con il grado di naturalezza e di precisione con il quale la struttura musicale viene ricreata. Ma sarebbe un non senso voler confondere questa precisione con la presentazione « matematicamente esatta » di un dato tempo, poichè quest tempo non è che una delle componenti strutturali.

Infatti capita sempre di notare una vera mancanza di rigore proprio nelle esecuzioni metronomicamente esatte, e Debussy e Schönberg avevano ragione di dire, il primo che l'indicazione metronomica non dovrebbe valere che per la prima battuta, il secondo che essa non dovrebbe mai essere presa alla lettera, ma che dovrebbe dare soltanto l'idea fondamentale del tempo e dei rapporti dei diversi tempi fra loro. Da ciò è evidente che le fluttuazioni del tempo dipendono dalla pulsazione del discorso, cioè dal significato stesso delle trasformazioni strutturali. Un esempio preciso tratto da Chopin, potrà, credo, convincerci di quanto detto. Ecco l'inizio della celebre 1^a Ballata in sol minore op. 23:



Sappiamo che spesso viene eseguito il motivo iniziale del Moderato con un tempo molto libero (la maggior parte delle volte cioè come un « ritenuto » più o meno accentuato), senza un rapporto immediato col tempo principale come viene determinato in seguito. Abbiamo

in questo caso l'esempio tipico di quel rubato che cerchiamo di comprendere, ed è necessario domandarsi ora fino a qual punto giunga la legittimità di una simile interpretazione. In altre parole, bisogna chiedersi se una esecuzione così libera di questo tempo è qui giustificata, se cioè è dettata da ragioni strutturali — ciò che sarebbe come dire che il « ritenuto » in esame, benchè non venga assolutamente specificato dalla scrittura, è enucleato entro la stessa struttura del brano.

Analizziamo: è evidente che tutto l'inizio di questa *Ballata* è di una estrema originalità di fattura. Innanzitutto il Largo introduttivo ha questo di particolare, che mira a creare un'atmosfera di incertezza per quanto riguarda le funzioni tonali. Il brano inizia infatti in modo audacissimo, presentandoci durante le due prime battute l'armonia della sesta napoletana mentre solo alla terza battuta ci consente di avvertire la formula di cadenza II - I (con quarta e sesta) - V. Già per se stessa tale libertà di funzioni armoniche giustifica una certa libertà nell'esecuzione, ma è soprattutto più avanti che il rubato si afferma validamente. Infatti il passaggio dal Largo al Moderato viene effettuato nello stesso modo originale e audace di prima. In verità sono le battute 6-9 che costituiscono la prima cadenza completamente realizzata in tonica II - I (con quarta e sesta) - V (settima) - I e il celebre motivo di inizio del Moderato ci appare anche nell'ambiguità di una duplice funzione strutturale: esso costituisce infatti il finale del Largo (poichè ci fa sentire l'armonia di dominante entro la cadenza che termina all'inizio della battuta seguente), ma è anche una anacrusi, cioè l'elemento iniziale del tema del Moderato.

E' quindi evidente che una tale ambiguità strutturale non potrebbe essere resa nella sua autenticità da una esecuzione che non ne tenesse conto e che, sotto il pretesto di mantenere i tempi esatti, si accontentasse di passare meccanicamente da un tempo all'altro. Più ancora, una interpretazione del genere falserebbe completamente il significato cadenzale del passaggio, non fosse altro che per il fatto che essa introdurrebbe una evidentissima sproporzione tra le durate delle rispettive funzioni armoniche.

Perciò, anche se consideriamo la metrica del Largo come se fosse stato pensato *alla breve* (invece di C), la durata dell'accordo di quarta e sesta apparirebbe di tre volte superiore a quella dell'accordo di dominante — squilibrio che basterebbe da solo a giustificare l'estensione della durata dell'armonia di dominante per mezzo di un « ritenuto ».

Solo l'introduzione autentica del rubato può, quindi farci avvertire la doppia funzione, conclusiva e iniziale ad un tempo, di questa prima presentazione del nostro motivo. E' chiaro viceversa che le ulteriori presentazioni dello stesso motivo stabiliscono delle funzioni strutturali molto diverse e che l'interpretazione si baserà in questo caso su considerazioni differenti. Naturalmente la « libertà del tempo » dovrà essere minore durante la ripresa del motivo, anche se, per non determinare un contrasto troppo stridente con il motivo che precede (e per

far più facilmente comprendere che si tratta del secondo segmento del tema) è necessario che questa seconda esecuzione conservi qualcosa della prima, potendosi eliminare progressivamente, nel corso dello svolgimento del tema, l'elemento rubato.

Evidentemente è impossibile fissare « matematicamente » (cioè tradurre in cifre) le varie fluttuazioni alle quali è costretto il nostro Moderato. Un simile sforzo, del resto pedante, non condurrebbe oltretutto ad una esatta intelligenza del passaggio. Ci sembra del resto abbastanza chiaro che un compositore, sicuro delle sue possibilità, non abbia alcun timore di concedere una certa libertà ai suoi interpreti, le cui differenze puramente individuali sboccheranno tutte (purchè si mantengano fedeli alla conformazione strutturale) in esecuzioni valide della sua musica.

E' forse necessario dire a questo punto che cosa i musicisti della nostra epoca domandino all'opera di Chopin? Non è forse evidente che quest'opera, come quella di tutti i grandi maestri della nostra arte può e deve ancora insegnare un mucchio di cose il cui insieme costituisce il nostro personale dominio di quest'arte?

Ci siamo limitati, nel quadro di questo breve studio, ad uno degli aspetti — in verità essenziale — di un'arte che ancor oggi ha per noi valore per tutta la ricchezza da essa elargita alla musica in generale. Ricerche del genere anche più approfondite non mancherebbero di mettere in luce ancora molti altri aspetti di questo compositore. Così come queste nostre riflessioni — che sappiamo anche troppo schematiche — sono forse valse a farci comprendere una doppia importante realtà che ci piace fissare come conclusione. L'opera di ogni grande musicista esercita un'azione diretta e stimolante anche sull'avvenire: questo è indubbio. Per ritornare quindi al rubato di Chopin è giusto dire che questo elemento, una volta introdotto in maniera così chiara non ha fatto che svilupparsi in modo sempre più esplicito nella storia della musica del XIX e del XX secolo. Inoltre, l'opera di ogni grande musicista illumina di luce particolare le opere che l'hanno preceduta, ed avviene così che il rubato dopo che è apparso con tanta evidenza nell'opera di Chopin, ci permette di comprendere molti aspetti delle opere dei compositori che lo hanno preceduto, rimasti sino allora oscuri.

Da solo, questo, basterebbe già a definire la lezione che possiamo trarre dalla musica di Chopin, ma questa lezione va ancora oltre. Qualcuno ha detto una volta che la perfezione estrema del linguaggio sta nella sua assenza. Pensiero profondo; forse potrebbe essere applicato all'indefinibile e imponderabile rubato di Chopin, che ci riporta al silfo di Valery, di cui si dice che appena è apparso, il suo compito è terminato.

RENÉ LEIBOWITZ

Testimonianze su Chopin

Piuttosto copiose sono le testimonianze dei contemporanei su Chopin. E questo potrebbe parere strano, quando si pensi che Chopin, a differenza di un Liszt o di un Thalberg, come esecutore era alquanto schivo e riservato, e di solito evitò il contatto col grande pubblico, dal quale si sentiva quasi imbarazzato o intimidito. Forse per la sua istintiva fedeltà a una misura di aristocrazia spirituale, preferiva suonare per una ristretta cerchia di ascoltatori. Ma è indubbio che il soggiorno parigino gli dava quelle possibilità d'incontro e di richiamo che favorirono le sue relazioni e amicizie intellettuali. Nel salotto di George Sand convenivano le più insigni personalità del mondo artistico, politico e finanziario, attratte dal fascino delle esecuzioni o improvvisazioni con cui il musicista riusciva a dare a quelle riunioni un suggello di nobile raffinatezza. Perciò nella Parigi di allora, che era, si può dire, il centro del mondo musicale, egli fu certamente una delle figure di maggior rilievo.

Quelle testimonianze hanno fra loro diverso carattere e diversa importanza. Alcune si riferiscono alla biografia del Maestro, e tra queste parecchie scarsamente attendibili; le meno sicure sono naturalmente quelle di carattere aneddotico, che non mancano neppure nelle memorie degli amici più fidati di Chopin, per esempio in quelle di Liszt o di George Sand. Proprio alla Sand risale il fantastico racconto del temporale durante il quale, nella solitudine di Valdemosa, il Maestro avrebbe composto il celebre *Preludio detto della goccia d'acqua*. Ma bisogna riconoscere che, in una biografia di Chopin, non tutto il materiale aneddotico sarebbe da scartare; perchè a volte gli aneddoti, anche se in certi particolari cronachistici risultano imprecisi o in certi riferimenti di date e di luoghi contraddittori, hanno un carattere di verità, diciamo così, psicologica, epperò riescono a diffondere una luce significativa su certi aspetti dell'umanità e dell'arte del Nostro.

Un materiale biografico cospicuo, ma non sempre attendibile, è contenuto negli scritti di George Sand, di Liszt e di Karasowski. La Sand, data la sua lunga consuetudine di vita comune col Maestro, avrebbe potuto darci delle notizie tanto sicure quanto preziose, se avesse voluto un tantino imbrigliare la sua fantasia. Ma le notizie che ella ci fornisce hanno quasi sempre del romanzesco, e del resto non le riuscì di comprendere molto della personalità e del temperamento di Chopin. È noto come già i lettori contemporanei avessero notato che il protagonista di *Lucrezia Floriani* (1846), il principe Karol, rivelava una strana somiglianza con il musicista polacco. La Sand stessa si affrettò a smentire che questi fosse stato per lei il modello del suo personaggio, ma anche oggi è comunemente diffusa l'opinione che nella figurazione del principe Karol ella abbia voluto darci un ritratto o, per dir meglio, una idealizzazione romanticamente senti-

mentale e anche un po' effeminata di Chopin. Anche quando non si voglia tener conto di questo caso di deformazione, bisognerà riconoscere che più di una volta, nelle pagine della *Histoire de ma vie*, la verità è sacrificata a una inopportuna ostentazione di tenerezza umanitaristica o a quella mal dissimulata intenzione apologetica che prevale specialmente nella narrazione dei fatti che portarono alla definitiva rottura tra i due amanti.

Alla raffigurazione un po' esangue e decadente di Chopin che la Sand delineò in *Lucrezia Floriani* e in genere nelle sue memorie, gioverà contrapporre il nobile ritratto che di lui ci ha lasciato Georges Mathias (1826-1910), il quale fu allievo del Maestro dal 1839 al 1843 e poi professore al Conservatorio di Parigi:

« Slanciato, elegante, sempre accuratamente vestito, con una giubba di panno fine color viola pallido o bleu o nocciola chiaro, abbottonata fino al mento. I piedi piccoli e stretti, sempre ben calzati in scarpe di pelle lucida che brillavano come specchi. Le mani dalle dita lunghe e affusolate, ben curate. Si può dire che fosse un signore fino alla punta dei piedi, aristocratico come uomo e come musicista. Nel clima di propensione e di simpatia che gli creava attorno la presenza di donne belle e distinte, e nelle serate in cui queste lo pregavano di suonare, egli trasfondeva poesia, esaltazione, passione. La sua anima vibrava allora intensamente di eroismo, di orgoglio, di tenerezza e di dolore ».

Importante è tuttavia, come testimonianza, una pagina in cui la Sand descrive il lavoro creativo di Chopin il quale, dopo una prima ideazione spontanea, tornava insistentemente e tormentosamente a riprendere gli elementi particolari di quella originaria idea musicale. E può darsi che la scrittrice non si rendesse perfettamente conto della ragione di quei pazienti ritorni sopra uno stesso nucleo tematico, di quel travaglio creativo dal quale veniva fuori la composizione nel suo mirabile equilibrio. Qualcosa del genere accadeva al Leopardi il quale seguiva dapprima una « ispirazione o frenesia », al cui sopraggiungere formava in pochi minuti il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. « Fatto questo — egli aggiungeva — soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento, e tornandomi... mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile di terminare una poesia, benchè brevissima, in meno di due o tre settimane ». (1)

La diligenza e lo scrupolo della elaborazione formale denunciano in Chopin il rigore della sua coscienza di uomo, che era tutt'uno con la sua coscienza di artista consapevole della propria *forma mentis*, epperò capace di scegliere con infallibile sicurezza quei modi espressivi che meglio valessero a dare rilievo alla propria presenza spirituale. Chiaramente indicative sono, a questo riguardo, le pagine di diario in cui Eugène Delacroix riferisce alcune sue conversazioni con Chopin in materia d'arte:

(1) *Epistolario* a cura di F. Flora, Mondadori, Milano; pagg. 477-78.

«Durante il giorno mi ha parlato di musica, e ciò lo ha rianimato. Gli chiedevo che cosa stabilisse la logica nella musica. Egli mi ha fatto sentire che cosa sia l'armonia e il contrappunto, e come la fuga significa conoscere l'elemento di ogni ragione e di ogni conseguenza in musica. Ho pensato come sarei stato felice d'istruirmi in tutte queste cose, che sono la disperazione dei musicisti volgari. Questo sentimento mi ha dato un'idea del piacere che i sapienti, degni di questo nome, trovano nella scienza. Giacchè la vera scienza non è quello che comunemente si crede, cioè una parte della conoscenza diversa dall'arte; no. La scienza così considerata, illustrata da un uomo come Chopin, è l'arte stessa, e l'arte non è già quello che crede il volgo, cioè una sorta d'ispirazione che viene da chi sa dove e va avanti a caso, presentando soltanto l'esteriorità pittoresca delle cose. È la ragione stessa animata dal genio, ma impegnata in un cammino necessario e regolato da leggi. Questo mi fa pensare alla differenza tra Mozart e Beethoven. Egli mi ha detto: «Dove questo ultimo è oscuro e sembra difettare d'unità, ciò non accade per una pretesa originalità un po' selvaggia, di cui, anzi, gli si dà lode; ma perchè volge le spalle a principi eterni; Mozart non lo fa mai. Ognuna delle parti ha il suo movimento che, accordandosi con le altre, forma un canto e lo segue perfettamente; è questo il contrappunto, punto contro punto». (1)

È interessante per noi valutare la portata di questa testimonianza e precisare quali deduzioni ci è consentito fare sulla base di essa. Per lo più si è voluto vedere in questa pagina un semplice elogio della tecnica contrappuntistica, un elogio singolarmente significativo da parte di un compositore come Chopin, la cui scrittura è considerata in genere melodica e accordale. Ma è veramente legittimo affermare il carattere melodico e lineare della musica chopiniana? Anche se rari possono dirsi gli esempi di imitazione rigorosa (più che altrove evidenti nelle Mazurke op. 50 n. 3, op. 56 n. 2, op. 59 n. 3, op. 63 n. 3), piuttosto frequenti sono invece gli esempi di una struttura polimelodica o addirittura polifonica, sia nei vari e suggestivi innesti di voci che nei movimenti armonici (si veda il bellissimo inizio dell'Improviso op. 36) e nella stessa forza dinamica di certi ritmi nel basso; questi elementi dimostrano come la tendenza specifica di Chopin mirasse alla realizzazione del disegno sonoro attraverso un difficile equilibrio, o attraverso una dinamica continua fra gli spessori verticali e quelli orizzontali. Come è noto, Chopin prediligeva Bach, il cui *Clavicembalo ben temperato* era solito suonare quotidianamente, fin quando le forze fisiche glielo consentirono. La sua allieva Federica Streicher, parlando delle condizioni del Maestro nell'ottobre 1839, riferisce di averlo udito un giorno eseguire a memoria quattordici Preludi e Fughe di Bach:

«Quando gli espressi la mia meraviglia per l'impareggiabile esecuzione, mi rispose: — Queste cose non si possono dimenticare, benchè per

(1) *Journal*, Plon-Nourrit, Paris, 1926; vol. I, pag. 366.

un anno io non abbia potuto esercitarmi un quarto d'ora di seguito, per difetto di forze e di energia, aspetto sempre un po' di salute per suonare ancora come un tempo, ma posso ben aspettare — ».

Ma l'ammirazione di Chopin per la musica bachiana non poteva essere esclusivamente intellettuale ed estetica. Per spiegarsi la improvvisa apparizione degli Studi, dopo la prima serie di Polonesi e Mazurke (tra il 1817 e il 1829), bisogna presupporre tutto un segreto lavoro di accumulazione e di maturazione spirituale nel cui sviluppo lo studio amoroso di Bach deve essersi inserito come uno stimolo provvidenziale. Il contatto assiduo con la musica del grande Cantor configura, se non m'inganno, l'aspirazione del Nostro verso un classicismo ideale, verso un mondo di purezza formale che solo poteva consentire di attuare la disposizione del materiale sonoro secondo un principio di rigoroso e raffinato equilibrio. E senza dubbio fu per effetto di una straordinaria capacità di assorbimento che egli riuscì quasi totalmente a cancellare le tracce di un processo di assimilazione stilistica, rinnovando così originalmente le forme tecniche offertegli dalla tradizione classica da parere addirittura nato all'arte dal nulla, come per miracolo o per « generazione spontanea ».

Tra i primi che avvertirono l'inconfondibile peculiarità del pianismo chopiniano va annoverato J. F. Fétis; scrivendo sulla *Revue musicale* del 3 marzo 1832, a proposito del *Concerto in fa minore* eseguito dall'autore il 26 febbraio dello stesso anno, così si esprimeva:

«Ecco un giovane che si abbandona alla sua fantasia e che, senza proporsi dei modelli, ha trovato, se non un rinnovamento completo della musica per pianoforte, almeno una parte di ciò che inutilmente si cerca da tempo, cioè una abbondanza di idee originali il cui tipo non è reperibile altrove nella musica pianistica.

Nel concerto del 26 febbraio, nella Sala Pleyel, il signor Chopin ha procurato al suo uditorio tanto stupore quanto entusiasmo, sia per la novità delle idee melodiche che per la struttura della sua musica, per le modulazioni e i movimenti dei pezzi. Nelle sue melodie c'è anima, fantasia e originalità dovunque. A questi pregi fanno riscontro tuttavia alcuni difetti: sovrabbondanza di modulazioni e un certo disordine nella concatenazione delle frasi producono l'impressione di ascoltare, più che una musica scritta, una improvvisazione. Ma questi difetti appartengono all'età dell'artista; scompariranno con una più matura esperienza ».

Il Fétis coglieva giusto quando notava nella composizione « un certo disordine nella concatenazione delle frasi »; si tratta di una vera e propria sproporzione architettonica creata, specialmente nelle fasi degli sviluppi, dai passaggi brillanti, da un eccesso di ornamentazione a cui il giovane Chopin indulse forse per l'ambizione di emulare la bravura pianistica di cui Hummel aveva fatto sfoggio nei suoi Concerti. Ma si tratta pure di un'esperienza attiva per il nostro musicista, di un'esperienza che non si perde nel vuoto e che perciò non può resecarsi come una fase completamente negativa dal processo

della sua storia poetica. Bisognava che egli cedesse, sia pur momentaneamente, alle lusinghe del virtuosismo per poterlo poi adeguare alle sue disposizioni più autentiche, per poter padroneggiare le audacie della tecnica, piegandole a esigenze più interne; bisognava che egli, dopo il primo timido tentativo dell'op. 4, affrontasse lo schema sonatistico ancora sotto la spinta di necessità esteriori, per poter attingere un più maturo e originale senso della proporzione nelle due grandi Sonate op. 35 e op. 58. Scrivendo nel 1836 intorno ai due Concerti chopiniani, Robert Schumann così si esprimeva:

« Egli formò la sua istruzione sui Grandi: Beethoven, Schubert, Field. Supponiamo che il primo abbia sviluppato il suo spirito nell'arditezza, l'altro il suo cuore nella delicatezza, il terzo la sua mano nell'abilità... Ma oltre a ciò e alle favorevoli congiunture del tempo e della situazione, il destino fece ancora qualcos'altro per rendere Chopin conosciuto e interessante davanti a tutti, gli diede cioè una nazionalità forte ed originale: quella polacca... In questa sua origine, nel destino della sua terra riposa dunque la spiegazione dei suoi pregi, come pure dei suoi difetti. Se si parla di fantasticherie, di grazia o di presenza di spirito, di fiamma o di nobiltà, chi non penserebbe allora a Chopin? ma chi non vi penserebbe pure parlando di bizzarria, di eccentricità morbosa, di odio anzi e di ferocia? Tale è l'impronta di spiccatissima nazionalità che portano le prime composizioni di Chopin. Ma l'arte chiedeva di più. Il piccolo interesse della zolla su cui egli è nato doveva essere sacrificato al cosmopolita, e già si perde nelle sue opere più recenti quella fisionomia sarmatica troppo speciale; la sua espressione s'inclinerà a poco a poco verso quella ideale e universale, di cui i divini Greci già da lungo tempo sono stati da noi considerati come i creatori, cosicchè noi, pur seguendo un'altra strada, finiamo per ritrovarci in Mozart ».

Quella tendenza all'euritmia formale che appare dominante nella musica chopiniana e che il Nostro affermava nelle sue conversazioni con Delacroix, è qui chiaramente intuita da Schumann, al quale spetta pure il merito di aver per primo individuato la forte originalità creativa di Chopin, capace appunto della più ricca varietà espressiva in un unico timbro:

« Chopin ormai non può scrivere nulla, che alla settima od ottava battuta non debba farci esclamare: è suo. Si è definito ciò una maniera e s'è detto ch'egli non progredisce più. Si dovrebbe invece essere più riconoscenti verso di lui. Non è forse la stessa forza originale che già dalle prime sue opere v'ha irraggiato così meravigliosamente, che v'ha in sul primo momento confuso, e più tardi rapito? E quando egli v'ha dato una serie delle più rare creazioni e voi lo capite più facilmente, lo pretendete d'un colpo tutto diverso? Ciò si chiamerebbe abbattere un albero perchè ogni anno vi riporta gli stessi frutti: ma i suoi frutti non sono mai gli stessi, tanto per sapore quanto per forma sono i più diversi anche se il tronco è sempre identico ».

Schumann e Liszt hanno suggerito alcuni temi particolarmente fecondi e importanti, che l'indagine posteriore ha tentato variamente di lumeggiare e di approfondire, consapevole che intorno a quei temi bisognasse scavare e che era lì il nodo della questione per la comprensione di tutta la vita poetica di Chopin. Recensendo le Mazurke op. 33, i Valzer op. 34 e i Preludi op. 28, Schumann scriveva:

« Delle nuove composizioni di Chopin, oltre ad un fascicolo di Mazurke e di Valzer, dobbiamo ricordare una strana raccolta di Preludi. Egli si manifesta sempre più luminoso e più facile — è forse l'abitudine alla sua maniera? » (1) Gioverà confrontare questo giudizio con un altro di Liszt. « Audaci, brillanti, seducenti, le opere di Chopin nascondono la loro profondità sotto tanta grazia, e la loro maestria sotto tanto fascino, che difficilmente ci si può sottrarre a questo fascino seducente per giudicarle a freddo dal punto di vista del loro valore teorico ». L'importanza delle conquiste tecniche realizzate dal Nostro è illustrata dallo stesso Liszt in un'altra sua pagina esemplare: « Dobbiamo a lui l'estensione degli accordi, tanto di quelli placati che di quelli arpeggiati e ribattuti; quelle sinuosità cromatiche e armoniche di cui le sue pagine offrono così sorprendenti esempi; quei piccoli gruppi di note concatenate che cadono come gocce d'una rugiada iridata sulla figurazione melodica. A questa sorta di ornamento, di cui fino allora si era preso il modello nelle fioriture dell'antica grande scuola di canto italiano, egli conferì l'imprevisto e la varietà che la voce umana non poteva avere in sé; eppure fino allora il pianoforte non aveva fatto altro che imitarla in abbellimenti divenuti costanti e monotoni. Fu lui che inventò quelle mirabili progressioni armoniche, le quali hanno conferito serietà perfino a pagine che per la levità del loro genere non sembrava potessero assurgere a tanta importanza ». (2)

Ma che cosa dunque è quella « facilità » di cui parla Schumann, e quella incantevole grazia cui allude Liszt e che nasconde sotto il suo velo seducente la profondità, gli elementi poeticamente più significativi? Veramente la musica chopiniana si distingue per un suo tono di limpidezza, per una sua vaghezza affascinante che nasce dall'estremo raffinamento di ogni possibilità espressiva e quindi dalla straordinaria capacità idealizzatrice di questo musicista. Ma questa apparente facilità e vaghezza di accenti (che non è in rapporto a un generico sentimentalismo, ma indica una vigorosa concretezza fantastica) non deve trarci in inganno e far gravitare la nostra attenzione sulla ormai convenzionale definizione di uno Chopin evocatore di intime struggenti atmosfere patetiche. Come spiegheremmo, allora, la presenza, nella musica del Nostro, di una ispirazione tragico-eroica? Si tratterebbe forse di un mondo intenzionale (idee patriottiche,

(1) Schumann, *La Musica romantica*, a cura di L. Ronga, Einaudi, Torino, 1947; passim.

(2) F. Liszt, *Chopin*, Corrèa, Parigi, 1941; passim.

particolari influssi del romanticismo letterario) che l'artista si è sforzato di innalzare alla sfera della poesia?

Il problema dei rapporti tra l'ispirazione elegiaca e quella tragico-eroica in Chopin mi sembra essenziale, giacché da esso dipende una esatta e concreta valutazione della personalità chopiniana. E senza dubbio è necessario guardarsi da ogni forma di esagerazione e, nell'impegno di smentire una pretesa femminilità del genio chopiniano, giungere a un indebito capovolgimento di posizione, cioè a esaltare nel Nostro un temperamento tutto forza e slancio eroico. Una definizione unilaterale del musicista tutto forza e slancio eroico. Una definizione di un artista statico, e quindi troppo limitato e senza svolgimento; e questo, naturalmente, non spiegherebbe la grande efficacia e il fascino sempre vivo della musica chopiniana. La presenza di una tematica mutevole e contrastante attesta in fondo una spiritualità complessa la quale, in quanto tale, implica una dinamica o dialettica interna, romanticamente configurata nel contrasto tra un segreto struggimento, tra un disperato scoramento e un desiderio sempre rinascendo di vita, un'ansia quasi eroica di evasione o di liberazione.

Per questo mi sembra opportuno definire tragico-lirica l'ispirazione di Chopin, avvertendo in essa un lievito drammatico, determinato appunto dalla confluenza di sentimenti diversi o addirittura contrastanti, la cui tensione costituiva propriamente l'elemento animatore della poesia chopiniana. Nell'idea di una dinamica o dialettica interna mi pare che resti definita, in Chopin, quella pienezza di umanità da cui si irraggia, con inesauribile ricchezza di suggestioni, una molteplicità di atteggiamenti spirituali. Non bisogna dimenticare che il Nostro visse nel pieno della coscienza romantica, in un romanticismo ancora lontano dal decadentismo e la cui nota peculiare era data da un'ansia di totalità spirituale. Da che cosa derivano quella misura, quella straordinaria limpidezza di tono che noi avvertiamo nelle pagine idilliche e malinconiche del Nostro, se non da una pienezza di umanità, da una fermezza di convinzioni interiori che costituisce la loro condizione di esistenza? Il sentimentale tradisce nel suo languore troppo vago ed estenuato la sua paura della vita, la sua avversione per l'esperienza. Non è questo il caso di Chopin; la sua vita tutta ripiegata in se stessa si presenta tuttavia densa di sviluppo interiore, perchè articolata su un complesso e drammatico sentimento del reale. Esiste dunque nel quadro della sua opera una linea di comunicazione interna, attraverso la quale i molteplici elementi della sua arte si illuminano vicendevolmente, aiutandosi al loro reciproco risalto.

VINCENZO TERENCE

Chopin, o del timbro

...comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, vous frapper au coeur...

Proust

per Pia Tallon

Dopo un memorabile successo viennese, il giovane Chopin ebbe a scrivere di sé: « J'ai conquis les savants et les sensibles. Il y aura de quoi bavarder ». Furono parole, quelle, se altre mai profetiche. Nei cento e più anni che sono seguiti non si contano i *bavardages* ispirati dall'opera sua: con nettissima prevalenza, com'era da attendersi, degli autori "sensibili" sui "dotti". Così, in quell'imponente bibliografia, ben pochi risultano i lavori importanti, e uno solo, oseremmo dire, in tutto essenziale: *Harmonica Chopina*, che il Bronarski ha pubblicato a Varsavia nel 1935. Esistono inoltre alcuni saggi, fra cui si possono ricordare quelli della signora Landowska e del Vlad; le celebrate *Notes* di André Gide, gli *Aspects de Chopin* di Cortot (e le preziosissime chiose ch'egli ha posto in calce alle sue ammirevoli revisioni). Vogliamo aggiungere a questa esigua schiera il capitolo chopiniano nella *Guida alla musica* del nostro Confalonieri. Più felicemente indagata, invece, la vita del compositore: se ne hanno infatti due o tre eccellenti biografie. Gli *Annali* trilingui dell'Istituto Chopin assolvono il loro compito con lodevole puntualità. D'altro canto, si possono leggere biblioteche di letteratura la più sprovveduta e volgare, in cui all'Italia par spetti, se non l'indiscusso primato, almeno una posizione ragguardevolissima. Infine, buon ultimo, è giunto il cinema, a completare quell'inglorioso elenco di *images d'Épinal*. Così s'è visto quel nemico giurato d'ogni enfasi e d'ogni eccesso sentimentale, uno dei pochissimi musicisti romantici che non abbiano pagato alla letteratura o alle arti figurative neppure il più esiguo tributo, stravolto ora in esangue e smidollato miniaturista del pianoforte, ora in focoso amatore (e questa è stata naturalmente la strada di Hollywood); più tardi, il nuovo cinema polacco, con il Ford, ce ne ha dato una presentazione in chiave addirittura socialista, completandosi — non si osi sperare definitivamente — la trasformazione di quel musico se altri mai estraneo a ogni forma di *engagement* e perfino di eticità, gaudiosamente o disperatamente "estetico", nel campione musicale dell'irredentismo ottocentesco, con tanto di tenebrose congiure e spavalde barricate. Gli *Studi*, le *Polacche*, le *Mazurke*, i *Pre-ludi* più ricchi di slancio romantico parvero perdere, in quelle rettoriche e non disinteressate immagini, il loro carattere di pure e rigorose "invenzioni" musicali, per trasformarsi in quadri equivocamente programmatici, rischiando d'acquisire per sempre i famigerati nomignoli, quali *La Goccia*, *Vento d'inverno*, *Pregiera nella tempe-*

sta, ovvero *Siberiana*, *Militare*, *Caduta di Varsavia* o *Viaggio di un deportato polacco*, che Chopin abborriva; né certo più profonda incomprendimento si poteva dare di pagine nate sotto il segno della logica bachiana e della misteriosa grazia mozartiana. Non è stato, un aereo studio, intitolato *Le Papillon* (Bülow dixit), e una dolcissima mazurka, mussorgskianamente, *Le Petit juif*? Per tacere di titoli che lo stesso Cortot ha ritenuto di affibbiare ai ventiquattro *Preludi*, che di più esteriori e banali difficilmente se n'erano fino allora escogitati.

Questi colpi inferti da studiosi e critici, quelle volgarizzazioni di cineasti e biografi, sommandosi alle infinite malefatte degli interpreti e anche di certi revisori (Klindworth e Sgambati più d'ogni altro) sono forse i veri responsabili della sfortuna critica di Chopin, diffusa soprattutto nell'epoca (o era) wagneriana, e testimoniata come meglio non si potrebbe dal disprezzo che gli si portava nel singolare salotto della signora Verdurin: e che Proust, dal canto suo, si guardava bene dal condividere. L'antitesi Wagner-Chopin, ripresa poi da Gide, vuol contrapporre al sovraccarico di quella orchestra di barbaro fulgore la nettezza e la elementarità delle strutture pianistiche chopiniane. Ma proprio in quegli anni spettava alla musica impressionista franco-spagnuola, a Fauré e Debussy, ad Albeniz e Chabrier, a Granados e Ravel, di conciliare esigenze armoniche wagneriane, da *Tristano* e da *Parsifal*, con quella lezione d'alto pianismo. E l'immagine di Chopin uscì indenne dalla presuntuosa stroncatura, assieme a quella dell'altro "rivale" di Wagner: il riesame critico coincise quasi, e pensiamo non casualmente, con la vittoriosa *Verdi-Renaissance*. Il nuovo contrappunto che la musica moderna ha assunto come ideale eviterà di guardare troppo da vicino la delicatissima e audacissima armonia di Chopin: ma la qualifica di "inattualità" che Massimo Mila, sia pure con la riserva del punto interrogativo, ha rivolto a quell'opera in occasione del centenario (1949), oggi potrebbe agevolmente venir rimessa in discussione. Certo quelle preziose armonie, pur così ricche di futuro, hanno storicamente esaurito il loro compito. Bizet, Wagner stesso, gli Impressionisti francesi, gli Spagnuoli, i Cinque russi, Szymanowski, Skriabin, Bartók, ne hanno stillato estreme possibilità: le balenanti intuizioni d'armonia e d'equivoco tonale, certi agganci eccezionali (come quello famoso nel secondo *Improvisso*), sono divenuti, col tempo, abituali; dall'uso schivo e sapiente di accordi rari si arriva, con le *Valses nobles et sentimentales*, ad ammettere lo sfruttamento dell'undicesimo armonico; e, sempre in Ravel, la sostituzione improvvisa della nota aspettata dall'"orecchio" normale (il $la \frac{2}{2}$ del quinto *Preludio*, il $mi b$ del ventitreesimo, il $fa b$ del *Preludio* per Pierre Wolf) diviene uno dei più tipici espedienti. La virtuale bitonalità, segnalata in un passo della *Berceuse*, la ocularità del fraseggio, capace di realizzare una vera poliritmia, come nel *Valzer* op. 34 (2/4 contro 3/4), le numerose sovrapposizioni politonalità, gli accordi per quarte, gli urti aspramente dissonanti nel secondo *Preludio* e nella *Barcarolle*, che di più taglienti ne hanno soltanto le liriche *Senza sole*, sono ormai anticipazioni da trattato; la

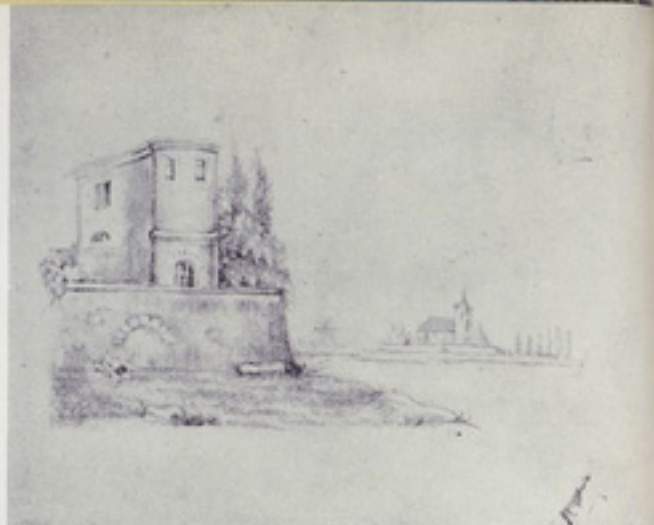
CHOPIN A VENT'ANNI



in un ritratto di Ambrozy
Miroszewski



in un disegno a matita di
Eliza Radziwill



Due disegni e un acquerello di Chopin



rottura dell'unità tonale e la modulazione improvvisa non riguardano il nostro clima atonale.

Così diremo per le infinite disposizioni pianistiche introdotte da quel virtuosismo; che può richiamare Field talvolta, ma riesce poi agli antipodi della sua vocalità molliccia e rugiadosa; che s'avvale certo della gran premessa del *Gradius* (e ricordiamo almeno i preannunzi dei nn. 28, 30, 31, 33, 34, 58, 68, 72, 76, 93, 94, 95, 96); che talvolta par prefigurato da Czerny (*Studio* op. 740 n. 24); che non ignora Mendelssohn (cfr. le *Variations* su "Je vends des scapulaires"); che sa accogliere, da Schumann, la scrittura melodica a più parti (*Notturmo* op. 62 n. 1), e può anticipare, di un Liszt, la disposizione in tre zone (basso - melodia centrale - ornamentazione nel registro acuto), come nello *Studio* op. 25 n. 5, e presagire la massiccia scrittura "alla Brahms" (seconda variazione su un'aria tedesca) e presentare, nell'attacco del *Bolero*, lontani presagi della futura *Isle joyeuse*. Sono aspetti che interessano solo lo storico del linguaggio ottocentesco.

Il problema veramente attuale per un'interpretazione, o un'immagine, di Chopin è, invece, il timbro: in funzione del quale è pensata la stessa armonia: arrivandosi, specialmente nelle ultime cose, a una precisa timbrizzazione di intervalli armonici rari o eccezionali. Oggi, il pianoforte di autori come Pousseur e, anche più, Boulez, risulta — attraverso gli *Studi* di Debussy — di sicura filiazione chopiniana: il virtuosismo di opere quali la seconda e la terza *Sonata* dell'uno, ovvero *Mobiles* e *Exercices* dell'altro compositore, instaura un pianismo moderno che riesce ancora ad amplificare e arricchire le invenzioni, o se si preferisce scoperte, dei due Maestri suddetti: specialmente nel campo degli armonici (1). In Italia, Petrassi e Dallapiccola, nella loro opera pianistica invero assai limitata, accolgono taluni insegnamenti timbrici chopiniani. Ci limiteremo ad un esempio: il disegno all'unisono della terza *Invenzione*, o quello che ritorna a più riprese nell'*Ostinato* dei *Tre episodi dal balletto "Marsia"* occhieggiano — attraverso il *Gnomo* mussorgskiano — al *babillement à l'unisson* di passi famosi.

Un analogo procedimento si constata nell'*Allegretto* della *Sonatina* per flauto e pianoforte di Roman Vlad, e, caso anche più indicativo, in un momento puramente pianistico del balletto *La Dame aux camélias*, subito avanti il *Finale*. All'opera del Vlad, pianista eccellente, non poteva mancare una sezione dedicata allo strumento di Chopin, e in essa si potrebbero trovare non pochi né tenui influssi del grande Maestro: nessuno però più probante del quarto *Studio*, di una scrittura che a un esempio chopiniano (il *Preludio* in si minore) esplicitamente si richiama. Casella, un fedelissimo di Chopin, oltre ad averne "variato" due volte un celebre preludio, ne ha derivato tutta la scrittura virtuosistica dei *Sei Studi*. Non sarebbe difficile trovare

(1) I suoni «armonici» non sono stati presi in considerazione da Chopin. Qualche revisore talvolta li segna: così il Brugnoli. Si tratta di un vero anacronismo musicale.

nei lavori pianistici di Niccolò Castiglioni soluzioni timbriche squisitamente chopiniane, alla ricerca di quelle sonorità estatiche e "visionarie" — come avrebbe indicato Busoni — di cui nella *Sonatina seconda* del Maestro empoiese sono esempi così luminosi. Proprio la esperienza di Chopin, altrove scontata, si ripropone al nostro bisogno di una timbrica, sempre più sottile e interiore e — direbbe Boulez — "cangiante". Si ripresenta cioè la vocazione al chiarismo pianistico, se non addirittura a quel suono perlaceo, che si vuol dire lunare, che ha avuto, nelle incredibili *broderies* del *Notturmo in re b*, una vera e propria codificazione. Ignorare questo essenziale insegnamento fonico, o passarlo sotto silenzio, o posporlo ad alcuna innovazione armonica o formale, significa non comprendere la posizione di Chopin nel divenire della musica europea. E' quanto accade a René Leibowitz, che finisce col definirlo il più superficiale dei geni. Molto più acuto, davvero, era stato Berlioz, e fin dal 1833! Il Maestro dei *Notturmi* aveva ventitré anni, e i più eccelsi capolavori erano ancora in mente Dei, ma già il gran critico aveva avvertito la novità di quel suono ottenuto fino «...all'ultimo grado di dolcezza, al superlativo del piano, coi martelletti sfioranti le corde...» (1).

Che a Chopin sia dovuta la scoperta del pianoforte, è ormai un luogo comune. Abbiamo accennato alle conquiste di Clementi, e dei grandi pianisti contemporanei, in fatto di agilità e di suono brillante. Si aggiungano certe disposizioni degli ultimi Concerti mozartiani. Nessuna indicazione deriva invece dalla scrittura "orchestrale" di Beethoven, che è stata spesso paragonata a una "riduzione", e che al suo orecchio sensibilissimo sembrò ostile alla più vera natura dello strumento. Certo, le inesauribili possibilità dell'orchestra dovevano essere tenute presenti; ma bisognava guardarsi dall'adozione di passi strumentali trasferiti tal quali sulla tastiera. Le sfocate trombe e i tamburi ingenui che nella *Marcia funebre* dell'op. 26 vogliono stabilire una temperie eroica, e si limitano ad alludervi, non interessano la volontà di concreta attuazione strumentale, predominante in Chopin fin dai primi lavori.

Occorre invece studiare anzitutto gli innumerevoli "modi d'attacco" che il pianoforte ammette consente suggerisce; proprio come faranno esplicitamente un secolo dopo Messiaën e Boulez.

Il problema è triplice: pressione (della spalla, dell'avambraccio, della mano); diteggiature; pedale. In molti casi, sarà la stessa disposizione dei tasti, sarà la posizione "normale" delle dita sulla tastiera a consigliare il nuovo timbro. (Anche Stravinsky si chiederà: « Les doigts ne sont-ils pas les grands inspireurs? »). Altre volte l'innovazione tecnica permetterà un suono diverso: gli inauditi "scarti" del primo *Studio* consentono una sonorità ardita e vibrante nell'agilità

(1) Analoga impressione ricevette Casella ascoltando Debussy suonare i suoi *Preludi* « con una delicatezza di tocco tale da creare l'illusione che egli suonasse direttamente sulle corde senza l'interposizione di una meccanica di pianoforte ». (*Il Pianoforte*, Roma, 1930, pag. 113).

che fino allora il pianoforte non aveva rivelato; oppure l'uso dello stesso dito, che evita così la tradizionale diteggiatura "a scambio", consentirà preziose sfumature (così nella *Polacca* op. 40 n. 2 a batt. 134-5 o nella seconda *Ballata*, all'aggancio tra la *Pastorale* dell'inizio e il *Presto con fuoco*); altrove, come nello *Studio* op. 25 n. 4, la disposizione degli accordi lontani, in tempo rapido, crea un suono *frustante* destinato a molteplici ripercussioni; o sarà ancora l'uso delle scale rapidissime abituali, ma ora intese in senso iperespressivo, ad ottenere, evitando l'ovvio *jeu perlé*, il nuovissimo effetto di *fischio*.

Non occorre aggiungere che il pedale, inteso e spesso anche segnato con intenzione integralmente nuova, collabora col massimo d'efficacia a quelle sonorità originali, talvolta proprio con sovrapposizioni d'armonici: i quali s'accavallano intrepidamente nel passo in ottave del *Notturmo* in do minore, o nella confusione dell'attacco nell'op. 53, e anche più nella *Polacca-Fantasia*: stupefacente intuizione sonora, quel vibrare della tastiera in tutta la sua estensione, mercé appunto un pedale lungamente tenuto. Ma l'esempio più clamoroso resta pur sempre quello della *Berceuse*, che va eseguita con una sola tenuta di pedale, e "respirando" opportunamente per mezzo di alzate parziali.

E se l'uso "sincopato" permette ormai di unire due note o due accordi, ottenendo un legato assoluto nel cantabile, il modo che Cortot ha definito "speronato", perfettamente a piombo con l'emissione del suono, suscita invece un vibrato maschio e ardimentoso, che dovette condizionare l'intera scrittura "eroica" di Liszt, a cominciare proprio dalle due *Polacche*. Pure autentica innovazione chopiniana è la "mezzatinta", la *teinte blafarde* che esige lo *Scherzo* della *Sonata* op. 35 e, proseguendo in questa linea, la vera e propria decolorazione o detimbrizzazione del suono pianistico normale, quale si può osservare nel *Poco più mosso* della *Barcarolle*, nel basso (pedale) della *Berceuse*, nelle ottave (batt. 38 e segg.) della quarta *Ballata*, nel finto canone della stessa opera, e negli accordi magici che ne anticipano il finale pauroso, accostati da un revisore all'*Egmont* beethoveniano, e così analoghi per il colore al tema del sonno nella *Walkiria* wagneriana. Se il timbro freddo, o spento, di Chopin costituisce uno dei suoi modi più ricchi di avvenire (Busoni, Vogel e Dalmaticola insegnino), dal lato opposto, il *martellato*, splendido d'effetto nella *Tarentelle*, ovvero la *risonanza* (come il mi b alla chiusa della *Berceuse*), e il *timbrato* che riesce a distinguere un disegno melodico da un insieme più complesso (come nei *Valzer* in do diesis e in la bemolle); infine il tocco che l'Autore indica con uno "sfogato" o "aspirato" attuano impensati modi di canto. Il cantabile, appunto: perenne aspirazione di uno strumento come il pianoforte, il più meccanico di tutti, il più lontano dalla voce umana, e perciò il più tentato di mettere in campo tutte le sue risorse più segrete per accostarsi a quel modello ideale.

Qui i sostenitori dell'"italianismo" chopiniano avranno facile giuoco a citare la simpatia per Bellini e Rossini, per la loro purezza melo-

dica, per la bravura trascendentale della loro tecnica; e il gusto per gli abbellimenti e le arabesche fioriture di quella vocalità. Il parallelo con l'arte belliniana si legge dovunque, e riesce pertanto inutile se quel cantabile si giudica avvio o stimolo ad una creazione originale, del tutto da rifiutare se si pensa a un immediato trasporto sulla tastiera di quegli illustri stilemi. Si veda del resto la condotta vocale dei postumi *Canti polacchi*: approssimativa, incerta, e in ogni caso ben inferiore alla perfezione italiana. Anche nei confronti di quegli operisti gloriosi, in realtà Chopin rimane l'autore di cui Berlioz scriveva: « Non ha un sol punto di somiglianza con nessun musicista di mia conoscenza ». L'adorata *Norma* o *Beatrice di Tenda* agiscono sulla sua formazione quanto i *Notturmi* fieldiani: esperienze da assimilare. Davanti ai grandi esiti, riportare ancora il cantabile di Chopin a Bellini ci pare superficialissimo modo critico. La melodia italiana, infatti, è sempre pensata come invenzione autosufficiente e l'orchestra ha compiti di accompagnamento o di sfondo. Il cantabile chopiniano è invece, quasi sempre, il risultato di fondamentali strutture armoniche, si vorrebbe dire il fiore di quell'armonia, che lo condiziona e può arrivare a infondergli un senso affatto diverso: proprio come nei *Lieder* di un Hugo Wolf la parte pianistica riesce a volgere il significato della voce verso soluzioni imprevedibili.

Osserviamo il *Notturmo* in sol maggiore. Quando il tema iniziale viene riesposto (batt. 69 e segg.) la modificazione delle armonie, e anzi l'annullamento dell'"ovvia" armonizzazione sostituita da un pedale di re, cancella in quella estasiata e gioiosa barcarola ogni senso di serenità e calma voluttuosa per indurla a situazioni completamente diverse, di instabilità e d'inquietudine. Qualche somiglianza di melodie chopiniane con esempi italiani o addirittura la citazione lampante (un tema della *Gazza ladra* nel *Trio* della *Polacca* in si b) non hanno importanza maggiore dei pochissimi motivi originali polacchi che qua e là si possono rintracciare nelle *Mazurke*, o altrove. E' noto che Bartók negò ogni derivazione diretta dal folklore. Meno categorici, riteniamo almeno che l'importanza del programma polacco sia stata anch'essa sopravvalutata. Non ha essenziale interesse neppure l'adozione del ritmo di polacca, la danza nazionale che certo Chopin vide trionfare in dimore feudali, in un fasto quasi di reggia, quale ce la presenta Mickiewicz nell'ultimo canto di *Pan Tadeusz*.

Quanti musicisti, da Bach a Beethoven a Weber a Mussorg'ski a Liszt, non hanno scritto Polacche senz'esser nati a Varsavia? Così l'insistere su contatti col melos popolare, e citare questa o quella *Mazurka* più impregnata di quella sorta di *Sehnsucht* polacca che è lo *Zal*, diviene affermazione assai questionabile. L'opposto carattere di quelle danze — aristocratico e paesano — esclude la possibilità di un'interpretazione classista. E quello che rimane non è insomma che autentico polonismo di razza, fecondazione tanto più attiva quanto più indiretta. Resta cioè l'ineliminabile condizionamento di quell'"essere-nel-mondo" che potremmo anche identificare con un "inconscio collettivo".

L'esagerazione opposta a quella che abbiamo rifiutata — vedere in Chopin un cantore o bardo della riscossa polacca — sarebbe il farne un artista totalmente "culturale" di quelli cui Mann rimproverava l'assenza di ogni rapporto con la "vita", e ricercarne pertanto le fonti nell'antica musica liturgica di Polonia; oppure invece, ricondurlo al classicismo francese. Un *Couperin teinté de romantisme* è la definizione di Wanda Landowska; un critico più recente lo vuole invece un *Vatteau sérieux*. Paradossi invero amabili, legati come sono a un gusto dei più smaliziati e quasi un saputo ammicciare: ma paradossi non meno.

Torniamo adunque ai concreti problemi di questo pianismo. Respinta ogni possibilità di inventare un'orchestra personale, limitata l'esperienza cameristica a pochi e non eccelsi tentativi, il pianoforte restava l'unico mezzo per approfondire quella solitudine impervia. In antitesi evidente col gran sinfonismo tedesco, Chopin oppone a quella sublime decisione d'eroismo, a quella romantica religiosità (e sia pure la religio laica della *Nona*) l'antimistica del proprio isolamento. Certo, il mondo gli piaceva molto e Bronarski non ha mancato d'osservarlo: in tutti i suoi aspetti, persino mondani. Pure ogni esperienza gli serve di spunto, o base di "decollo" verso l'intimità più gelosa, più esclusiva e inquietante. Di fronte alla attiva moralità di Beethoven si leva questo gran rifiuto: lo stesso che Novalis oppose a Wolfango Goethe.

Fu necessario allora che il pianoforte solo assolvesse tutti i compiti della grande orchestra, che trovasse in se stesso una incredibile sorgente di timbri vergini: si dovette cioè pensare ad istruire il pianoforte, ad assicurargli quanto, e più, la registrazione consente all'organo, e in minor misura al clavicembalo. Qui la tradizione del pianismo, ancora così recente, ben poco aveva da consegnare al compositore. Il quale iniziò subito le sue intrepide esplorazioni. Se nel giovanile *Souvenir de Paganini* (1829?) la tecnica dell'arco è ancora assimilata alquanto leggermente, già i *Notturmi* dell'op. 9 cantano con intensità di violino solista. La parte centrale della *Fantasia-Improvisata*, come del terzo *Improvisato*, è una caldissima melodia di violoncello. Il canto degli archi all'ottava che compare, ad esempio, nell'*Allegro da concerto* (batt. 137 e segg.) inaugura un procedimento che Grieg sfrutterà fino alla noia. Nella *Tarentelle* si odono pizzicati di violoncello. Il controcanto nella parte centrale dello *Scherzo* in si bemolle pare pensato per il registro della viola; per cello lo *Studio* op. 25 n. 7; il fraseggio del diciottesimo *Preludio* è violinistico. Il comune attacco sinfonico con celi e contrabbassi suggerisce entrate nel registro grave: così nelle *Polacche* (op. 26 n. 1, e op. 44), così nella prima *Balata* (assolutamente cellistica); mentre nella *Polacca* op. 53 l'apertura avviene con una vera "ventata" d'archi. Nella *Fantasia* op. 47 vi è una registrazione alterna: a una proposta di celi e bassi replica un insieme di strumentini e corni. Un gruppo di legni, "staccato", molto mendelssohniano, ritroviamo ancora nell'*Allegro da concerto*,

a batt. 33 e segg. E sempre corno e legni cantano il corale dello *Scherzo* in do ♯ minore.

Gli strumentini solisti non sono trascurati. Uno stridere di ottavino affiora nella gioia bruyante della *Tarentelle*; il flauto solo fischia nel finale della *Sonata* in si minore; un natalizio canto di legni spazia nella seconda *Ballata*; in un passo della terza s'impastano ancora flauto e clarinetto, come nel *Lento sostenuto* dell'op. 47. Il registro del corno inglese — come in *Nuages* — dà al primo *Studio* per Moschèles e Fétis il suo *charme* così penetrante. Nel *Valzer* in la minore il passo *sostenuto* è pensato per una "registrazione" di oboe: doloroso e sonnolento, ci colpisce con la sua *langueur monotone* ch'è già verlainiana.

Una ricchezza sconfinata offrono le registrazioni di ottoni. Nella *Polacca* op. 71 n. 1 una tromba s'evidenzia, con sordina, canta virilmente nella "marcia" della *Fantasia* (uno scambio trombone-tromba secondo l'acuta intuizione di Casella), potenzia il suo squillo nelle *Polacche* o nella breve e fatidica introduzione dello *Studio* op. 25 n. 11. Il registro di trombone, che Chopin spesso predilige, domina tutto il nono *Preludio*.

Vi sono anche registrazioni eccezionali. Il passo centrale della *Mazurka* op. 68 n. 3 evoca un violino rustico (*Fiedel*), alla maniera di certo Bartók "magiaro"; nel *Valzer* in sol b risuonano Jodler tirolesi di sapore singolarmente schubertiano. L'organo, o l'harmonium, intonano il ventesimo *Preludio* e i corali funerei di certi *Notturmi* (op. 15 n. 3, op. 37 n. 1) cui la Sand dedicò la sua più immaginosa letteratura.

Presente in infiniti luoghi dei *Notturmi* degli *Scherzi* delle *Ballate*, il suono liquido dell'arpa. *Like water*, si sa, era l'immane apprezzamento britannico; ma è senz'altro vero che Chopin sia un musicista "secondo Talete": l'ingresso dell'acqua nella musica avviene con pezzi come il *Preludio* ventitreesimo, centro generatore dei lontani *Reflèts dans l'eau*, della *Barque sur l'océan*, di *Ondine*: per tacere dei "gorghi" wagneriani che s'origineranno dall'ottavo e diciannovesimo. E indubbiamente un senso che più volentieri diremmo ontologico che cosmico è ben proprio alla musica chopiniana.

Perfino strumenti ancora ignoti possono venire presagiti, proprio come certe *Fughe* del *Clavicembalo* bachiano intenzionano il pianoforte moderno. Così la celesta, esatta da melodie quali l'inizio ipnotico della *Berceuse*, o l'*Andante spianato*, o il sovrumano *Trio* della *Marcia funebre*. E non ne sono i trilli un esempio di tamburo, anche più che nei *Minstrels* debussiani, di precisione quasi illusionistica? (Quei trilli: ove un cuore baudelairiano *comme un tambour volé va battant des marches funèbres*).

Dobbiamo ora accennare alle campane, così numerose e vibranti in Chopin, e sempre di rarissima felicità. Risuonano in molti *Preludi*, non per nulla nati in una abbazia spagnuola: nell'incubo del quindicesimo, nella pace notturna del diciassettesimo, nei tre *re* incande-

scenti che chiudono il ventiquattresimo, e scottano come il "suolo dell'Inferno".

Timpani vibrano sordamente alla conclusione dello *Studio* op. 25 n. 9, o del *Valzer* op. 42. Nel passo "appoggiaturato" della *Berceuse* tinniscono i campanelli più cristallini, come nella *Quarta* di Mahler. E ci sarà proprio un'arpa *eoia*, secondo il suggerimento di Schumann, nell'altro *Studio* op. 25 n. 1?

Ancora: nella *Polacca* in la maggiore eccheggiano pompose fanfare regimentali. Nel *Valzer* op. 18 ai mandolini di un passo di frivola volubilità rispondono strappati di chitarra non privi di increspature ironiche: qui nasceva quell'uso costante dei plettri che in Granados o in Albeniz o in Falla ritorna sì abitualmente e che nel Debussy della *Puerta* o di *Grenade* ha flabesche capacità evocatrici.

Argentei plettri, suoni liquidi o bianchi, sfumati, mezzetinte, creano in moltissime opere un ambiente di solitudine magica, come di pianoforte sotto campana: il suono di cristallo, appunto, che ha incantato Proust. E che tale piano *englouti* non sia piaciuto a taluni contemporanei, stizzosamente critici verso il musicista che "suonava sempre troppo piano" è una delle tante prove sull'inattualità dell'opera chopiniana verso il 1840 (*). Il confronto immancabile con Leopardi, alla portata anche degli ascoltatori più modesti, può aver valore se riferito alla comune situazione di poetiche aliene dall'imprecisione romantica, ma già ben avanzate sulla via del più consapevole decadentismo europeo (**).

E almeno un cenno ci sia consentito sull'uso nuovissimo degli abbellimenti: sulla delicatezza dei trilli, spesso "a catena" come negli ultimi *Notturmi* (e si sa che il trillo ritorna con puntuale frequenza nelle "terze maniere"); sulla vaghezza con cui accordi normali s'alternano ad accordi arpeggiati (*Notturmo* in do minore); sulla cantabilità dei gruppetti, come nel più autentico Wagner; sulla grazia un po' antiquata delle appoggiature "in battere" (*Preludio* n. 21); sulle costanti cascate di fioriture, in cui questo pianismo quintessenziato pare superarsi.

Vi è infine, in quella magistrale scrittura, la questione delle voci di mezzo: instabili mutuabili capziose al segno di sembrare indipendenti dal basso che pur le genera. Esse paiono rappresentare, in una concezione eminentemente armonistica, la rivincita del contrappunto negletto. Si ricordi l'esempio clamoroso del *Meno mosso* nella *Polacca* in do diesis. In quei plasticissimi accordi, resi anche più fluidi dalla aritmia del "rubato" (e il rapporto organico fra gli elementi che vediamo considerando indipendentemente meriterebbe uno studio a sé),

(*) Il primo studioso che ha parlato d'inattualità dell'ultimo Chopin è stato il Torrefranca.

(**) Cfr. NATALINO SAPEGNO: *Compendio di storia della letteratura italiana*, III, 252: « Più che alle teorie di Benedetto Croce, siamo vicini se mai al concetto di lirica pura dei poeti decadenti ».

si avvertono non so che incessanti elaborazioni e disfacimenti di esili, o financo illusorie trame. L'orizzontalità rifiutata approfitta della neutralità fonica ch'è propria del registro centrale per riorganizzarsi quasi impercettibilmente. A tratti, una nota nel mezzo risuona come un *Wunderhorn*. E tutto dilegua rapidamente. Siamo entrati nel cerchio magico d'un incantamento. Non per nulla s'è pensato alla foresta delle Ardenne, in cui l'impensabile si attua con la spontaneità del consueto: una musica ritenuta da troppi il paradigma del *larmoyant* rivela allora uno scintillare di *wits* alla Rosalinda. I tasti neri fungono talvolta da catalizzatore di questi stregamenti. Là ove si sono voluti scorgere i salici dell'ottimo de Musset si spalancano giardini per le fate (*exquises danseuses*), si evidenziano il ritmo di commedia, lo *humour* ambiguo, l'abbacinante lirismo della *Tempesta*.

Chi ha parlato per primo dell'Ariele del pianoforte, forse Heine, non ha saputo scorgere anche la purezza commovente di Miranda, gli ardori di Ferdinando, le furie incomposte di Calibano. Ma si provi — con un'evidenziazione forzata, eccessiva, o peggio che mai con una trascrizione d'orchestra — ad accrescere il rilievo di quelle voci centrali: seguiranno inevitabilmente squilibrio nei singoli piani e involgarimento delle latenti melodie. Ci si provò perfino Ravel: a sua lode, senza pubblicare l'orchestrazione. E soltanto nelle composizioni sinfoniche originali il Maestro di *Daphnis* — e più in generale di tutta la civiltà musicale dell'Impressionismo — riuscì a derivare da quelle maniere chopiniane i più raffinati impasti: arpa celesta xilofono, flauto arpa vibrafono, o, come nella *Pavane pour une Infante défunte*, *glissés* d'arpa corno contrabbasso pizzicato. E' un'altra delle infinite derivazioni indirette dell'orchestra moderna da quel pianismo sì cauto e meditato eppure sì effuso e canoro.

Ora, queste esigenze di una sonorità pianistica riinventata, e in cui come s'è detto confluiranno col tempo anche le acutissime innovazioni armoniche, non potranno riuscire prive d'influsso sulla struttura stessa, metrica e formale delle composizioni. La sensibilità dell'Autore all'architettura non sembra infatti pari alla sua divinazione fonica.

Vediamo un'opera dello Chopin ventenne: il primo *Scherzo*, che è probabilmente del 1831. Vi si profila, nel torrenziale virtuosismo degli arpeggi violenti, nella potenza degli squassanti accordi "raveliani" della chiusa, nella sottilissima ideazione del *Molto più lento* che sa già avvolgere il canto centrale in un pedale di risonanza conturbante, un musicista signore dei propri mezzi. Pure, nessuno negherà che il "taglio" di questo lavoro sia impari alle superbe attuazioni che esso contiene, e il tempo complessivo, date le troppe ripetizioni, non coincida con la interiore "durata", con l'*Erlebniszeit*. Ben altra la libertà di un'opera come il *Notturmo* in mi maggiore o, ancora, la *Barcarolle* e la *Berceuse*. Eliminate le oziose riprese e le ripetizioni stanche, la musica, depurata da riferimenti a forme preesistenti e applicate un poco meccanicamente, si presenta infine — *telle qu'en elle même enfin!* — perfetto equivalente sonoro di un divenire spirituale.

Il totale armonismo confluito, si vorrebbe dire congelato, nell'esattezza di un timbro puro e prima d'ora *ni vu ni connu* come il *Silfo* di Valéry, non ammette più le simmetrie esteriori del discorso tradizionale. Vuole invece un progredire istintivo in cui la musica sia davvero scoperta a ogni passo segnato dalla sua emozione, come, per Mussorgski, ebbe a osservare il signor Crecche.

Chopin è ormai uscito insomma da ogni pericolosa concessione alla scuola o alla equivoca tradizione: non rischia più di divenire, come diceva Mendelssohn, un *magister*. La libertà più intrepida potenzia l'inventiva formale di un musicista fra i più sbalorditivamente nuovi che la storia della musica conosca. Diviene inutile il sostegno delle teorie che l'amico Delacroix costruiva a « spiegazione » di dubbie attuazioni pittoriche. Del resto, Chopin era più vicino a Corot, di cui condivide la vocazione al colore preciso, alla luce di gemma.

Quella tecnica di ascetico esercizio non si può ormai distinguere dalla necessità di canto né dall'ansia di perfezione stilistica. Gli impeti irruenti, le infrenabili ragioni del cuore si sottomettono al controllo della ragione, o per usare una parola più decisamente settecentesca (ma assai pertinente per il costante lettore del *Dictionnaire philosophique*) al freno del gusto.

Le ultime cose, le grandi « inattuali » di Federico Chopin — i sortilegi della *Berceuse*, la serenità e la spazialità della *Sonata* in si minore, la trasfigurazione poemica della danza nella *Polacca-Fantasia*, la conquistata allegrezza del quarto *Scherzo*, l'estasi degli estremi *Notturmi*, fino all'enigmatica *Mazurka* interrotta — compiono, soddisfano quelle incessanti ricerche di una musica assoluta, senza alcun diaframma fra pensiero e suono.

Vertice forse ineguagliato pensiamo la *Barcarolle*, di una felicità « nietzschiana » per cui Ravel ha parlato di misteriosa apoteosi. Essa per noi carpisce il più bell'azzurro di tutta la musica: la *note bleue* si a lungo cercata, come il fiore di un Enrico d'oltre Reno, o il *frevelhaftes blau* del mediterraneo sospiro di Benn.

Musica assoluta: giusto il cammino opposto a quello del Romanticismo tedesco, sempre più tentato dalla dissociazione dei due momenti, *ethos* e *ton* (che già in certo Schumann vacillano) e conclusosi nell'accademismo del pensiero intellettualistico, tutto a priori (la musica sulla carta), o nel gesto esteriore: Reger e Strauss. La intensità emotiva di queste opere supreme si concreta dunque in un autentico « materialismo » fonico. E' stato Picasso a dichiarare un giorno che non si dà buona pittura se non quando, tagliando parte di un quadro, ciò che resta va ancora bene. Una qualsiasi frazione di Chopin, un passo ornamentale, avulsi dalla costruzione architettonica complessiva, sono sempre ottima musica, continuano a funzionare come una cellula isolata dall'organismo: che può sempre ricostituirne uno nuovo. E quando la musica s'accorderà come tali frammenti possano sussistere pur svincolati dagli schemi tradizionali, di *lied* o di sonata, saranno all'orizzonte i nuovi *Preludi*.

Quella concretezza di pensiero musicale veniva effettuata, anche nella più seducente ornamentazione, anche nei lunghissimi trilli di un sensuoso abbandono, del tutto al di fuori dell'accensione barocca ch'è nel pianismo inflazionistico di Liszt. Nata per « convinzione artistica », quella musica che Debussy stimò una delle più belle che si fossero mai scritte e Gide la più pura, non aveva avuto alcun bisogno di oltrepassare i limiti naturali d'una « piccola mano » (1).

MARIO BORTOLOTTO

(1) L'allusione è benniana: Chopin, in *Gesammelte Gedichte*. Anche questa lirica è da ritenersi ovviamente in una bibliografia essenziale.

Ricordiamo che **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 1960.

Le Ballate

Scorrendo qualcuna delle vecchie e meno vecchie pubblicazioni elencate dalla ricca bibliografia chopiniana — circa diecimila pezzi — non è difficile accorgersi che le Ballate sono le opere meno maltrattate, le meno sfruttate per sostenere una tesi sulla personalità dell'autore.

Chi giura sulla femminilità dell'animo di Chopin, tira in ballo i *Notturmi*; per la virilità ci sono le *Polacche*; e le *Mazurche* per l'amore del canto popolare, le *Sonate* per la capacità o l'incapacità di elevare ampie architetture, mentre i *Preludi* vengono rimorchiati di qua e di là, come satelliti. Le *Ballate*, no. Le *Ballate* non si prestano a dimostrare tesi unilaterali, perchè sono un po' la *summa* chopiniana, nella quale i diversi atteggiamenti spirituali dell'artista confluiscono tutti, componendosi in unità.

I problemi posti dalle *Ballate* sono dunque problemi generali che la critica deve risolvere analizzando l'opera di Chopin. E poichè non è compito nostro affrontarli tutti, nè ci pare opportuno dare ancora una volta la descrizione catastale dei quattro capolavori, ci fermeremo su due punti, che trovano nelle *Ballate* maggiori riferimenti: la forma, ed il rapporto tra musica ed ispirazione letteraria.

Il titolo di *Ballata*, dato da Chopin per primo ad una composizione strumentale, sembra già di per sè sottintendere un riferimento letterario, e per analogia con i *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn si potrebbe anche supporre che la dizione esatta debba essere: *Ballata senza parole*. Supposizione allettante, ma senza reale fondamento.

Chopin non ci ha lasciato testimonianze sufficienti perchè si possa affermare che tra le pieghe della sua musica occhieggi un'idea letteraria. Adolescente, senza rendersi ben conto del filone storico in cui si inseriva, Chopin concepiva l'arte come confessione di sentimenti.

Ma dopo il 1831 non troviamo nell'epistolario un solo accenno a motivi ispiratori (2). Nulla ci autorizza a pensare che la sua ispirazione cominciasse d'improvviso a scaturire da una fonte diversa. Si può invece supporre che Chopin, quando conobbe le opere di Schumann, di Berlioz e di Liszt, che non ammirava, e vide affermato come teoria estetica quello che era stato un suo ingenuo sentire, rinunciò a meditare il problema dell'arte. Non comprese che se per lui l'arte era simbolo, per Schumann era rappresentazione di un'idea; se l'arte è simbolo deve cantare motivi grandi, come sarebbe una passione

(2) La frase della lettera a G. Fontana, del 2 marzo 1839: *Troverai una risposta alla tua lettera così vera e sincera nella mia seconda Polacca* (op. 40, n. 2), non significa quel che parrebbe. Dev'esserci stata una casuale coincidenza tra uno sfogo dell'amico e il carattere del pezzo, scritto però da almeno un mese (lettere del 12 gennaio a Fontana e del 22 gennaio a Pleyel), e che certamente non fu in alcun modo condizionato dalla lettera di Fontana.

eterna per una cantatrice polacca, se è rappresentazione può anche ispirarsi a Pantalone e Colombina! Ma Chopin, perfettamente refrattario ad ogni concetto speculativo, e dotato invece di un istinto musicale prepotente, sviluppò una lucidissima autocritica, che non ammetteva concessioni ad alcuna ideologia. E non badò più ai motivi che avevano mosso il suo animo, ma solo giudicò della coerenza estetica dell'opera sua. In questo senso si può parlare di classicità, in Chopin: classicità intesa come forma teoretica di un originario impulso sentimentale.

La scelta del titolo inedito corrisponde, a parer nostro, alla struttura architettonica nuova, ricercata come lirica estrinsecazione di una volontà espressiva. La istintiva musicalità chopiniana, componendosi in organismo estetico, giunge alla maturità spirituale.

La 1° *Ballata* segna appunto il passaggio tra la giovinezza e la maturità. Nessuna opera fu da Chopin così a lungo meditata: iniziata nel 1831, terminata nel '35 e pubblicata l'anno dopo (1). Il tessuto musicale è quello degli *Studi* op. 10, e la composizione ha l'impronta delle opere giovanili, ardita, calda, impetuosa; ma architettonicamente è qualcosa di totalmente nuovo, di così solido ed equilibrato che non trova riscontro in alcun altro lavoro pubblicato prima.

Già da qualche anno Chopin aveva raggiunto la pienezza dell'ispirazione musicale: negli *Studi* è lo svolgersi, perfetto e completo fino all'esaurimento, di un solo pensiero. E parrebbe che Chopin abbia qui rivelato una personalità ormai compiutamente formata. Ma se mettiamo a tacere l'ammirazione per l'altissima qualità della sostanza musicale ed esaminiamo la struttura, non tardiamo ad accorgerci che Chopin ha accolto la forma tradizionale dello studio pianistico, nella quale si è materiata un'ispirazione potentemente personale. La divisione tripartita è solo apparente: tra le due esposizioni, iniziale e finale, dell'idea originaria, Chopin sviluppa il concetto della trasposizione tonale a scopo di addestramento, e in questa, che è la forma di Czerny e di Cramer, trova sfogo alla sua curiosità per la modulazione e per le combinazioni della tecnica strumentale, sia pure immerse in clima d'arte.

Gli *Studi* non segnano dunque il momento della conquista di una nuova dimensione formale, ma sono l'unico frutto vitale della fase di meditazione del passato. Infatti, quando Chopin aspira a prolungare le sue intuizioni in organismi complessi, o aderisce allo schema accademico (*Rondò*, *Trio*, *Concerti*) senza raggiungere una vera logica formale, o si limita al più semplice modello della canzone tripartita, non sempre senza scolastica secchezza (*Notturmi* op. 9 n. 1 e 3).

Lo stesso 1° *Scherzo*, che per l'ampio respiro fa presentire la *Ballata*, denuncia nella prima parte l'adesione impersonale alla forma prestabilita, e cade in una meccanica ripetizione, tanto meccanica che anche interpreti sommi, e rispettosissimi dei testi — Cortot — la sop-

(1) Per le datazioni, vedi: A. Hedley, *Chopin*, Dent, Londra, 1947.

primono. Nella 1° *Ballata* invece i rapporti strutturali sono determinati solo dal vivissimo empito sentimentale, robustamente dominato e purificato.

Non si può parlare di una vera e propria forma-ballata, ma è evidente che le esperienze formali della *Prima* ritornano nella *Terza* e nella *Quarta*, scritte rispettivamente nel '40 e nel '42. Il discorso si stabilisce su due temi; ma subito interviene, è questa la grossa novità formale delle *Ballate*, un terzo elemento, elegante, capriccioso, come un colpo di vento che spazza via quel che è stato detto prima; il successivo ritorno dei due temi principali avviene tra un succedersi di episodi timbricamente e tonalmente nuovi, che sfociano in "Chiusa", tematiche o non tematiche, fortemente caratterizzate.

Non sembrerebbe di essere poi tanto lontani dallo schema sonatistico, ma il paragone sarebbe illusorio. Non c'è in Chopin alcuna idea di contrapposizione, e quindi nessun accenno di sviluppo drammatico.

Anche il cammino lineare dell'armonia classica è rotto, e tonalmente gli episodi si organizzano in rapporti ogni volta variabili. Ed ogni volta non c'è frattura, non ci sono nemmeno suture: il discorso fluisce continuo, inarrestabile. *Like water* — riferisce scherzando Chopin (2) — dicevano gli inglesi delle sue musiche: non erano molto originali gli inglesi, ma avevano ragione!

La 2° *Ballata*, spiritualmente sullo stesso piano delle altre, formalmente è più lineare, e con la sua struttura strofica pone i diversi episodi in opposizione dinamica. Come per la prima, l'elaborazione fu lunghissima, dal 1836 al '40, e Chopin dovette mutare radicalmente il volto della sua opera se, come è ben noto, Schumann poté affermare di avere udito una versione terminante in fa magg. (3) Fu proprio recensendo la 2° *Ballata* che Schumann attestò: "[Chopin] Disse che era stato ispirato per le sue *Ballate* da alcune poesie di Mickiewicz".

Le parole di Schumann, è evidente, non possono riferirsi che alle prime due, ma tuttavia diedero origine a diligenti ricerche, che finirono col trovare per tutte le *Ballate* la poesia ispiratrice. A parer nostro, le parole di Schumann vennero forzate ad assumere un significato che non potevano, nè intendevano avere. Si può senz'altro escludere che Chopin intendesse fare della musica a programma, e quindi il riassumere la "trama" dei quattro poemi, come fanno molti commentatori, è un non senso; semmai, fu l'afflato poetico delle opere di Mickiewicz, non le vicende della narrazione, a commuovere ed ispirare Chopin. Ma anche in questi limiti il riferi-

(2) « Tutti i loro commenti terminano con "like water", cioè che scorre come l'acqua ». Lettera a Grzymala, 21 ottobre 1848.

(3) Cortot (*Alcuni aspetti di Chopin*, pag. 93 della traduzione italiana, Curci, Milano, 1950) ha notato che l'asserzione di Schumann può sembrare strana, dato l'orientamento tonale della composizione. Forse, in origine il piano tonale era fa magg. - fa min., come nel *Notturmo* op. 15 n. 1 che per più aspetti sembra quasi uno schizzo per la *Ballata*.

mento poetico sa di curiosità più che di approfondimento del significato espressivo delle quattro composizioni. Solo nella *Seconda*, ci pare, la parte iniziale di *Switez* è vicina alla *Stimmung* chopiniana⁽²⁾, ma neppure in questo caso riteniamo che si possa stabilire un rapporto non estrinseco tra le poesie e le Ballate. Come abbiamo detto, in Chopin si ritrova la volontà espressiva del romanticismo; ma nessuna idea poetica rimaneva, che non fosse dall'artista risolta in termini musicali, diventando quindi presupposto, motivo psicologico, e non mai elemento estetico: i motivi psicologici sono spesso illuminanti, per gli interpreti, ma non significano nulla in sede di critica. E questo ci pare valga non solo per le Ballate, ma per tutta intera l'opera di Chopin.

PIERO RATTALINO

(2) Quando l'occhio non giunge fino alle opposte rive
e il fondo dalla sommità non discerne,
esser ti sembra sospeso in mezzo all'orizzonte
in una specie di abisso azzurro.

Talvolta in mezzo all'acqua odesi come un ronzio di città,
fuoco e fumo fitti erompono,
e s'ode un fragor di combattenti e un gridar femminile
e un sonar a stormo di campane e un frastuono d'armature.
A un tratto dissipasi il fumo, si smorza il fragore,
solo l'abete sulle rive sussurra,
s'odono nelle acque il mormorio d'una quieta orazione
e lamentose preghiere di vergini.

(Traduzione di Enrico Damiani, inserita nell'Introduzione di Amelio Palmieri alla novella *Grazyna*, Anonima Romana Editoriale, Roma, 1925).

Gli Studi

« Non aspettarti, o dilettante o professor che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell'arte per addestrarti alla franchezza sul gravicembalo ». Queste parole sono tratte dalla nota preliminare degli *Essercizi per gravicembalo di don Domenico Scarlatti*, ed esse possono risultare indicative di un atteggiamento che è comune a molti musicisti del Settecento: un atteggiamento soprattutto di modestia, di pudore artigianale, che non permetteva a Domenico Scarlatti la presunzione di aver scritto un'opera di *profondo intendimento*; quell'atteggiamento che lo induceva a intitolare le sue composizioni clavicembalistiche nongia con il nome (entrato successivamente in uso) di *Sonate*, bensì con quello apparentemente più limitativo, di *Esercizi*.

Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per il Chopin degli *Studi*. Il termine *studio* equivale approssimativamente a quello scarlattiano di *esercizio*; ma nel caso di Chopin, di un compositore che vive ed opera in pieno romanticismo, nella Parigi di Victor Hugo e di Delacroix, questo atteggiamento di modestia artigianale è ancor più raro. Il fatto più sorprendente è che questa modestia impronta di sé quasi tutti i titoli impiegati da Chopin, che (proprio all'opposto dei titoli di Berlioz, per es.) sono relativamente convenzionali. Nel caso degli *Studi*, poi, questa convenzionalità assume proporzioni addirittura eccezionali, talché il titolo potrebbe persino consentire il parallelo con l'opera di un Carl Czerny. (Anche Liszt scrisse, è vero, una raccolta di studi, ma intitolati con una denominazione molto più altisonante: *Etudes d'exécution transcendente*).

Nel caso degli *Studi* di Chopin, va notato come il titolo corrisponda perfettamente al contenuto: si tratta effettivamente di pagine che non soltanto servono ottimamente al perfezionamento nello studio del pianoforte, ma sono direttamente nate da questo stesso studio, cioè sono, effettivamente e oggettivamente, *studi*.

Studi di sonorità, anzitutto. Nessuno (nemmeno Liszt) è riuscito a ricavare dal pianoforte quello che è riuscito a ricavare Chopin. Si pensi per es. allo studio delle terze, al profumo timbrico delle terze, al loro strisciare vellutato e carezzevole, quale riconosciamo anche nel *Notturmo* in sol maggiore op. 37 n. 2. Tuttavia questo affascinante profumo non è determinato dalle terze soltanto, prese in se stesse, ma anche dal loro andamento cromatico: è l'incontro tra le terze e il cromatismo che compie il miracolo.

Si tratta di un cromatismo affatto diverso da quello di Wagner. Il cromatismo del *Tristano* è quasi sempre impiegato in posizione antinomica all'accordo. Cioè: l'accordo, inteso come fatto armonico puro, è naturalmente diatonico; il cromatismo interviene come *distorsione* di un fatto originariamente diatonico. Ne consegue che in

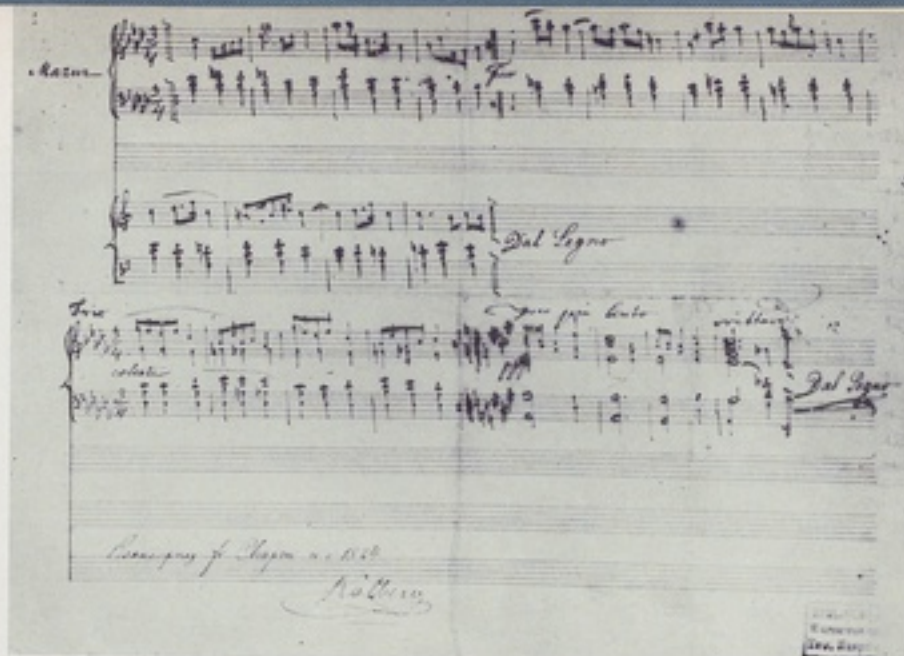
Wagner *accordo* e *cromatismo* sono posti antitetivamente: l'accordo rappresenta l'armonia, la completezza, la sintesi; il cromatismo rappresenta la tensione, il divenire. In Chopin viceversa questa tensione, in quanto tensione, non esiste. L'accordo, l'intervallo verticale, la terza si incontrano perfettamente con il cromatismo, determinando una situazione che vorrei definire di *liquidità sonora*.

Che Chopin abbia ricavato dal pianoforte ciò che nessun altro è mai riuscito (né prima né dopo di lui) a ricavare è ovvio. Lo sanno tutti.

Ma non tutti sanno che ciò che Chopin ha ricavato dal pianoforte è invenzione di Chopin e non del pianoforte. Mi spiego: ciò che Scarlatti ricavava dal clavicembalo (o meglio: gravicembalo, per usare la sua stessa terminologia) si trovava già in qualche modo, almeno allo stato potenziale, nel clavicembalo stesso. Se non era proprio opera del clavicembalo, ossia di uno strumento, di una macchina, certo era opera dei fabbricatori di clavicembali. In un'epoca quale quella in cui visse ed operò Domenico Scarlatti, l'importanza dei costruttori di strumenti era di primo piano. Era l'epoca delle grandi invenzioni meccaniche, cui si adoperavano sommi filosofi e pensatori: Pascal inventava la macchina aritmetica, Galileo il cannocchiale, il suo discepolo Torricelli il barometro, Bartolomeo Cristofori il pianoforte! Ed è tipico di quest'epoca (di sconfinata fiducia nella scienza e in un potere quasi magico della ragione) il fatto che il pianoforte sia stato dapprima inventato da un semplice costruttore (da una specie di scienziato degli strumenti) e sia stato scoperto soltanto in seguito (verso la fine del 700, con il primo romanticismo) dai musicisti. Ciò dimostra il fatto che, nel periodo dell'*Aufklärung*, l'invenzione meccanica dello strumento precede in certo senso la scoperta delle sue risorse espressive da parte del compositore. Di tale situazione dovette necessariamente risentire anche il nostro Scarlatti, per il quale le risorse del gravicembalo esistevano già bell'e fatte, o meglio bell'e pronte, nel gravicembalo stesso. Il gravicembalo esisteva prima di Scarlatti e Scarlatti non ha avuto altro da fare che scoprirlo.

Nel caso di Chopin il rapporto è invertito. In un certo senso il pianoforte non esisteva prima di Chopin. Bartolomeo Cristofori, quando aveva inventato il suo fortepiano, non aveva certo potuto indovinare (o meglio divinare) le sonorità che ne avrebbe ricavato Chopin. Queste sono pura invenzione di Chopin, sua creazione originale.

Se Mozart o Philipp Emmanuel Bach, quando compongono per pianoforte, si servono di risorse pianistiche già iscritte, preliminarmente, tra le possibilità oggettive dello strumento, Chopin ha il merito di inventare *ex novo* queste stesse possibilità, di crearle. Lo *Studio* di Chopin è soprattutto studio di creazione. *Studio* e non *esercizio*: ci si esercita con qualche cosa di già preesistente (ci si esercita a scrivere a macchina, ad andare in bicicletta, ma nessun dattilografo come nessun ciclista pretenderà mai di aver egli stesso inventato la macchina da scrivere o la bicicletta! Così, quasi allo stesso modo, sullo stesso piano, Domenico Scarlatti si esercitava al cembalo, scriveva esercizi per gravicembalo, ma non pretendeva per



Mazurca in la bem. magg. op. 7 n. 4

AUTOGRAFI CHOPINIANI



Frammento dell'Op. 2, variazione 5

Il Festival dei Due Mondi a Spoleto



Scene dal *Principe di Homburg* di H. W. Henze (in alto) e dalla (*Bohème*) di G. Puccini (in basso)

questo di aver scoperto lui il gravicembalo!). Nel caso di Chopin questa preesistenza oggettiva dello strumento è cancellata: il pianoforte nasce perchè Chopin ha voluto farlo nascere. Ossia: il pianoforte nasce con gli *Studi* di Chopin.

La posizione di Scarlatti è una posizione solare, in certo senso una posizione senza problemi. C'è il gravicembalo, e Domenico Scarlatti ne scopre le possibilità. Un po' come accade agli scopritori di isole ignote: l'isola c'è e al navigatore non rimane che scoprirla. In altre parole: l'isola è già lì bell'e pronta perchè il navigatore la scopra. Tornato sul continente, la cosa più vantaggiosa che il navigatore possa fare è quella di divulgare la notizia della propria scoperta geografica descrivendo la sua isola press'a poco come il Paese di Cuccagna (una specie di Atlantide o di Città del Sole). In ogni descrizione di Paesi di Cuccagna, esistenti o meno (per il momento non interessa), c'è sempre un sottofondo materialistico. Appunto questa specie di materialismo si trova anche negli *Esercizi* scarlattiani: è la gioia tutta fisica di godere il suono del gravicembalo, di deliziarsi del suo splendore sensoriale.

Il merito di Chopin, rispetto a Domenico Scarlatti, è di aver superato questo materialismo ingenuo, questo naturalismo troppo grezzo.

Il suono di Chopin è qualcosa di molto più complesso, di molto più interiore, di molto più misterioso. È un suono che talvolta può parere un sussurro.

Naturalmente Chopin non è il solo musicista dell'800 capace di sussurrare. Anche Schubert spesso sussurra: basti pensare a un Lied come *Liebeslauschen* o al secondo tempo della Sonata in si bemolle maggiore op. post. per pianoforte. Ma il pianissimo sussurrante di Schubert deriva quasi sempre da esigenze melodiche: è la melodia, il suo disegno lineare, che impone ai suoni un estremo attutimento dinamico, un estremo assottigliamento del volume, un estremo pianissimo. In Chopin invece il pianissimo non interviene solo come semplice realizzazione esecutiva di un'esigenza melodica: il suono stesso (intendo il suono fatto non solo di melodia, ma anche di armonia, di ritmo, di densità, di accordi), è pianissimo; il suono stesso nasce in condizione di sussurro; il suono stesso è concepito come sussurro. (Si pensi, oltre al già citato *Studio* delle terze, allo *Studio* n. 2 dell'op. 10). È in questa condizione-di-sussurro in cui si trova il suono non c'è soltanto un'estrema interiorità, una colorazione di mistero, di notte romantica che circonfonde il dato sonoro riscattandolo dall'ingenuità materialistico-volgare di una infantile empiria. C'è anche, e soprattutto, un'estrema aristocrazia, un'assoluta eleganza nel modo di porgere il suono.

Naturalmente, con tutto ciò, non si vuol dire nè che Chopin sia più grande di Schubert, nè che sia più grande di Scarlatti. Non è il caso di far confronti di valore. Schubert rimane Schubert e Scarlatti rimane Scarlatti, cioè tanto Schubert che Scarlatti rimangono due formidabili compositori. Ciò che si può osservare è piuttosto il fatto

che in Scarlatti la scrupolosa modestia del titolo *Esercizi* non esorbita sostanzialmente dai limiti di un'onesta modestia professionale.

Mentre, al contrario, in Chopin, la modestia del titolo *Studi* corrisponde ad un bisogno più intimo: è una modestia fatta soprattutto di aristocraticità e di pudore.

E la morale può essere questa: gli *Studi* o della modestia come pudore e del pudore come aristocrazia.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

Le Mazurke

Uno degli aspetti più appariscenti e più convincenti della recente storiografia chopiniana è costituito dalla costante intenzione di interpretare il linguaggio del musicista sulla base di quello dei suoi predecessori e dei suoi contemporanei. Già prima di Chopin esisteva in realtà una fiorente vita musicale polacca con caratteristiche proprie, con vicende derivate da una lunga tradizione, con situazioni create su esperienze già vissute e se anche una forte influenza era stata esercitata dalla scuola viennese o da quella italiana che prendono nome dallo sviluppo del cosiddetto « stile galante », si era individuato, tuttavia, un atteggiamento di autonomia espressiva, legato specialmente al patrimonio folkloristico e allo spirito nazionalistico, tanto fortemente sentito dall'anima polacca.

All'atto del suo ingresso nel mondo della musica, Chopin adotta naturalmente i modelli dei musicisti che gli sono più vicini: le composizioni del suo maestro Josef Elsner, le *Polonaises* di Michel Kleofas conte Oginski e di Karol Kurpinski, le libere invenzioni della pianista Maria Szymanowska, le opere, infine, di Feliks Ostrowski, di Karol Lipinski, di Franciszek Lessel. Negli anni di studio le opere di questi suoi conterranei dovevano passarli fra le mani, non meno delle ardue composizioni di Bach (che gli andava sottoponendo Albert Sywny) o della scuola viennese (su tutti, Mozart, Haydn e Schubert, per non parlare di altri minori come Dussek, Ries e Czerny). Ma alla scuola dotta si sovrapponeva anche l'esperienza diretta del folklore che grande importanza aveva in tutte le manifestazioni della vita nazionale e che non solamente si annidava nelle campagne, ma si ritrovava fortemente anche nelle città.

Fra i generi popolari, i musicisti preferivano le *mazurke* (o le sue varianti come l'*oberek* e il *kujawiak*); Chopin, sin dai primi anni di noviziato musicale, aveva dimostrato una spiccata predilezione per questa danza, della quale conosceva assai meglio la forma derivata — coltivata in città — che non quella autentica contadina, diffusa nella campagna di Mazowsze, la regione intorno a Varsavia. Le differenze fra l'uno e l'altro genere erano di vario tipo, ma in pratica potevano ridursi al fatto che la mazurka di città recava un accompagnamento regolare, composto secondo i dettami dell'armonia classica, mentre la mazurka di campagna si serviva di un accompagnamento improvvisato, nel quale il sistema tonale subiva non poche deviazioni.

La progressiva maturazione stilistica di Chopin rivela in un primo tempo l'aderenza al procedimento abituale e consuetudinario affermato dai suoi predecessori e contemporanei (secondo una concezione che risente dello « stile galante ») e in un secondo tempo presenta la rottura con il formalismo armonico tradizionale, per la scelta di

nuove soluzioni. Il senso armonico chopiniano si fa audace e si nutre nelle mazurke delle più straordinarie inflessioni, al punto da percorrere gli sviluppi delle successive teorizzazioni armoniche. L'impressione folkloristica, l'aderenza ad una realtà musicale popolare, tuttavia, non vengono mai meno e rimane fermo il riferimento all'oggetto originario, cioè, alla sensibilità nazionale, al valore naturalistico, allo stimolo del suolo, della terra natale. In tal senso, la mazurka non è soltanto un genere musicale ma, come la polonaise, è una disposizione d'animo che si ritrova in tutto l'arco della vita di Chopin con una continuità che ha un significato superiore e che non può essere frutto soltanto di una predilezione formale.

L'edizione delle *Mazurke* (nel quadro dell'*Opera omnia* chopiniana pubblicata da Paderewski, Bronarski e Turczynski) reca 58 composizioni: 42 edite al tempo di Chopin, vivente l'autore, 8 postume (op. 67 e op. 68) e 8 date alle stampe dopo il 1851. La lettura di queste pagine ci trasferisce subito in un ambiente particolare, ora intimo e desolato, ora aperto e sereno: e di volta in volta — diremmo quasi quadro per quadro — il musicista sembra cercare un clima nuovo, con una distribuzione fantastica delle impressioni musicali.

La *Mazurka* partecipa così, a seconda dei casi, alla vita all'aria aperta (es. op. 6 n. 3) o al chiuso ambiente di un salotto (es. op. 59 n. 1), sente il profumo delle danze di campagna (op. 68 n. 3) o la sofisticata eleganza dei balli di società (op. 67 n. 3), risponde a concetti virtuosistici (op. 41 n. 4) o ad una esplicita semplicità di scrittura (op. 67 n. 2), si allarga in una composizione ad ampio respiro (op. 50 n. 3) o si riduce a un breve abbozzo di musica (op. 7 n. 5), ha il sapore di un canto esotico (op. 17 n. 4) o pare un passionale lamento d'amore (op. 68 n. 4). Ma ognuna delle 58 composizioni ha caratteristiche proprie, non riducibili a uno schema prefisso. Le forme difficilmente hanno una fisionomia identica; anche qui la casistica è quanto mai varia e accidentale. La condotta omofona che prevalentemente governa le composizioni cede il posto, a volte, a episodi contrappuntistici, come nella complessa *Mazurka* op. 56 n. 3 o nella già citata op. 59 n. 1; l'originaria incisività ritmica si attenua talvolta in curiose prospettive melodiche, liberamente cantate, in recitativi, o in cadenze quasi improvvisate. E ciononostante rimane quella sensibilità primaria per la danza, per la musica di movimento, non arroccata su statiche posizioni di attesa: si nota sempre un impulso (la sincope e il « rubato » coprono un ruolo di grande importanza nelle *Mazurke*), uno slancio innovatore che riporta in vita il concetto di danza scaduto negli ultimi decenni del secolo precedente. Sotto questo punto di vista, Chopin ripropone un argomento già caro allo strumentalismo del tardo barocco, impiegando nella danza melodie di tipo inconsueto (non di rado legate a gamme estranee al nostro sistema musicale), giri armonici di genere campestre, imitazioni di strumenti, impressionismo ritmico: elementi tutti che possiamo ritrovare, sotto forme diverse, nelle *Sonate* di Domenico Scarlatti, dal quale pare che talvolta Chopin abbia mediato un certo gusto per

l'invenzione musicale fine a se stessa, compiaciuta della propria libertà e della qualità timbrica che la caratterizza.

Le *Mazurke* non rappresentano un blocco unitario nella produzione di Chopin, anzi, paiono accentuare il carattere di evoluzione e di metamorfosi insito nella personalità del compositore. Alla singolarità del linguaggio impiegato in ciascuna di esse, fa riscontro la progressiva affermazione di una qualità stilistica che si rinnova in continuazione, superbamente, senza pose manieristiche.

Le prime mazurke (influenzate ancora dai tipi di danza codificati nelle « suites » strumentali del XVIII secolo, il minuetto su tutti) scoprono apertamente l'assimilazione dei modelli; ma è interessante notare, comunque, quanto già rilevava Zdzisław Jachimecki (1) e cioè che Chopin, pur essendo venuto a contatto con le mazurke popolari sin dall'infanzia, non volle avvicinarsi a esse che relativamente tardi, nel 1825, quando è ben noto che già nel 1817 (dunque all'età di sette anni) egli aveva scritto la sua prima *Polonaise*. Il fatto è che forse « il carattere aristocratico del talento di Chopin era contrario alla mazurka, a questo genere di musica popolare che le opere mediocri dei compositori di Varsavia avevano potuto rendere banale ai suoi occhi; ma il giorno nel quale la sua intelligenza raggiunse il suo pieno sviluppo, egli dovette presentire le meraviglie che egli sarebbe stato capace di creare coltivando questa forma di danza.

Ora, egli era chiamato a scoprire nella mazurka i mondi nuovi dell'armonia ». Le prime due *Mazurke*, in sol maggiore e in si bemolle maggiore (non comprese dal Fontana nella sua edizione dell'opera postuma di Chopin) non sono opere di valore e si limitano a rispecchiare le fonti popolari, alle quali per altro Chopin attingerà con insistenza. Assai più salde e rimarchevoli sono le mazurke immediatamente seguenti, quella op. 68 n. 2 (1827) che è una delicatissima pagina scritta in punta di penna e quelle op. 68 n. 1 e n. 3 (1830) vicinissime allo spirito popolare, specialmente la seconda, con quel trio centrale che reca una melodia popolare nella tonalità lidia, accompagnata dal pulsante battito di un bicordo (imitazione forse di un violoncello). Del resto, quest'ultima dell'accompagnamento con il bicordo, sovente realizzato a quinte parallele, è una delle caratteristiche che si rivelerà sempre più frequente nelle mazurke successive (citiamo, fra le altre, le *Mazurke* op. 6 n. 2 e 3; op. 7 n. 1, op. 17 n. 2 e 4, op. 30 n. 4, ecc.). I cicli dell'op. 6 e 7, pubblicati nel 1832, ma probabilmente scritti ancora a Varsavia, confermano la predilezione per formule strumentali mediate dai complessi popolari a corde, ma la coloritura espressiva, ricca di « smorzati », di « rubati », di « sforzando », di legature d'ogni genere, mostra il superamento delle formule popolari di comodo, superamento che pur attraverso continue citazioni dall'ambiente folkloristico, si palesa maggiormente nei cicli dell'op. 17, 24 e 30, dove ormai la raffinatezza armonica si fa vistosa.

(1) *Chopin et son oeuvre*, Parigi, 1930, pag. 73-74.

L'invenzione svela momenti di stupenda e magistrale intonazione come l'esotica op. 17 n. 4 (dove il campo è conteso fra i nuovi valori ritmici e un eccitante senso cromatico) o come nell'op. 24 n. 2, semplice ma interessantissima per il suo movimento melodico rotatorio in tonalità lidia che si traduce in un tipico passo di danza popolare (*holupiec*). Intanto, si avverte a poco a poco un mutamento sensibile della tecnica pianistica, divenuta più consistente, più incisiva, più sonora. La composizione tende talvolta ad ampliarsi, ingenerando il sospetto che Chopin abbia mirato a panorami più complessi della semplice mazurka: in pagine come l'op. 24 n. 4, op. 30 n. 3 e 4, op. 33 n. 2 e 4, op. 41 n. 1, op. 50 n. 3, op. 56 n. 1 e 3, op. 59 n. 3, alcuni commentatori hanno voluto vedere intenzioni programmatiche, ma sono ipotesi che non trovano conferma nella qualità della concezione strumentale, troppo pura per obbedire a suggestioni extramusicali. Sono pagine che emergono fra le altre per arditezza di concezione: una composizione come l'op. 65 n. 3 svela atteggiamenti armonici da « musica dell'avvenire », mentre nell'op. 50 n. 3, a tratti si percepisce — come taluno ha rilevato — la presenza di ricordi bachiani. E una pagina breve ma intensa come l'op. 68 n. 4 (l'ultima composizione di Chopin, scritta a pochi giorni dalla morte) ci avverte di stupefacenti anticipazioni wagneriane, tristaneggianti.

Uno sguardo anche superficiale al mondo delle *Mazurke* conferma un avvicendamento di varie maniere stilistiche, che tuttavia non inganna sulla continuità del linguaggio di Chopin che non conosce pause o soste o fratture. Lo spirito della mazurka domina il paesaggio chopiniano con una continuità che vuol essere quasi una tenace asserzione di certi valori quali quelli nazionalistici o quelli che sono frutto di una radicata sensibilità verso gli atteggiamenti popolari. La *Mazurka* è senza dubbio la modalità nella quale Chopin traduce il suo più genuino spirito polacco; mentre le *Polacche* mirano a rappresentare il concetto storico ed eroico della patria, mentre le *Ballate* documentano il favore verso il senso del romanticismo nazionalistico (la letteratura romantica di Mickiewicz), mentre alcuni lavori di stile (la grande *Fantasia* su arie polacche op. 13, il *Krakowiak* op. 13 per pianoforte e orchestra) altro non sono che corruzioni, venute alla moda in quel tempo, dello spirito popolare, le *mazurke* sono le depositarie del senso pratico e reale della terra, del suolo polacco, dell'anima popolare: rappresentano un atteggiamento che potremmo definire realistico, se il termine non avesse acquistato oggi un significato fortemente equivoco. Ed è interessante notare come Chopin abbia voluto affidare a questa forma così semplice e modesta le sue intenzioni più scoperte e sensazionali di rinnovamento del linguaggio armonico: se gli *Studi* e i *Preludi* mostrano il fiorire d'un pianismo nuovo e ardito, se i *Notturmi* e gli *Scherzi* hanno il sapore di una nuova concezione strumentale che dà al pianoforte possibilità sino a quel momento ignorate, le *Mazurke* hanno il merito di delineare chiaramente la novità dell'armonia chopiniana che, forse proprio in

ragione della semplicità della scrittura pianistica, emerge qui più che altrove.

La predilezione verso la forma e la situazione poetica della mazurka si può facilmente documentare non solo con la mole dei lavori (cinquantotto composizioni abbiamo detto) che rientrano nel « genere », ma anche con l'osservazione che Chopin ha tentato il ricorso alla mazurka anche in altre numerose occasioni. Non sono rari gli esempi di mazurke (o di frammenti ritmici che a quelle si possono ricollegare) in altre opere; citiamo a caso: la *Grande polacca* op. 44 che nella parte centrale reca un « tempo di mazurka », il « rondò alla mazurka » op. 5, il *Preludio* op. 28 n. 7, vari frammenti dai *Notturmi* (op. 55 n. 1, op. 15 n. 3, op. 37 n. 1), dalle *Ballate* (op. 47), dagli *Impromptu* (op. 29), il finale del *Concerto* in fa minore op. 21, numerosi *valzer* che risentono frequentemente dello spirito delle mazurke da salotto. Si potrebbe condurre uno studio particolareggiato sulla presenza della mazurka nell'opera complessiva di Chopin e dimostrare che essa si pone quasi come un ineliminabile paradigma, come una costante del discorso strumentale. La qual cosa può confermare, se ve ne fosse la necessità, l'alto valore e il profondo significato che hanno le *Mazurke*, a torto trascurate per compiacere a lavori di mole più complessa e spettacolare.

ALBERTO BASSO

Qualcosa sulla revisione chopiniana

C'è chi si meraviglia di veder rinnovare le revisioni dei classici e dei romantici, e non pensa, l'ingenuo, che questa sorpresa è la stessa di quando arrivò alla stazione e il suo solito solitissimo treno era già partito da un pezzo. Come mai? Subito spiegato: aveva l'orologio fermo. Eh no, caro signore, niente cose ferme. Tutto si muove. Lo diceva anche Eraclito di Efeso il quale ancorchè di famiglia regale inventava metafore sempre più bislacche (e non sempre parlamentari) sperando così di poter inchiodare, come si dice, il lettore sulla pagina.

Ci vuol altro. Occorre la rivoltella Lector che spari accanto al lettore in quel preciso momento che egli stia per saltare il periodo o per lanciare al soffitto sbadigli ad angolo di centottanta gradi. Vediamo ora se, con la Lector a portata di mano, arriviamo a farci leggere.

Come tutti sanno, ogni generazione fa il proprio ritratto mediante i mille elementi che costituiscono l'atmosfera dominante del tempo, fra i quali elementi sono anche le traduzioni, i commenti, le revisioni e, in una parola, ogni qualsiasi forma di interpretazione. La quale non è cosa ferma nel tempo come la piramide di Cheope, ma facoltà soggetta all'eterno mutare degli affetti e degli umori umani.

Nulla di più naturale, quindi, che una revisione, pur dimostratasi idonea a resistere all'edace dente del tempo per decine d'anni — che in tempi rapinosi quale il nostro contano quanto secoli — presenti, un bel momento, la necessità di un aggiornamento. Prendiamo ad esempio la revisione busoniana del *Clavicembalo*: è revisione sempre ammirevolissima per ciò che riguarda le prodigiose intuizioni contrappuntistiche dell'Empolese (il che, per altro, esorbita dai limiti strettamente revisionali) ma mentre un tempo non lontano, essa era universalmente ritenuta *ne varietur*, oggi va soggetta a riserve e appunti in alta sede di estetica. Perché? Perché è revisione che insieme coi segni di una intelligenza superiore, porta con sé inevitabilmente anche le modalità del gusto interpretativo esagitato e anfanante del basso romanticismo fin-di-secolo, gusto che mentre allora pareva a tutti naturale, oggi non sarebbe più accettato se non da qualche citrullo fermo come l'orologio che si diceva dianzi: troppi coloriti contrastanti, troppo pedale, troppa instabilità agogica, troppo qui, troppo là; e poi preziosismi aggettivali di un clima letterario ormai tramontato, estroso, e, comunque, disdicevole in Bach, come *lusingando, ondeggiante, fiorente, melancolico* etc. Insomma, prima andava bene tutto, ed ora non va più bene nulla.

Se questo può dirsi di una revisione dedicata all'arte di un Bach quasi ferma nel tempo come la suddetta piramide e cristallizzata dentro geometrie supremamente intellettive, figuriamoci che cosa può mai succedere per le revisioni fondate su terreno soggetto a bradisismo qual è quello dell'arte chopiniana, tutta passione, nervosa, di-

vampante fra odio ardente e sconfinato amore, traboccante di dolore sofferto in continuo febbrile eccitamento, in stato di sospensione di estasi... « un'estasi — scrive Liszt — nella quale Chopin s'immergeva per evocare un mondo incantato di visioni e per abbandonarsi a una sorta di luttuosa felicità ».

Mentre scriviamo vediamo laggiù uno dei nostri cinque lettori che si agita. Cosa dice? Ah ecco, parla degli originali. Ma quando si farà finita con questo feticismo, questo mendace *mythos* degli originali?

Questo voler pretendere che reliquie quali sono gli scritti usciti dalle mani di un genio, debbano essere modelli di assoluta esattezza, quasi non fossero testimonianze, relitti dell'avventura creativa, ma comuni fogli ricopiati per bene e controllati da poveri diavoli di copisti.

Rimediamo, rimediamo tranquillamente le distrazioni del genio, tanto più possibili al genio, anziché non alle mediocrità. Non è forse comico, per esempio, « rispettare » nei *Promessi* la svista manzoniana del cap. XXVII dove si legge che « La corte (etc. etc.) di Madrid s'era dichiarato sostenitore... »? non si sa? non è evidente che il Manzoni avendo sostituito il *governo* con la *corte* dimenticò poi di concordare col resto del periodo? Senz'altro doveroso è consultare continuamente, pazientissimamente gli originali, e ad essi rimanere fedeli sino allo scrupolo: sino allo scrupolo, sì, ma non sino al ridicolo. Nel revisionare Chopin — ritornando ora nel cuore del tema — non bisogna mai dimenticare che se egli era intransigente in tutto che riguardasse la forma, le grandi linee costruttive, l'economia fonica, le modulazioni (alle quali teneva con gelosa compiacenza) non aveva invece disposizione (né salute da buttar via) per la rifinitura di certe inezie inerenti alla simmetria delle ripetizioni e di altre bricchiere richiedenti ben più il temperamento impiegatizio che non l'anima di un artista tutto tempesta e ardore.

Così si spiegano certe pedalizzazioni approssimative e asimmetriche; certe diteggiature troppo legate a quello « scivolamento » ch'era caratteristico nel giuoco digitale del grande polacco; certe « legature di espressione » e persino « di valore » non mantenute identiche nelle repliche; *et coetera*. E allora il revisore, prima che qualche fanaticchio gli riveda le bucce, mette le mani avanti e segna in calce « pedale originale, fraseggio e diteggio originali ». Poi ci risiamo con gli originali. Quali dei due tre quattro ritenuti tali e pur sempre della medesima composizione? Con quali e quante modifiche e correzioni differenti? E come la mettiamo coi falsi autografi? E le ingenuie ricopiate dovute alle manine inesperte di damigelle desiderose di portarsi a casa quel brano del loro Maestro, quella mazurca facile, quel valzer tanto carino? Ma non basta. Eccoti ora arrivare gli allievi e le allieve degli allievi; gli uditori, gli amici e le amiche di Chopin; tutti con notizie, tradizioni orali, testimonianze dirette e indirette: « Da questa battuta il pianista Ikse, allievo della Ipsilonne (diretta scolara di Chopin) soleva fare un taglio sino al segno... ». Malissimo. Con quel suo prodigioso senso della misura e delle proporzioni, Chopin non richiede

alcun intervento chirurgico; è questione di saperlo « respirare » con la dovuta elasticità.

Subentrano poi le corbellerie revisionali: « Questo Valzer è tanto lento da poter figurare piuttosto fra le *Mazurche* » come se la sostanziale differenza fra le due danze fosse di ordine agogico. Altro pomo della discordia il metronomo, originale sì e no; e altri pomi i cosiddetti accompagnamenti « a chitarra » spesso diversi, senz'alcuna ragione, persino nelle repliche di ritornello.

Altre delizie spesso grottesche, quasi sempre inutili, ma sempre desiderate da chi poi non legge nè tanto nè poco, sono le note in calce; come in calce erano in fondo al muro le striscie bianche di calcina vergine che servivano di guida alle corse pazze delle bighe fra gli androni semibui del Colosseo. Da quel biancore a piè dei muri, siamo arrivati ai mattoni quali sono spesso le note a piè di pagine (e talvolta a piene pagine) che fanno sì bel vedere nelle cosiddette edizioni critiche. Peccato che le legga quasi nessuno, perdendo così lo spasso di apprendere che il *Concerto italiano* di Bach ha la forma dell'Isola di Capri; che il « Creatore ride nel sorriso di questi pezzetti »; che nella *Berceuse* bisogna « rendere l'assenteismo del bambino che s'addormenta » e poi « ninnolarlo ». E c'è anche da sapere che Chopin, a Londra, sentì cantare la Malibran (in una anticipazione di *Tristesse* proprio sullo *Studio* op. 10 n. 3) quando la divina a soli ventotto anni, per fatale caduta durante una cavalcata (1836) era già salita lassù infra i beati cori, stella dell'aurea corona. Davvero che l'opera chopiniana ha dato lavoro a tutti: chi vi ha suggerito tagli (*Fantasia - Improvviso*, revisioni Köhler, Kullak etc.), chi repliche contro l'eccessiva brevità (*Preludi* n. 1 e n. 3 Busoni) chi vi ha « corretto » armonie e chi inquadramenti ritmici: (« Questo *Studio* [op. 10 n. 3] risponde meglio alla battuta ternaria che binaria » Kocalski). Chopin (che si riteneva un classico) non detestava i titoli disapprovando anche in Schumann e in Liszt? Eppure ecco sbucare, non si sa di dove, *l'ondina, la goccia, la caduta, la rivoluzione, il vento fra le tombe, il preludio della mezza notte, il valzer della cagnolina* e quello *delle principesse*:

Grandezze d'arciduchi e principesse
vedevo volteggiare fra cascate
di piume e d'ermellini fra le ondate
d'un valzer dalle languide promesse.

Però quella che ha avviato la maggiore industria chopiniana è la biografia: dalla precocità del ragazzino ancora settenne e già autore pubblicato, alla esiguità degli studi contrappuntistici (v. *Polacche* 1817 e *Fuga* a due voci, in *Pezzi sconosciuti* ed. Ricordi) dal viaggio Varsavia-Parigi ai primi e ultimi amori; da Palma di Majorca alla Certosa di Valdemosa, coi frati in processione (visti con le traveggole) alle lettere della Wodzinska, legate col nastrino rosa (il malinconico pacchetto con sopra scritti *Moja biéda, mia miseria, mia disgrazia...*) dalla morte al macabro prelievo del cuore della salma, al funerale, alla manciata di terra del paese lontano, alle opere, balletti e

films sopra soggetti chopiniani con « eterne armonie » con qualche sputo sanguigno sui tasti bianchi... tutto un gran daffare da cartoline illustrate e inteso a voltare dati biografici umanissimi in melensaggini da educanda. Ed è di qui che proviene appunto quella figura di cascamento di uno Chopin effeminato, figura smentita in pieno dal ritratto di Delacroix e da quel dagherrotipo dove Chopin, pensieroso, solo, appoggiato al suo pianoforte, le mani incrociate quasi per consegnarsi a un destino crudele, è, sì, un uomo distrutto dal male, ma pur ancora con la suprema forza di creare, e di *guardare la vita pur con gli occhi della morte*.

PIETRO MONTANI

Spunti e appunti

Hobby, manie e complessi di Chopin

Chopin, fin da ragazzo, ebbe l'hobby del teatro di prosa. Riusciva assai bene nella recitazione ed era dotato di una particolare facilità nel mutare di fisionomia. Si potrebbe dire oggi che aveva attitudine per il cinematografo. A quindici anni scrisse pure una commedia, che recitò lui stesso assieme ai compagni di studio per festeggiare il compleanno del padre.

Sapeva imitare perfettamente i gesti, la voce, l'atteggiamento delle persone. Una volta si sedette al pianoforte e rifece Liszt talmente bene da poter esser scambiato con lui. Ma la sua migliore imitazione rimase sempre quella del celebre violinista Pixis, tanto che una sera, in teatro, il Pixis autentico fu preso per il Pixis fittizio dagli amici di Chopin, i quali cominciarono a motteggiarlo e a deriderlo, naufragando poi, scambuiati, nel mare gelido della gaffe.

Chopin ebbe anche l'hobby della pittura, in particolare della caricatura. Al Liceo di Varsavia si rese famoso con un ritratto umoristico del Direttore che, finito proprio nelle mani del soggetto preso di mira, gli procurò, anziché la rampogna che si aspettava, una calda lode per il tratto impeccabile del disegno e per la perfetta rassomiglianza.

Nel 1825 si appassionò all'oelomelodicon, dedicandosi con un trasporto quasi fanatico a quel nuovo strumento (poi passato in disuso), ch'egli volle far sentire persino all'Imperatore Alessandro I, di passaggio da Varsavia, il quale, colpito dal talento del giovinetto-prodigio, gli fece dono di uno splendido anello di brillanti.

Tra le fobie, aveva il terrore che gli venissero sporcati i fogli di carta pentagrammata delle sue composizioni. Voleva conservarli sempre puliti, rigidi, come nuovi. Una volta, ci informa Maurizio Console, dovette mostrare la partitura manoscritta di un suo Concerto a un direttore d'orchestra che aveva in animo di eseguirlo. Gli raccomandò subito di voltare le pagine lentamente, cercando di non imbrattarle. L'ospite, per riguardo, si mise persino i guanti. Ma a un certo punto Chopin divenne triste e taciturno: il direttore d'orchestra, fumando, gli aveva annerito una pagina con la cenere!

Spendeva molto per la casa. Aveva la passione dei ninnoli, dell'argenteria, dei tappeti, dei lampadari di cristallo e dei fiori. In ogni stagione la sua casa era piena di fiori. Quando le sue amiche della nobiltà venivano a trovarlo, avevano l'abitudine, interpretando il suo maggior desiderio, di portargli o una

rosa o un'orchidea, ch'egli metteva subito, personalmente, in un vaso, e che restava a lungo a contemplare, come un innamorato.

A Parigi, il suo appartamento di via Pigalle era rinomato per un magnifico salone color caffè-latte, ricco di meravigliosi vasi giapponesi e arredato con mobili verdi. In un angolo c'era uno scaffale in quercia carico di ogni curiosità. Le pareti erano tappezzate di tele di ottimo gusto, tra cui egli prediligeva l'Aurora di Calamatta e alcuni dipinti di Delacroix.

Adorava l'intimità della casa. Anche durante il periodo di Nohant raramente usciva, se non per cogliere qualche fiore. Di gusto prettamente aristocratico, accettava soltanto allievi ed amicizie dell'alta nobiltà. Lo infastidivano le risate volgari di certi amici della Sand appartenenti alle classi inferiori, le grida invadenti di certi invitati, la confidenza dei domestici, le sbornie del fratellastro Ippolito. Non tollerava in particolare il frastuono, le voci alte, le discussioni.

Era un modello di distinzione e di eleganza. Teneva, in modo speciale, ai guanti. Vestiva come un principe tra le principesse che lo circondavano nei tanti salotti di cui era l'idolo e dove si recava sul suo snello calessino personale. La prima cosa che lo colpì a Berlino, e che subito scrisse al padre, fu che le berlinesi vestono male; « si cambia molto, è vero, ma è un peccato per le belle stoffe sciupate da tali pupattole ».

Dei vari musicisti a lui prece-

denti, durante l'adolescenza amò più di tutti Händel e Weber. Più avanti le sue preferenze si indirizzarono a Bach e, particolarmente, a Mozart, che rappresentava per lui il tipo del musicista ideale, il poeta per eccellenza. Aveva orrore del « fracasso pianistico », come lo chiamava. Persino certi brani di Beethoven non rispondevano ai suoi gusti, perchè troppo fragorosi. Detestava il melodramma. Soffriva di vari complessi. Prima di tutto, cosa insospettabile in un concertista di quel calibro, era soggetto al timor panico. La folla lo intimidiva, si sentiva paralizzato dagli sguardi curiosi, dai visi estranei.

Poi era geloso. Non era, naturalmente, la sua, una gelosia comune, ottusa. Era come un bisogno irrazionale di sentire suoi e soltanto suoi tutti i pensieri, le aspirazioni, le fantasie della donna amata.

Sentì talmente forte la fiamma dell'amor di patria da arrivare sino all'esaltazione. Nel 1830, da Vienna, lanciato il calesse a velocità vertiginosa, inseguì l'amico Tito Woiciekowski per correre a combattere in difesa della Polonia, ma non riuscì a passare il confine. Il pensiero della Patria in pericolo lo sconvolgeva ed era sempre presente nelle sue lettere e nelle composizioni di quel tempo.

Durante gli ultimi mesi della sua vita l'idea dell'imperfetto e dell'incompiuto lo torturava. Bruciava spietatamente tutto quello che iniziava. Ogni idea musicale gli sembrava monca e stentata.

L'incubo estremo della sua na-

tura ipersensibile e travagliata fu quello di poter riprender vita nella tomba. Le ultime parole, scritte stentatamente di suo pugno, sono le seguenti: « Poichè la terra mi soffocherà, vi scongiuro di fare aprire il mio corpo perchè io non sia sepolto vivo ».

LUCIANO CHAILLY

Il seduttore Chopin

Se c'è una qualifica che nessuno attribuisce a Chopin, è quella di dongiovanni. Anzi, le avventure sentimentali del "poeta del pianoforte" sono pochine, e più d'un biografo è stato tentato di farle apposta più numerose! Ma quando era giovanissimo, o che fosse un bel ragazzo o che incappasse in persone sospettosissime, Chopin due volte passò per seduttore, e venne impaniato in situazioni quasi quasi imbarazzanti anche per chi fosse stato più esperto di lui, in verità inespertissimo.

La prima volta fu a Varsavia. Al pianista Nowakowski parve che ci si potesse interessare della governante di una nobile casa, e sottopose la sentimentale fanciulla ad una corte incalzante; ma quando si seppe che Amore aveva vinto, la padrona non fermò i suoi sospetti sul vero lupo, ma su un altro rapace. Lasciamo però la parola all'indiziato, che il 27 dicembre 1828 racconta la spiacevole avventura all'amico Tito Woickowski; è un racconto interessante, soprattutto perchè Chopin — italiano era Casanova — usa uno sconnesso e divertentissimo italiano, evidentemente appreso dai melodrammi: « ... la

Contessa sive la padrona non vuole vedere di più il seduttore. Il migliore evento e, che credevano avanti, che tutto è apparito, ch'il seducente son io perchè io ch'era piu d'un messo a Sanniki, e sempre andava colla governante camminar nell'giardino. Ma andara camminar' e niente di piu. Ella non e incantante. Imbecile io, non lio avuto alcuno appetito », ed in polacco aggiunge: per fortuna! La tragico-comica avventura ebbe un lieto fine: il colpevole confessò, riconobbe il pargoletto... e Chopin fece da padrino al fonte battesimale.

Un altro guaio Chopin l'ebbe con il pianista Pixis. Questi, che aveva conosciuto il nostro seduttore a Dresda, nel 1829, se n'era venuto a Parigi in compagnia di una bella ragazza; incontrò Chopin, sbarcato lui pure a Parigi, lo invitò gentilmente a casa sua, e Chopin v'andò. Quel che gli capitò lo racconta di nuovo all'amatissimo Tito, il 12 dicembre 1831: « Ecco che sulla scala mi incontra la pupilla, manifestando gran gioia: mi invita in casa, mi dice che non c'è alcun male: Pixis non è lì... ma non tarderà, ecc. (Una specie di tremore ci prende tutt'e due) » — Ahi! — « Mi scuso, ben sapendo che il vecchio è geloso; le dico che verrò un'altra volta, ecc.; mentre in tutta innocenza chiacchieriamo tranquillamente sulla scala, ecco che se ne arriva il Pixis in questione, che manda avanti lo sguardo... per vedere chi parla lassù alla sua bella; si affretta, povero vecchio, mi si ferma davanti e mi dice, brusco: Buongiorno, e a lei: Che fate qui? » Il don Bar-

tolo comincia a rimbrottare, Chopin difende la poveretta, Pixis alla fine si calma ed introduce in casa l'ospite. Ma quando accompagna Chopin, che se ne va, ancora sospetta di lui: gli pare molto allegro. « Io non potevo dissimulare il mio divertimento constatando per la prima volta che c'erano occhi capaci di sospettarmi di una cosa simile », dice Chopin, e il suo divertimen-

to sarà cresciuto del doppio quando Pixis andò a confabulare col portinaio, per sapere da quanto tempo i due erano sulla scala.

« Che ne dici? » — conclude Chopin — « Un Séducteur, moi! ». — Sarà, diciamo noi. Ma se fosse venuto in Italia, come desiderava, non c'era il caso che si buscasse una coltellata?

PIERO RATTALINO

La vita musicale in Italia

IL Festival Dei Due Mondi

*La Bohème - Daniele - Il Principe di Homburg -
Tre aspetti di una originale rassegna*

Questo Festival dei Due Mondi, ormai al suo terzo anno di vita, frutto del multiforme talento di Gian Carlo Menotti, si è affermato con particolari caratteri di originalità e di spregiudicatezza. Giacché l'aver inserito il dramma liturgico tra il melodramma e il balletto, la prosa e la musica da camera, le esperienze antichissime e modernissime gli conferisce oltre che una dimensione di spazio che gli viene dal nome, anche una di tempo: ogni forma d'arte, di ogni tempo, vi trova posto.

Quest'anno, come gli scorsi anni, il melodramma italiano ha avuto il posto d'onore: dopo i non dimenticati *Macbeth* di Verdi e *Il Duca d'Alba* di Donizetti degli scorsi anni, ecco *La Bohème* di Giacomo Puccini. Menotti non ha avuto paura e al di sopra di taluni snobismi ed estetiche antipucciniani ha scelto come spettacolo inaugurale proprio *La Bohème*. E vorremmo insistere sulla felice scelta di questa opera: giacché essa è veramente l'opera dei Due Mondi ove, oltre la lingua e le usanze, tutti gli uomini si ritrovano. Ed è bello che Menotti musicista di derivazione pucciniana lo abbia fatto non già per avanzare quasi una giustificazione al suo teatro o per gusto polemico; ma con la convinzione che l'opera abbia ancora oggi sapore di novità: di quella novità almeno che scaturisce dalla eterna giovinezza delle opere di poesia. Così nuova nella sua intramontabile suggestione da non avere neppure bisogno di cercare in una nuova soluzione scenica il motivo della novità. In questa edizione spoletina è stata invece cercata; e semmai può essere la testimonianza di una scrupolosa ricerca nel senso del gusto e della originalità e una specie di omaggio alla Mecca del melodramma, a Milano e alla sua « scapigliatura ». Ma « bohème » o « scapigliatura » hanno appena un valore coloristico di ambiente e di modo di vestire e non conta neppure che le monete di Luigi Filippo non abbiano più corso. Per la musica sono la stessa cosa. Giacché la musica, questa musica, è un sincero e commosso linguaggio umano valido per tutti i tempi, e nel quale tutti gli uomini comunque vestiti si riconoscono.

Una bella esecuzione e viva e fervida da parte di giovani e bravi cantanti guidati da Thomas Schippers innamorato come Menotti del melodramma italiano e direttore di rara sensibilità e musicalissimo. Basti citare il finale dell'opera cui ha ridato il lacerante effetto degli ottoni in genere mortificato in un diminuendo senza senso. Molto belle le scene di Lila de Nobili: un poco funereo il costume di Mimì. Regia, dello stesso Menotti di gusto raffinato con accurate composizioni alla Toulouse Lautrec.

L'unico esemplare manoscritto del dramma liturgico *Daniele* rappresentato nella chiesa di Santa Eufemia in Spoleto, è una copia, dell'originale, (andato

disperso) che risale al XIII secolo ed è conservato nel British Museum di Londra. Il dramma è opera dei chierichi di Beauvais, scritto e rappresentato nel 1150. Una semplice riga di musica e qualche notizia sugli strumenti è tutto quanto il manoscritto poteva offrire. Ma un Benedettino (l'ordine stesso lo qualificava a questo lavoro), il Padre Rembelt Weakland lo trascrisse in notazione moderna regolandone anche gli schemi ritmici; ed un altro specialista di musiche medioevali, Noah Greenberg direttore della New York Musica Antiqua lo strumentò su indicazione del Padre Weakland. La cosa più notevole di questa realizzazione è che attraverso una trascrizione ricca di elementi ritmici e coloristici, fastosa talora e talora pura e scarsa, il dramma liturgico originale non appare contaminato. E se in taluni momenti, specie strumentali in qualche incontro di timbri, in talune accentazioni colorite di drammaticità teatrale un poco come la intendiamo noi, si manifesta la presenza di un certo gusto moderno, il canto gregoriano è lì a conservare l'antico nobilissimo volto alla vicenda. Questa opera quasi di restauro riporta alla luce i caratteri drammatici della azione conferendo fastosità alle scene di corte e ai cortei e conservando invece una quasi incantata semplicità a quelle in cui agiscono Daniele e gli Angeli e sottolineando con delicatezza quel tanto di popolare e di profano che si inserisce nel canto. Che un tale lavoro così delicato sia stato compiuto nel nuovo mondo sia pure da un Benedettino e da cultori di musica antica, è una commovente testimonianza di amore per un'arte lontana di nove secoli dall'epoca degli urlatori. E già sarebbe un titolo di alto onore l'averlo solo pensato; ma l'averlo poi realizzato con tanto felice impiego di mezzi sia esecutivi che rappresentativi, è fatto di così grande importanza da costituire da solo titolo di onore anche per il Festival che lo ha presentato.

Quell'uomo indefinibile sognatore e solitario che è il *Principe di Homburg* di Kleist può in certo senso adombrare l'uomo moderno: ma egli si muove su moduli e in ambiente non certo moderni. Proprio su questi due aspetti in apparenza contrastanti Hans Werner Henze ha fatto leva: da un lato un mondo classico quasi, in cui il Principe cerca i suoi Dei: dall'altro il melodramma italiano dell'Ottocento.

Il Principe di Homburg, questo sonnambulo della libertà che osa capovolgere il piano di battaglia di uno Stato Maggiore prussiano attaccando il nemico per suo conto in testa alla sua cavalleria, vincendo ma avendone in cambio una condanna a morte, è certo un personaggio quasi simbolico per quel tanto di incorporeo che pure c'è nel suo modo d'agire tra un sogno e uno svenimento: condannato prima e incoronato poi d'allora come era nei suoi sogni. Ma è anche un personaggio melodrammatico per quei suoi abbandoni quasi lirici. Quello che occorre ad Henze: almeno secondo quanto dice riguardo alla sua attuale predilezione per il melodramma.

Il musicista tuttavia cerca la soluzione « teatrale » della sua musica in un impiego di forme musicali contrappuntistiche che dovrebbero essere la interpretazione della azione scenica.

Non chiameremo questa musica dodecafonica anche se l'impiego della « serie » è palese né la diremo romantica per quelle poche movenze liederistiche; essa è la somma di molte esperienze impiegate con una certa libertà. Ma perde naturalmente in unità di stile non solo per la diversità delle tecniche impiegate ma per la diversa tensione che esse esercitano sulla azione. Sì che a poche pagine di indubbia efficacia si alternano molte altre rimaste allo stato di semplice scrittura. Le prime aderiscono abbastanza al dramma: le altre non vanno oltre la esercitazione

L'orchestra, una orchestra da camera che trova nella crudezza dei timbri e nella violenza della percussione una insospettata sonorità commenta i vari momenti del dramma anche con numerosi intermezzi che legano i vari quadri lasciando alla tecnica vocale il tentativo di differenziare i personaggi.

Ma ciò che nuoce soprattutto all'opera è la mancanza di misura: l'insistere su taluni disegni può generare monotonia specie quando malgrado tutte le sbandierate libertà dalla schiavitù della « serie », la tecnica dodecafonica finisce per prevalere riproponendo un linguaggio ormai troppo uguale per tutti e stantio; il contrappuntino seriale delle due trombe ad esempio, nel secondo atto, ripete un discorso fatalmente privo di originalità; e non bastano certo le « libertà » che Henze si prende a conferirgli interesse e varietà.

Malgrado tuttocìò *Il Principe di Homburg* in questo Festival dei Due Mondi, che tanti incensi ha bruciato al melodramma, ci sta bene; se non altro per quel suo riproporre in termini moderni antiche forme: il concertato, il duetto, il pezzo chiuso. Si dice in termini moderni per quello che riguarda la musica. In quanto al libretto, di Ingeborg Bachmann, esso segue abbastanza fedelmente il dramma di Kleist, salvo il finale, qui in chiave operettistica.

Ha diretto lo stesso Henze come in genere gli autori dirigono le proprie opere; gli interpreti tutti ottimi.

Un pubblico selezionato e cosmopolita ha seguito le manifestazioni spoletine riconfermando anche quest'anno il successo che ormai si accompagna alla iniziativa di Gian Carlo Menotti.

FERNANDO LUDOVICO LUNGI

Roma

Musiche contemporanee all'Accademia di S. Cecilia.

Terminata la stagione concertistica ufficiale, l'Accademia di Santa Cecilia ha voluto offrire ai fedeli abbonati alcune audizioni di musica contemporanea in prima esecuzione per l'istituzione. L'iniziativa è stata giudicata favorevolmente dalla stampa, ma non ha richiamato un pubblico eccessivo. Si sa già quanta previsione ci sia per la musica nuova presa a larghe dosi, forse dovuta al fatto che il pubblico è rimasto più di una volta « scottato »; ma si doveva soprattutto tener conto che l'Accademia romana non avrebbe preso una simile decisione se non avesse avuto la possibilità di presentare partiture degne di rilievo. Sarà bene esaminarle una ad una. Mario Zafred ha aperto la serie con una *Overture sinfonica* di carattere serrato e dunque priva di eccessive concessioni. Musica viva, studiata

in ogni sua battuta, ricca di contrasti presentati attraverso un giuoco strumentale di alto livello. Le espressioni non ristagnano mai, si alternano, a volte anzi si fondono, mettendo in rilievo caratteri drammatici ed elementi discorsivi ubbidienti ad una severa forma tradizionale. E si noti con quanta abilità il compositore sviluppa il tema iniziale, con quanta prontezza ne faccia oggetto di conclusione. Mano abile, quella del compositore triestino, che rivela intendimenti teatrali, forse un preludio all'annunciato *Amleto*.

Sandro Fuga, che come lo Zafred, è stato eletto di recente accademico di Santa Cecilia, ha presentato *Ultime lettere da Stalingrado*, quattro impressioni per orchestra e voce di lettore, con le quali il musicista veneto ha vinto il Premio Marzotto 1958. La commissione esaminatrice (Rocca, Previtali e Pannain) aveva definito il lavoro « opera nobile, densa di poesia e di senso evocativo ». La commissione venne colpita

soprattutto dalla semplicità estremamente impegnativa della concezione: poche note e pochi strumenti, infatti, raggiungono i più toccanti risultati espressivi, mentre l'ispirato clima poetico dell'ambiente di eroismo distaccato, in cui sono nate le lettere, vive musicalmente e commuove. Le missive, dettate da uomini di indole totalmente diversa (un astronomo, un innamorato, un carista e un prete) vengono lette — non dunque recitate o decimate — separatamente dalla musica, ad eccezione dell'ultima, nella quale la musica si inserisce con molta abilità. Diciamo subito che il testo delle lettere poteva con facilità indurre il compositore a una certa enfasi, ma il Fuga non è caduto nel tranello. Ha visto le quattro « visioni » in senso spirituale, dando così un significato di eccezione alla guerra combattuta e nello stesso tempo valorizzando l'orchestra e i singoli strumenti. Finalmente abbiamo avuto, con queste cinque lettere, un musicista che ha palesato sentimenti veri in seno alla catastrofe del flagello mondiale: dolore immenso, elevazione alla preghiera, rimpianti, visioni, disperazioni e desideri senza fine. Mai è oltrepassata la misura della più nobile spiritualità, e di questo bisogna darne atto al compositore, il quale non si è « abbandonato » nemmeno nella più romantica delle quattro pagine, in quella del giovane sognatore innamorato. Così egli non è caduto nel banale effetto veristico nell'episodio del carista; la musica segue il testo: « Le lacrime hanno subito inondato le mie guance e da tre notti piango disperatamente »: questo è ciò che prova chi uccide per non far soffrire o per difendere la patria. L'uccisione è sempre fonte di dolore e di spavento: « Mai più avrò pace, né potrò quietamente dormire, neppure se dovessi ritornare vicino a voi, tanto cari... ». Il pianto di un bimbo emesso da un soldato che compie il suo estremo dovere. La

musica interpreta tutto, come tutto interpreta nella rievocazione della dolce e mesta notte del Natale del 1942. Anche se il testo delle lettere non è stato musicato, anche se esso è recitato, quelle parole, per i riflessi degli interventi musicali, diventano egualmente « suono ».

Nones di Luciano Berio è stato già eseguito altrove, ma a Roma non era mai stato presentato. Venne composto nel 1953 e si tratta di una serie di cinque variazioni orchestrali, commento all'ora nona (ricordare il poema dell'Auden), cioè l'ora della Passione di Cristo, l'ora della salvezza dell'uomo. Tuttavia è davvero difficile associare il grande dramma del Golgota alla frammentaria musica del maestro di Oneglia, perché nulla sta a rievocare quel grandioso fatto della storia. L'autore crede di mettere l'ascoltatore sulla strada buona con queste parole: « La musica è basata su proporzioni fisse di intervalli, di densità e di durata. Ogni variazione è caratterizzata da una particolare densità sonora che oscilla da una massima velocità di articolazione e una massima saturazione dei registri a una semplice sovrapposizione di ottave ». Ci sfugge la possibilità di poter raggiungere uno stato di commozione con questi principi, tanto più che la partitura è un susseguirsi di accenni, di incisi, di suoni che vieta all'ascoltatore di seguire una linea organica. Anche le *Variazioni per orchestra* di Riccardo Nielsen, composte nel 1955-56, ubbidiscono a qualche cosa di prestabilito: qui al sistema dodecafonico. Esse sono costruite su un elemento tematico e su alcuni frammenti sinfonici da esso derivati. Il tutto faceva parte dell'opera *Il Giudice* di Ernst Wiechert, non più realizzata per sopraggiante difficoltà. L'autore tiene a far sapere che, nonostante la rinuncia, le *Variazioni* non presentano riferimenti programmatici. Anche qui, secondo il Nielsen, il contrasto dovrebbe primariamente, creato com'è sullo sfondo

drammatico della novella originale. Ma è possibile, diciamo, raggiungere tutto questo con la presenza di due canoni per aggravamento e per diminuzione, anche se il tema serve di introduzione alle stesse Variazioni? Si faccia bene attenzione. Detto tema appare, nel suo vero aspetto, cioè in quello compiuto, a metà della seconda variazione per suscitare poi successioni di canoni vari, un intermezzo tonale, un inno, pagine fugate e finalmente un epilogo. Difficile afferrare tutto questo, poiché un tale giuoco strumentale richiederebbe un'attenta lettura della partitura. Ma la musica concertistica non dovrebbe essere per « tutti » gli ascoltatori?

Di scarso rendimento i 2 Pezzi per orchestra di Flavio Testi il quale, pur essendo partito con l'intenzione di scrivere un lavoro che alla brevità unisse qualità di facile intendimento, ha proceduto su di una strada già nota, già percorsa tanto con la sua *Elegia* quanto con il suo *Ditirambo*. Non ci è parso che il discorso musicale potesse interessare e la stessa diversità delle due pagine non raggiunge colorazioni e contrasti degni di rilievo. Comunque si tratta di una musica scritta con chiarezza e rispettosa del più sano tecnicismo.

Celebrazione di A. Scarlatti al Centro dell'Oratorio.

In occasione del terzo centenario della nascita di Alessandro Scarlatti, il Centro dell'Oratorio Musicale, funzionante nello storico Oratorio del Crocifisso, quello che fu di Carissimi, ha presentato musica sconosciuta del maestro palermitano (aderente alla scuola napoletana) e di suo figlio Domenico. Primo lavoro presentato, di Alessandro, è stato l'oratorio *Culpa, Penitentia et Gratia per soli, coro e orchestra*. La composizione ha interessato l'uditorio, specialmente per le sue belle arie e per qualche buon tratto stru-

mentale. Non si può certo dire di trovarsi di fronte a un capolavoro, ma la partitura non manca di una certa dolcezza, seppure un po' uniforme e statica. Anche la Messa a quattro voci di Domenico, trovata a Madrid dal Valabrega (che ne ha illustrato i principali concetti), è piaciuta in modo particolare per la stretta colleganza delle quattro parti. Manca però in essa un rilievo adeguato nelle parti più importanti, vale a dire nel *Gloria* e nel *Credo*. Il lavoro è più apprezzabile nelle pagine più intime, dove la vena melodica (più che quella polifonica) del maestro napoletano si spande con facilità. La direzione e la trascrizione di tutte le musiche è stata effettuata dal maestro Lino Bianchi.

Chiusura all'Opera

Al Teatro dell'Opera c'è da segnalare, tra gli ultimi spettacoli della stagione, l'interessante *Leggenda della città invisibile* di Kitesc di Nicola Rimski-Korsakov. Si tratta di una partitura che difficilmente appare nei teatri italiani, ma che racchiude indubbiamente le maggiori caratteristiche del compositore. Anzi, la critica non ha mancato di far rilevare che trattasi di uno dei più pregevoli lavori della scuola russa dell'Ottocento. Più di un esteta ha creduto bene di definire l'opera « il Parsifal russo », ma l'affermazione sembra piuttosto esagerata, anche perché i caratteri spirituali del lavoro restano in parte dominati da quelli eroici. Il senso poetico del lavoro, però, rimane e non manca di suscitare emozione nell'ascoltatore. Notevole la direzione del maestro Franco Capuana. La chiusura della stagione — che ha compreso circa ottanta spettacoli — si è avuta con *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai. I quattro atti del maestro trentino, che mancavano da vari anni nella capitale, hanno nuovamente rivelato una forza drammatica, un calore

melodico, un impeto strumentale altissimi. Pochi ricordavano l'effettivo valore di quest'opera lirica che certamente è tra le più belle del nostro secolo. Il pubblico ha seguito la calda interpretazione del maestro Gabriele Santini che si è valsa della stupenda interpretazione di Floriana Cavalli, una « Francesca » davvero ideale.

MARIO RINALDI

Napoli

La chiusura della stagione al S. Carlo

L'ultimo spettacolo della movimentata stagione sancarlina fu felicemente varato la sera di sabato 21 maggio. Ottimo moderatore musicale delle diversissime partiture eseguite fu il maestro Ugo Rápalo, che ebbe occasione di spiegare suggestivamente le proprie possibilità di mediatore equilibrato e sensibile fra i testi e gli ascoltatori, nonché di fermissimo coordinatore delle altrui partecipazioni. Per il pucciniano *Tabarro* l'opera di Rápalo fu degnissimamente affiancata da quella del regista Minervini. Collaboratrice ideale è stata Magda Olivero, che a principio di stagione aveva conseguito un vero trionfo nell'interpretazione di *Adriana*. Con lei hanno degnamente collaborato Giuseppe Gismondo, Silvano Verlinghieri, Jole de Maria.

Cerere e Demofonte, dramma coreografico in quattro quadri di Pietro Ferro, doveva essere rappresentato l'anno scorso, dopo il lietissimo battesimo palermitano. L'amara sorte ha voluto che l'Autore, dolorosamente ci lasciasse prima di questa rappresentazione. Artista sensibile ma controllatissimo, Ferro sentiva irresistibilmente l'ancestrale richiamo del mondo greco. La partitura di questo dramma coreografico, attuata musicalmente in un linguaggio con tutta e suggestiva spontaneità arcaizzante, è fortemente evocativa del clima doloroso e ca-

rico di fati della tragedia greca. L'assenza degli archi e di quel che di « romantico » (o comunque di passionale) il loro uso (almeno storicamente) implica, contribuisce a costituire in classica compostezza i lineamenti dell'azione, che riprende il mito doloroso di Cerere inseguita la figlia Persefone, rapita da Plutone.

L'applauditissimo lavoro di Ferro è stato realizzato come meglio non si poteva. Sulle bellissime scene provenienti dal « Massimo » di Palermo, la coreografia di Ugo Dell'Ara si è venuta svolgendo in tutta la sua potenza evocatrice. Ammiratissima la interpretazione solistica di Maria Pia Tommasini, ben affiancata da Emilia De Conti.

Ha chiuso festosamente la serata *L'Allegra piazzetta*, coreografia di Millos per la musica di Virgilio Mortari. L'azione, colorita e briosa nella ideazione, è stata convenientemente realizzata dal Dall'Ara, che si è valso massimamente della singolare bravura di Sonia Del Giudice, già eccellente allieva della nostra Scuola. La musica di Virgilio Mortari, ancorché ammiccante non di rado a precedenti illustri e ben noti, si fa ascoltare assai volentieri per la sua sana piacevolezza e per la sua cordialità; soprattutto per la varietà dello strumentale, ricco di atteggiamenti sempre e suggestivamente eleganti. Anche il balletto di Mortari è stato vivamente applaudito, nella persona dell'Autore presente alla rappresentazione e di tutti gli interpreti.

Celebrazioni scarlattiane e altri concerti

Nel terzo concerto dedicato ad Alessandro Scarlatti nell'anno tricentenario della nascita ascoltammo, la sera di martedì 17 maggio, il lungo e denso oratorio che il Gevaert, in mancanza del titolo originale, chiamò *La Vergine addolorata*. A parte

l'eccessiva lunghezza, che lo rende un po' faticoso all'ascolto, questo oratorio colpisce per la straordinaria intensità di non poche delle sue arie e per la raggiunta caratterizzazione dei personaggi. Anche i recitativi non di rado sorprendono per il rilievo che assumono, per la plasticità delle loro movenze. Conosciamo troppo bene lo scrupolo esemplare che guida la mano di Pannain revisore, per sospettare che la partitura abbia subito, come dire?, un aumento di spessore. Si deve concludere che — salvo qualche incremento di sonorità, probabilmente ottenuto dal revisore nel più assoluto rispetto dell'Autore — è lo stesso Scarlatti ad attingere una intensità, oltre che una varietà di atteggiamenti più che notevole, a momenti stupefacente. Un fremito romantico, o preromantico, attraversa questa partitura, la cui carica lirica si attua massimamente nelle parti vocali. L'esecuzione diretta da Caracciolo è risultata esemplare per fedeltà, per chiarezza, per precisione. Il quartetto vocale comprendeva le voci duttili, soffici e stilisticamente irreprensibili di Nicoletta Panni, Ingy Nicolai, Luisa Ribacchi e Giuseppe Baratti.

Il nome di Sandro Fuga, in questi anni, ha preso a circolare con frequenza sempre maggiore, e giustamente. Il 31 maggio scorso Caracciolo, instancabilmente attento, rigoroso e preciso, come ad apertura di stagione, ci fece conoscere il *Concertino* per tromba e archi, che reca la data del 1953. Anche questa partitura testimonia l'assoluta lealtà di Sandro Fuga: lealtà assai difficile da conservare e praticare, oggi che le tentazioni son tante..., e che nel Fuga traspare costantemente attraverso un discorso di signorile misura e, se Dio vuole, di esemplare chiarezza. La stessa tromba « obbligatoria » (eccellente esecutore Renato Marini) è tenuta a freno da un gusto sempre vigile, che infallentemente schiva le volgarità. Cordiali all'indirizzo del Fuga e dei bravis-

simi esecutori, le accoglienze del pubblico sono risultate contrastanti nei riguardi del napoletano Roberto Gorini-Falco, già allievo di Achille Longo e attualmente insegnante presso il Conservatorio di Cagliari. Gorini lavora di buona lena, ed ha al suo attivo non poca musica sinfonica e da camera, non di rado soggiacente alle suggestioni del linguaggio seriale. In questo *Concerto*, ambiziosamente concepito per violino, pianoforte e orchestra, il linguaggio sembra oscillare, non senza qualche pericolo, e insomma un po' equivocamente, tra vecchio e nuovo. Molto « materiale » sembra affollarsi alla immaginazione del musicista, che forse non ha avuto il coraggio, il tempo o la voglia di setacciarlo e di ordinarlo convenientemente. Comunque, la partitura implica una « problematica », come oggi si dice; il che depono, almeno, della serietà degli intenti di Gorini evidentemente impegnato, con mezzi piuttosto appariscenti, alla ricerca di sé stesso. Carlo Bruno pianista e Giuseppe Prencipe violinista, si prodigarono con bravura ed entusiasmo nella realizzazione delle parti solistiche del difficile *Concerto*. Caracciolo e l'orchestra fecero il resto.

Nell'ultimo concerto dell'Agimus, autorevolmente diretto da Arturo Basile ed eccellentemente interpretato da Severino Gazzelloni, abbiamo ascoltato una novità (per Napoli) di Gabriele Bianchi, il signorile compositore veneziano che con tanto prestigio governa da qualche anno il Conservatorio di Trieste. Bianchi concepisce ancora la musica come un messaggio; anche in questo *Concerto* per flauto e orchestra egli rimane fedele a sé stesso, onestamente alieno da ogni tipo di « sperimentalismo ». Il *Concerto* si attua in preziose eleganze timbriche ed armoniche: destinato al flauto, non può sottrarsi alle suggestioni debussiane e raveliane. Oltre che quella del solista, anche la scrittura

orchestrata è quella d'un musicista civilissimo, anzi raffinato.

GIACOMO SAPONARO

Catania

La Stagione lirica

Già la Giovanna d'Arco al rogo di Honegger, con Vittorio Gassman come regista ed attore e Olga Villi come protagonista, aveva dato la misura dell'impegno assunto dall'Ente Musicale Catanese nell'allestire la Stagione lirica di quaresima, che, dopo due mesi di intensa attività, si è conclusa alla fine di aprile. Quindici lavori, alcuni dei quali in novità assoluta ed altri in prima esecuzione in Sicilia, sono il felice consuntivo. Anche le opere di repertorio, di solito oggetto di minor cura, hanno costituito occasione di interesse critico e di richiamo per l'originalità degli allestimenti scenici, ma ancor più per la scelta delle compagnie di canto e per la rinomanza dei responsabili artistici dello spettacolo. Così *L'Elisir d'amore* si è avvalso della autorevole direzione del maestro Gianandrea Gavazzeni, al primo incontro con il nostro pubblico, il quale ha potuto gustare il capolavoro donizettiano nel suo giusto valore interpretativo, in equilibrio tra caricatura e briosità, come del resto è stato nella intenzione dei protagonisti, dalla vezzosa Eugenia Ratti (Adina) al controllato Ferruccio Tagliavini (Nemorino) all'esuberante Paolo Montarsolo (Dulcamara) allo spigliato Rolando Panerai (Belcore). E così per la *Turandot*, per il *Rigoletto* e per *I Puritani*.

Nell'opera di Puccini, diretta magistralmente dallo stesso Gavazzeni ed eseguita da Lucille Udovich, Aureliana Beltrami, Gastone Limarilli, Guido Mazzini, Mario Ferrara e Vittorio Pandano, ha fatto spicco uno scenario di favola, di composizione geniale nella esotica ricostruzione della città dorata. Il regista Aldo Mirabella Vassallo non ha vo-

luto staccarsi dallo spirito del lavoro, seguendo uno stile descrittivo ed espressivo e bilanciando il fatisco con il realismo, anche attraverso l'uso delle luci che hanno dato una patina di antico alle scene. Nel *Rigoletto*, che è tornato per la sessantottesima volta al Massimo Bellini, abbiamo scoperto una nuova Gilda nella messicana Tina Garfi, alla quale sono giovate l'ormai acquisita popolarità di Ugo Savarese, già provato Rigoletto in altre edizioni, l'eleganza misurata di Flaviano Labò quale Duca di Mantova, nonché la sicura direzione del maestro Alfredo Strano.

I Puritani con Mario Filipposchi, Anselmo Colzani, l'esordiente Mario Giajotti e la lanciata Anna Moffo, hanno avuto il pregio della novità perchè presentati per la prima volta in Italia nel testo integrale, compresi quindi i tre brani (due nell'ultimo atto, un duetto e la « cavatina » finale di Elvira ed uno al secondo atto, e precisamente il terzetto dopo la fuga di Enrichetta) sacrificati dallo stesso Bellini nell'edizione parigina, brani che fortunatamente sono stati conservati al Museo Belliniano e, attraverso l'appassionato studio del M^o Francesco Pastura, direttore del Museo, reintegrati nella partitura già esistente, secondo le intenzioni dello stesso Bellini, che non ebbe il tempo di farlo a causa della prematura morte.

Il tricentenario della nascita di Alessandro Scarlatti è stato commemorato con la riesumazione di *Griselda*, tornata sulle scene a quasi due secoli e mezzo di distanza. L'opera appartiene all'ultimo periodo artistico del compositore siciliano e fu eseguita nel 1721 al Teatro dei Signori Capranica in Roma. La levità, la grazia, il ricamo settecentesco hanno trovato nel maestro Umberto Cattini il più rispondente interprete. Adeguata la compagnia di canto composta da Rina Gigli, Ferruccio Mazzoli, Rena Canachi,

Mirto Picchi, Renato Cloni e Mario Zanasi. L'intelligente regia di Franco Zeffirelli è servita ad inquadrare il lavoro nel suo tempo attraverso ricostruzioni stilisticamente fedeli. Non è mancato, come in ogni buon cartellone, anche uno spettacolo di balletti e l'eccezionalità è stata offerta dal complesso del Marchese de Cuevas, che occupa un degno posto tra i pochi di rinomanza internazionale, quali quelli del New York City, del London Festival e del Bolshoi di Mosca. Il virtuosismo sbalorditivo dei solisti, tra i quali citiamo Rosella Hightower, Genia Melikova, Georges Govinoff, Nicolas Polajenko, nell'armonia dell'assieme ha dato rilievo alle varie figurazioni espresse nell'originale Bianco e nero di Lifar-Lalo, nel Pas de deux dallo Schiaccianoci di Ciaikovski, danzato da Nina Vyroubova e Serge Golovine, nel surrealismo dell'Insidia della luce di Jean Michel Damase e nell'incalzante

te Gaieté parisienne di Offenbach. Il Mas'Aniello di Jacopo Napoli con testo di Vittorio Viviani, nella sua povertà drammatica in cui influisce negativamente la sinteticità epica, ha trovato un pubblico indifferente e mal disposto, nonostante la volenterosa prestazione degli interpreti: il tenore Annaloro, il soprano Luciana Serafini, il baritono Piero Guelfi, guidati con mano sicura dal maestro Oliviero De Fabritiis.

Ha concluso brillantemente la stagione Il Cavaliere della rosa, diretto da Fritz Rieger, assai qualificato a rendere la vivacità dello spartito straussiano, collaborato nella regia da Carlo Piccinato e vocalmente da Gladys Kutcha, Floriana Cavalli, Italo Tajo, Eugenia Ratti e Renato Capecchi. In tutte le opere i cori sono stati istruiti con raffinata competenza da Roberto Benaglio.

ANTONIO FICHERA

Guido Valcarengli

Direttore responsabile

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

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CHAILLY	<i>Il Mantello</i> . 1ª esecuzione assoluta	1	Firenze	Rivoli	Pergola	Ricordi
DE BANFIELD	<i>Le Combat</i> . Balletto	1	Parigi	Blareau	Opéra-Comique	Ricordi N.Y.
FERRO	<i>Cerere e Demofonte</i> . Balletto	1	Napoli	Rapalo	S. Carlo	Ricordi
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	1	Anversa	Celis	Opéra	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i>	14 q.	London	Pilkington	Park Lane House	Ricordi N.Y.
NAPOLI	<i>Il Malato immaginario</i>	1	Napoli	Otvos	S. Carlo	Ricordi
POULENC	<i>Dialogues des Carmélites</i>	3	Montreal	Beaudet	BBC	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Parigi	Prêtre	Opéra-Comique	Ricordi Paris
ROSSELLINI	<i>Il Vortice</i>	3	Milano	De Fabritiis	RAI	Ricordi
SAUGUET	<i>La Contrebasse</i> (in amministrazione)	1	Parigi	De Froment	R.T.F.	Ricordi Paris
SAUGUET	<i>La Dame aux camélias</i> . Balletto	2	Parigi	Fourestier	Opéra	Ricordi Paris
VERETTI	<i>Burlesca</i>	1	Milano	Freccia	RAI	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ALFANO	<i>Eliana</i> . Suite romantica	Dublin Radio Eireann	Patané		25	Ricordi
ARRIEU	<i>Suite per archi</i>	Parigi R.T.F.	Beaudry		13	Ricordi Paris
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni</i>	Brescia	Conter		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Sinfonia da camera in 4 tempi</i>	Napoli RAI	Vernizzi		17	Ricordi
CONSTANT	<i>24 Préludes pour orchestre</i>	London BBC	Schwarz		14	Ricordi
CRESTON	<i>Concerto per acordeon e orchestra</i>	Trossingen	Herrmann		12	Ricordi
DONATI	<i>3 Acquarelli paesani</i>	London BBC	Vinter		12	Ricordi
FALLA	<i>Homenajes</i>	Roma RAI	Agenta		19	Ricordi
GAGNEBIN	<i>Concerto per pianoforte e orchestra</i>	Parigi R.T.F.	Le Conte	Barbizet	20	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	<i>Escenas argentinas</i>	Toronto	Beaudet		20	Ricordi Americana
MALIPIERO	<i>La Passione</i>	Berlin (RIAS)	Kraus		32	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	Parigi R.T.F.	André		14	Ricordi
MARGOLA	<i>Kinderkonzert per pianoforte e orchestra</i>	Venezia	Gracis		12	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i> . Ouverture	Limoges R.T.F.	Guillot		4	Ricordi N.Y.
MONTANI	<i>Concertino in mi</i>	Casale Monferrato	Bocchi	Bocchi	12	Ricordi
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	Torino RAI	Rossi		20	Ricordi
PETRASSI	<i>Concerto per orchestra</i>	München	Pradella		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	<i>Notturmo e Rondò fantastico</i>	Dublin Radio Eireann	Patané		11	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	<i>Sortilegi</i>	Berlin	Carste		12	Ricordi
PILATI	<i>Suite per archi e pianoforte</i>	Bristol	Redman		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Preludi sinfonici per l'Edipo re di Sofocle</i>	Trieste RAI	Santi Di Stefano		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>Rondò veneziano</i>	Dublin Radio Eireann	Patané		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 1ª Suite	Lyon	Fremaux		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 1ª Suite	London BBC	Dorati		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 1ª Suite	Northern Region BBC	Robinson		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 1ª Suite	Halifax	Müller		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 2ª Suite	Epsom	Gale		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 3ª Suite	Nice R.T.F.	Bandó		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 3ª Suite	Bristol	Redman		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie</i> . 3ª Suite	Glasgow BBC	Thomson		16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Antiche danze ed arie. 3^a Suite</i>	Coburg	Ehrle		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bruxelles I.N.R.	André		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Sanremo	Farina		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Metamorphoseon</i>	München	Koetsier		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Nancy	Benzi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Roma RAI	Sanzogno		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Koblenz	Charlier		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Toccata per pianoforte e orchestra</i>	Venezia	Gracis		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Tramonto</i>	Toronto	Vinci		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Marselle R.T.F.	Pagliano		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Rennes	Benzi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	London BBC	Robinson		20	Ricordi
VILLA-LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 2</i>	Calgary	Plukker		20	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto per quintetto e orchestra</i>	Torino RAI	Rossi		24	Ricordi
VIOZZI	<i>Ouverture carsica</i>	Trieste RAI	Toffolo		12	Ricordi
VOGEL	<i>Thyl Cloes. 3^a Suite</i>	Sender Frankfurt	Matzerath		24	Ricordi
ZIMMERMANN	<i>«Omnia tempus habent»</i>	Köln	Scherchen		9	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 30 giugno 1960

2 PIANOFORTI			Lire
130171	VIOZZI	Concerto in sol min., per pianoforte e orchestra. Revisione di R. Giaretta. Riduzione per 2 pianoforti di A. Ambano	1200
2 o 3 CHITARRE			
130138	ANZANI	Piccola mazurca e Tentazione. Tango (suite)	300
130126		Tempi lontani. Valse e Primi passi. Ritmo moderato (suite)	300
PARTITURE IN 8° (COLLANA FASANO)			
129789	CHINI	Concerto in la, op. XIV n. 1, per violoncello e archi. Revisione di G. F. Ghedini.	
		PARTI STACCATI	
		Violino I°	200
		Violino II°	200
		Viola	200
		Violoncello	200
		Contrabbasso	200
PARTITURE IN 8°			
129759	TOSATTI	Divertimento, per clarinetto, fagotto, violino, viola e violoncello	200
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
	MOZART	IL FLAUTO MAGICO. Opera completa. Nuova edizione riveduta e corretta. Traduzione dal tedesco di G. Trampus (testo it-ted) (edizione di studio in brochure)	2200
13 ^a Serie dei Concerti di Vivaldi a cura di G. F. Malipiero dal Tomo 301 al 325 - Partiture in 8°			
P.R. 951	Concerto in fa magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 128		900
P.R. 952	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 129		700
P.R. 953	Concerto in fa magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 130		800
P.R. 954	Concerto in mi b. magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 131		700
P.R. 955	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 132		600
P.R. 956	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 133		700
P.R. 957	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 134		800
P.R. 958	Concerto in do magg., per archi e cemb. - F. VI n. 37		500
P.R. 959	Concerto in do magg., per archi e cemb. - F. XI n. 38		400
P.R. 960	Concerto in sol min., per archi e cemb. - F. XI n. 39		400
P.R. 961	Concerto in do magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 135		900
P.R. 962	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 136		800
P.R. 963	Concerto in la magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 137		700
P.R. 964	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 138		900
P.R. 965	Concerto in fa magg., per oboe, archi e cemb. - F. VII n. 12		700
P.R. 966	Concerto in la min., per oboe, archi e cemb. - F. VII n. 13		700
P.R. 967	Concerto in sol magg., per violoncello, archi e cemb. - F. III n. 19		800
P.R. 968	Concerto in do magg., per 2 flauti, 2 salmò., 2 trombe, 2 mandolini, 2 timb., violoncello, archi e cemb. - F. XII n. 37		1200
P.R. 969	Concerto in la magg., per violino, 3 violini «per eco», archi e cemb. - F. I n. 139		1500
P.R. 970	Concerto in re min., per viola d'amore, liuta, archi e cemb. - F. XIX n. 38		800
P.R. 971	Sinfonia in sol magg., per archi e cemb. - F. XI n. 40		500
P.R. 972	Concerto in do magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 140		900
P.R. 973	Concerto in la magg., per violino, archi e cemb. - F. I n. 141		800
P.R. 974	Concerto in re min., per violino, archi e cemb. - F. I n. 142		900
P.R. 975	Concerto in re min., per violino, archi e cemb. - F. I n. 143		800

è uscito
il Dizionario Ricordi
 della musica e dei musicisti

Direttore: **CLAUDIO SARTORI**

1200 pagine - 7000 voci
 legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
 Lire 8.000



*Un volume
 di concezione moderna,
 aggiornatissimo,
 indispensabile
 al professionista,
 ma altrettanto utile
 alla persona colta
 e a chi si interessa
 di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
 ne fosse sfornito,
 chiedetelo direttamente
 a G. Ricordi & C.
 (Ufficio edizioni e propaganda)
 via Berchet 2 - Milano.
 Lo riceverete contro assegno,
 franco di porto.

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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

- | | | |
|--------|--|--------|
| PBR/1 | Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i> | L. 500 |
| PBR/2 | Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i> | » 400 |
| PBR/3 | Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i> | » 500 |
| PBR/4 | Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i> | » 400 |
| PBR/5 | Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i> | » 400 |
| PBR/6 | Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i> | » 600 |
| PBR/7 | Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i> | » 1000 |
| PBR/8 | Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i> | » 400 |
| PBR/9 | Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i> | » 500 |
| PBR/10 | Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i> | » 800 |
| PBR/11 | Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i> | » 400 |
| PBR/12 | Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della mes-sinscena</i> | » 400 |



dischi **RICORDI**

45 extended



WAGNER

I Maestri Cantori di Norimberga
Lohengrin
Preludi

Orchestra Filarmonica di Londra
diretta da ARTUR RODZINSKI
45 ERC 466 018



CHOPIN

Notturmo n. 2 in mi bem. op. 9 n. 2
Notturmo n. 5 in fa diesis op. 15
n. 2

Notturmo n. 8 in re bem. op. 27 n. 2
Pianista NADIA REISENBERG
45 ERC 466 020



HONEGGER

Pacific 231

Rugby

Orchestra Filarmonica di Londra
diretta da HERMANN SCHERCHEN
45 ERC 466 019

Stereo



SMETANA

La Sposa venduta: Ouverture, Furlant,
Danza dei Commedianti

Orchestra dell'Opera di Stato di
Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
45 ECS 25-001 Stereo



RIMSKI-KORSAKOV

Il volo del calabrone

DE FALLA

Danza del fuoco

WEINBERGER

Polka e fuga

Orchestra dell'Opera di Stato di
Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
45 ECS 25-004 Stereo



BORODIN

Danze Polovesiane da « Il Principe
Igor »

Orchestra dell'Opera di Stato di
Vienna
diretta da HERMANN SCHERCHEN
45 ECS 25-002 Stereo

serie *Westminster*

il più vasto repertorio di

le migliori marche di

tutte le edizioni di

il più completo assortimento di

dischi

pianoforti

musica

strumenti

televisioni

radio

magnetofoni

giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

8 negozi:

- Genova** Via Fieschi 20 r
- Milano** Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 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

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 III n. 8 - ottobre 1960

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 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, 280
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. Bockenheimerstrasse, 4
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 16 West 61st Street

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. Editorial Di Marco: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. DILIA: Vysehradská, 23
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 546
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Mustafà Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 3
EQUATORE GUYAQUIL. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferrelli: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. George Thomas Folster & Associates: 423 Nikkatsu International Building (Diritti e Noleggi)
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 Viladesau: 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, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 18
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1109 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1395 (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 III - n. 8 - ottobre 1960

Una copia L. 150. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 3/2063 - 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:

- 354 Il coro parlato di Wladimir Vogel
- 361 Lettera aperta al M.o Mario Labroca di Raffaele Tenaglia
- 369 A proposito dei primi Quartetti di Schönberg (continuazione e fine) di Alberto Basso
- 375 Omaggio a Ildebrando Pizzetti nel suo ottantesimo anno di Adelmo Damerini
- 377 L'estate musicale in Italia: Il Festival del Balletto a Nervi, il Concorso Polifonico di Arezzo, la Settimana senese, la Settimana di Musica Nuova a Palermo, il Concorso Busoni di Bolzano
- 386 L'estate musicale all'estero: Le Wiener Festwochen, il Festival di Salisburgo, Maria Callas a Epidauro, le manifestazioni chopiniane in Polonia
- 394 Il Concorso Internazionale Ricordi
- 395 Notizie in breve - Necrologi
- 397 Edizioni musicali
Presentazioni: Musiche di Giacomini, D'Ambrosio, Albinoni, Pergolesi, Kaciaturian
- 400 Dischi: Composizioni di Schumann

Il coro parlato

Il coro parlato è una delle novità apparse nel campo della musica in questi ultimi venticinque anni. Questo particolare mezzo di espressione musicale, quasi sconosciuto al grosso pubblico e preso in considerazione da pochi musicologi e studiosi, è ormai da accettare come una conquista della musica contemporanea. Non possiamo, oggi, non rendergli il merito che gli spetta.

Non bisogna considerare il coro parlato moderno come una rinascita del coro antico, perchè esso non compie, come quest'ultimo, la funzione di una presenza che commenta, partecipa, reagisce, osserva e giudica. Esso differisce dal suo predecessore greco soprattutto per il fatto che non si inserisce in un dramma parlato ma in un'opera musicale, la quale ha per lo più un contenuto epico o drammatico. Il primo coro parlato fu fondato a Bruxelles da Madeleine Renaud, dietro suggerimento del suo maestro, il famoso regista e attore Co-paux. (Apparve nello stesso tempo al Goetheanum di Dornach in Svizzera, per opera di Valma Möcklberg ad Amburgo, di Hermann Scherchen a Francoforte e di Albert Merz a Stoccarda).

Prime reclute di questo coro belga furono giovani attori, allievi di Madeleine Renaud e della classe di dizione del Reale Conservatorio di Bruxelles. Essi esordirono con brani di prosa, poesie, canzoni popolari, leggende, ballate, guidati dalla Renaud. Nella ricerca di effetti corali e di assolo essa stabilì, senza alcun sistema di annotazione, il ritmo e l'intonazione della voce parlata, arrivando via via a comporre un insieme drammatico-sonoro. Questi primi tentativi furono talmente promettenti da invogliare autori belgi e francesi, (Charles Plisnier fra gli altri), a comporre brani per il nuovo complesso corale. Nessuno di coloro che udirono in quel tempo i « Renaudins » — come vennero subito chiamati — potrà dimenticare l'impressione enorme che essi suscitarono sul pubblico. In numero di venti, vestiti di scuro, si disponevano a guisa di cuneo puntato verso l'avanscena da dove, occultata alla vista del pubblico, Madeleine Renaud li dirigeva. Le voci non erano raggruppate secondo i timbri o i registri, ma a seconda delle specialità dei ruoli rappresentati di volta in volta dal personaggio parlante: voci giovanili, voci caratteristiche, ecc. Ne risultava una certa stilizzazione non disgiunta tuttavia da naturalezza.

Era naturale che anche i compositori finissero per porre l'occhio su questo nuovo organismo il cui apparato si rivelava tanto efficiente. Così ci fu chi scrisse in note i primi cori parlati, e questi fu Darius Milhaud, il quale, mirando ai Renaudins, inserì il coro parlato in

alcune sue opere: *Les Euménides*, *Les Coéphores*, *La Mort d'un tyran*. Alle possibilità del coro parlato venne ad aggiungersi in queste opere un elemento musicale, perchè Milhaud fissò la maggior parte dei ritmi del coro. In questo primo esempio, ritmo e fraseggio accompagnano il linguaggio in lunghi periodi classici, in una prosodia forse non dissimile dall'antico modello greco, sebbene la sonorità particolare della voce parlata venga qui volutamente opposta alla sonorità delle voci cantanti. Nell'opera *La Mort d'un tyran* Milhaud fa un uso oltremodo differenziato del coro parlato: in combinazione con il coro cantato e con voci soliste, accompagnato da strumenti a percussione e pochi altri, il coro parlato diviene un elemento dinamico autonomo, penetrante per il suo particolare colore timbrico, sorgente come vivificante sorpresa dal corpo sonoro. Nella *Cantate de l'Homme*, composta negli anni 1936-37, per quartetto di voci soliste e orchestra da camera, emerge un brano, parlato da solisti, di tale vitalità da rendere l'opera uno dei migliori lavori in questo genere.

Anche Arthur Honegger usa il coro parlato nell'intento di arricchire i mezzi sonori. Ma lo fa di preferenza per dare maggior rilievo al coro cantato; dal punto di vista ritmico e nel modo di condurre le voci i suoi cori parlati non hanno sviluppo di sorta.

I cori parlati di Arnold Schönberg sono stati resi noti soltanto con la recente esecuzione dell'opera *Mosè e Aronne*.

Io ho dato l'avvio a una specie di coro parlato, inteso come nuovo genere d'arte, che si basa su leggi particolari al linguaggio e ai suoi principi fonetici, trattati dal punto di vista musicale e non letterario-drammatico; in siffatta maniera il coro parlato, vera e propria nuova forma d'arte, assume una autorità estetica. Nelle mie opere io non solo fisso il ritmo della parola, imbrigliandola entro un dato metro, ma definisco anche il colore timbrico e l'intonazione del parlato. Non è più la direttrice del coro che detiene il potere assoluto della esecuzione, la quale viene affidata a un direttore d'orchestra che ha la responsabilità anche della parte musicale propriamente detta.

Per ottenere una maggiore plasticità le voci vengono ordinate in quattro gruppi principali, cioè voci femminili acute e gravi, voci maschili acute e gravi. Esse vengono impiegate sia come insieme a quattro voci nei tutti, con un unico ritmo, sia polifonicamente o in gruppi isolati. L'annotazione di questa complessa formazione sonoro-parlata avviene su un sistema di tre linee sulle quali ogni gruppo vocale ha la sua posizione corrispondente all'acuto, centrale e basso. Le note al di sotto e al di sopra del sistema devono essere intonate con colore cupo, o chiarissimo. In alcuni punti il coro deve sussurrare, in altri canta o parla alternativamente, il che genera effetti specialissimi. Le voci caratteristiche, così come vennero usate nel primo stile del coro parlato, qui sono inserite come a soli. L'intero testo è diviso liberamente fra gruppi di voci o a soli, secondo che lo richieda l'atmosfera, il senso e la situazione. Trattato in questo

modo il coro ha funzione tanto narrativa quanto drammatica o di semplice commento.

Le possibilità di utilizzazione delle combinazioni parola-frase sono molteplici e agiscono direttamente sulla fantasia e sull'animo dell'ascoltatore. Per questo il coro parlato dispone di infinite sfumature: dall'effetto monumentale la gamma discende ai toni più intimi, dalla solennità lapidaria e dalla veemenza fino al sussurro.

E' chiaro che la riuscita di questo complesso vocale richiede un certo grado di cultura da parte dei suoi componenti ai quali sono indispensabili dizione perfetta e conoscenza della musica, così come la capacità di inserire la propria personalità consapevole e desta in un lavoro collettivo. Queste premesse conducono naturalmente alla necessità di disciplina mentale e di dominio dell'organo vocale, perchè si esige qui una prestazione di natura spirituale di alto livello.

Il Coro Parlato da Camera di Zurigo, guidato da Ellen Widmann e Fred Barth costituisce appunto un insieme altamente qualificato. I suoi componenti provengono dagli studi di Zurigo e dalla classe di Ellen Widmann del Conservatorio. Questo coro è diverso dai Renaudins perchè la sua preparazione è stata diversa. Oltre allo stile del parlato, legato a una metrica, oltre alla tecnica del respiro, ecc. è stata curata una lunga e diligente disciplina del « parlare-a-tempo » tanto per le voci singole quanto per l'insieme. Bisognava ottenere la massima precisione, ancor più necessaria che per un coro cantato, avendo soprattutto di mira la chiarezza della parola. Quarantadue persone dovevano riuscire a parlare insieme come fossero una sola e allo scopo di ottenere questa perfezione furono scritti e studiati appositi esercizi.

Oggi il Coro Parlato da Camera di Zurigo è uno strumento agile e sicuro che segue il proprio direttore come un'orchestra segue la sua guida. Unico del genere al mondo, questo complesso si è acquistato nel frattempo fama internazionale.

Nel 1930 io scrissi per la prima volta per la mia opera *La Caduta di Wagadu* (1) dei cori parlati che rappresentano già un saggio positivo di questo genere nuovo: cioè un parlato collettivo, organizzato musicalmente e perfettamente stilizzato.

Il ritmo di questi cori a 4 voci è ben definito in modo che si può « far musica » con le voci parlate così come si usa fare con voci cantate o con strumenti. Ho ottenuto imitazioni, canoni e fughe di effetto grande; un effetto che non è da ricondursi a eventuali ricchezze del testo, ma all'atmosfera speciale e alla tensione evocata dal parlato polifonico. A un certo punto, ad esempio, l'elemento ritmico-dinamico crea uno sfondo d'emozioni sul quale la rappresentazione drammatica della lotta ha un rilievo intensissimo. Se la potenza del testo è limitata, tanto più forte è l'azione della musica. Precisamente questo era il principio: un minimo di testo e un massimo di effetto nell'ambito della musica.

(1) Edizione Ricordi.

La prima esecuzione del mio oratorio *La Caduta di Wagadu* avvenuta a Bruxelles nel 1935 (diretto da Hermann Scherchen alla testa del Coro Privato di W. Sterk a Basilea) fece conoscere a Madeleine Renaud questo nuovo modo di trattare il coro parlato. Profondamente colpita essa mi pregò di comporre un lavoro per il suo complesso, suggerendomi la leggenda di *Thyl Ulenspiegel* di Charles de Coster. Composi questo oratorio negli anni 1937-38. Per la prima volta un coro parlato fu lo strumento protagonista di un'opera completa. Nel 1939 la guerra ne impedì la prima esecuzione che doveva aver luogo a Bruxelles e l'oratorio venne eseguito più tardi a Ginevra sotto la direzione di Ernest Ansermet.

Anche qui vediamo porsi di fronte due organismi sonori: orchestra e canto da una parte e coro parlato dall'altra, esperimento felicemente riuscito, per cui la parola arriva a un altissimo grado di espressione. Edmond Appia, dopo la prima esecuzione, scrisse: « Ora ha valore plastico ora dinamico, è martello e lama, avvolge e penetra. Penetra passando anima e corpo, raggiungendo le profondità dell'inconscio dove ridesta una vita misteriosa ». A volte i suoni e il parlato si fondono in una musica sola, a volte l'orchestra sostiene la parola, sottolineando lo scandirsi delle sillabe o il ripetersi ostinato delle frasi. Avviene pure che il ritmo delle parole venga ripreso dagli strumenti, elaborato e restituito, oppure segua nuovi svolgimenti. Questa molteplice influenza esercitata dalla musica della parola sulla musica propriamente detta assicura l'unità dell'opera.

Nella Prima Parte del *Thyl Claes* (1) vi è una considerevole amplificazione nelle modalità di dizione del coro parlato, il che rende più facile la comprensione del testo, ma richiede anche una concertazione accuratissima del linguaggio, secondo le parole e le frasi, le situazioni e l'atmosfera. Questi cori parlati portano già con se stessi un dato emotivo. La parola è ordinata entro ritmi musicali e andamenti polifonici, i periodi del parlato vengono determinati principalmente da periodi musicali.

Invece nella Seconda Parte il fattore determinante del coro parlato è per lo più la parola stessa e in parte l'elemento epico lo informa. Nè vi mancano elementi pittoreschi (cori tambureggianti). Questi cori esigono un maggiore differenziamento delle quattro voci le quali debbono ben individuarsi non solamente attraverso l'espressione o l'intensità del parlato, ma mediante l'altezza dei suoni, le inflessioni e il colore vocale. In questa Seconda Parte quindi la preparazione tecnica del coro è diversa da quella usata nella prima.

Nell'*Arpiade* (2) ho musicato alcuni poemi lirici, valendomi dell'intervento di un coro parlato che rappresenta qualcosa di nuovo. Questi cori hanno effetti di audacia, spiritualità e freschezza. Dallo stato di testo da tradursi in linguaggio vivo io li ho innalzati a mezzo ar-

(1) Edizione Ricordi.

(2) Testi di Hans Arp, Edizione Limes, Wiesbaden.

tistico che ha in se stesso ragione di vita e dotato di proprie leggi e di dati tecnici suoi propri.

Nell'*Arpiade* (1) il coro parlato è usato da solo oppure insieme a strumenti o a voce di soprano. Se nelle opere menzionate più sopra la parola è trattata quale portatrice del pensiero o come elemento generatore di accresciuta forza drammatica, nell'*Arpiade* essa è unica e vera protagonista nella sua stessa singolarità, posta in evidenza da particolari accorgimenti, in conformità al testo surrealistico. Tentai, a mo' d'esempio, di avvicinare i versi di Hans Arp, usando mezzi fonetico-musicali. Il pubblico, ascoltando il ritmo di frasi, vocali, consonanti, sillabe, parole ora contrapposte, ora avvicinate o sovrapposte, riesce ad afferrare, anche se non nel senso usuale, un senso logico conseguente. Fra i mezzi usati per ottenere tale effetto, vi sono anche successioni ostinate di parole, spostamenti ritmici di accenti da una parola ad un'altra, così che il senso ne è mutato. Al significato linguistico si affianca un significato musicale. Il susseguirsi delle entrate delle voci (imitazioni, canoni) crea una specie di sospensione portatrice di nuovi elementi di tensione e risoluzione. Dalla dialettica insita nell'intrecciarsi delle voci, propria di ogni polifonia, provengono spesso opposizioni logiche che danno nuovo vigore a quanto di non logico, seppur giustificato, è contenuto nel testo. Infatti i significati delle parole molte volte vengono a ancorarsi e risolversi nel mondo dei suoni. Per mezzo di questa operazione le consonanti, solitamente sottomesse nel canto alle vocali, assumono una importanza particolare. Molti elementi fonetici del parlato prendono forma, in concordanza con il testo, abbinando le rime al colore dei timbri, mentre in un secondo tempo lo strumento corale ne rafforza dimensioni e effetti. Così pure assonanze, consonanze e concordanze sillabiche vengono trattate come elementi formativi.

Canto e coro parlato nell'effetto di insieme sono condotti spesso e deliberatamente su piani diversi, il che implica diversi raggruppamenti sia di parole che di voci. La voce del canto, per parte sua, si distende come una melodia parlata, evitando tuttavia le grandi linee dell'arioso. Gli elementi di ordine logico o non logico, umoristico o lirico, si dividono su due piani diversi: il lirico sognante è di competenza della voce che canta, mentre il realistico, concreto e non poetico è destinato al coro parlato. La stessa cosa avviene per la musica: accompagna il canto nei momenti poetici e il coro parlato ove il sentimento inaridisca e cristallizzi.

Le ragioni che mi hanno indotto a seguire i procedimenti descritti sono un portato degli elementi eterogenei incontrati nelle singole parole o frasi di poesie, pensieri, associazioni, oppure velatamente espressi in un singolo poema. Mi preoccupavo inoltre di rendere comprensibili i vari pezzi all'ascoltatore in una sala da concerto e in una unica audizione, rendendomi conto che la chiarezza era

(1) Edizione Ars Viva, Schott & Söhne.

un dato indispensabile per affrontare dei testi in parte complicatissimi.

Il successo spontaneo delle varie esecuzioni dell'*Arpiade* dimostra che rivestire di musica il verso, impiegando anche il coro parlato, è un fatto che ha una funzione essenziale: tradurre sul piano sensoriale, per mezzo dell'ascolto, testi che non sembrano del tutto accessibili sul piano razionale. Intendo alludere alla musica e ai concetti che le sono propri come ponti gettati verso l'irrazionale.

Ho ulteriormente amplificato il coro parlato nel mio nuovo oratorio *E Giona andò a Ninive*, oratorio progettato come prima parte di una trilogia che dovrebbe comprendere frammenti dal *Moby Dick* di Melville nella seconda parte, e frammenti da *Il Vecchio e il mare* di Hemingway nella terza. Lo composi, per incarico della NDR di Amburgo, per voce di baritono, coro parlato, coro cantato e grande orchestra. Furono le esigenze del testo ad impormi la necessità di amplificare lo stile del coro parlato. Martin Buber ha tradotto quasi alla lettera il soggetto biblico dall'antico ebraico in un linguaggio che è tutto meno che letterario. Ma proprio questo fatto mi ispirò l'idea di musicarne il testo, un testo che all'europeo occidentale presenta spesso un uso della parola e una sintassi molto affini all'arte e alla poesia moderne, le quali per poter enunciare cose inesprimibili con un linguaggio attuale hanno voltato le spalle alla logica comune. Ma dato il rilievo degli eventi che si narrano in questa storia biblica, la intelligibilità del testo è assicurata.

Importante e difficile era trovare la distribuzione delle parti per il «discorso di Dio», trovare cioè una formula per il coro parlato che, differenziandosi dalle antecedenti, traesse ugualmente profitto dalle conquiste raggiunte nelle composizioni di *Thyl* e dell'*Arpiade*. Ebbi allora un'idea che riconsiderata in seguito mi parve semplicissima e logica: spezzare la parola nelle sue varie parti e ricomporla affidandone l'operazione ai vari gruppi di voci che ne avrebbero pronunciato solo frammenti alfabetici.

Ne ottenni un mosaico grandioso che, senza contraffare o forzare le voci, riesce a ben altri effetti che quelli, ad esempio, di un coro di marinai. Sono riuscito a portare la parola dal piano naturale-umano a quello illimitato e trascendente della parola divina. Ho aperto alla parola prospettive di nuovo respiro, ridimensionando nel contempo l'enunciato del testo, con effetti mai uditi fin'ora. Dato che il «discorso di Dio» deve rimanere nello spazio, agli effetti già menzionati si aggiungono effetti di eco e risonanza ottenuti non mediante megafoni o apparecchi speciali in uso alla radio, ma creati dal coro stesso. Ciò implica una particolare qualità di tecnica e intonazione, che esigono dal coro parlato nuovi impegni: oltre alla conoscenza di ritmi e combinazioni di tempi, è necessaria la massima flessibilità e sensibilità nel parlato. La forza dell'immaginazione deve essere desta, sempre presente fin nei minimi particolari.

L'incarico offertomi dagli studi di Radio Zurigo nell'anno commemorativo di Schiller di comporre *La Canzone della campana* per

coro parlato senza accompagnamento strumentale, mi diede l'occasione di applicare i risultati delle mie esperienze a un testo classico tedesco.

Non volli dar risalto a versi e rime, e cercai piuttosto di attenuarli spostandone il metro, e deviandoli verso altri andamenti ritmici e musicali onde ottenere una nuova articolazione del poema. Di passi narrativi del testo ne feci i momenti culminanti di un'alta tensione drammatica, condensandone invece alcuni altri in tratti di carattere lirico-pastorale. Contrapposi fatti collettivi a fatti individuali. Il testo si arricchì di nuovi effetti fonici e diedi infine veste simbolica ad alcune parti di esso. Questa composizione divenne una sinfonia o fantasia per coro parlato, anzi un « poema sinfonico » nel vero senso della parola, fatto questo che pare ancor più giustificato, in quanto si è portati a credere che la probabile diffusa conoscenza del testo potrebbe distogliere l'ascoltatore dall'accettare i complessi risultati di cui sopra.

E' proprio dell'arte non fermarsi mai sulle posizioni conquistate. Io ho dato al coro parlato il livello di genere d'arte compiuto, autonomo e insostituibile. Per affermarsi, ogni forma d'arte deve possedere una tecnica, uno stile e una estetica propria. La musica strumentale ha impiegato molti secoli per arrivare allo stato attuale, ma ogni epoca ha creato qualcosa di autentico, anzi spesso di definitivo. Lasciamo dunque tempo al coro parlato. Avremo intanto arricchito la musica di mezzi d'espressione finora sconosciuti e che aprono alla fantasia creativa dei compositori campi nuovi e fertili.

WLADIMIR VOGEL

Lettera aperta al Maestro Mario Labroca

Presidente del Consiglio Internazionale della Musica (Unesco)
e del Comitato Tecnico dell'Istituto di Studi Verdiani

Egregio Maestro Labroca,

ho ricevuto il primo numero del *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani*. Grazie.

Ha attirato, naturalmente, la mia curiosità, la prima puntata dell'articolo « Problemi di filologia e d'interpretazione » relativo alle edizioni di *Un Ballo in maschera* (pag. 134-156) a firma del Prof. Massimo Mila, il quale ancora una volta spezza una lancia a favore della tesi, da lui spesso propugnata, che si debba provvedere a una edizione critica di tutte le opere verdiane.

Una volta di più ho dovuto costatare quanto imprudente possa essere per uno scrittore, sia pure dotato di abile penna, di pronta intuizione e di vasta cultura, arrischiarsi sul terreno tecnico-musicale. Salto le premesse di carattere generale e vengo subito a esaminare alcuni « problemi » sui quali il Mila si sofferma.

Il primo, a pag. 140, del *Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani*, riguarda il tema della romanza « La rivedrà nell'estasi », anticipato nel *Preludio*, e Mila così si esprime sul « crescendo e diminuendo » dell'edizione stampata da Ricordi:

Personalmente, mi pare che l'imposizione esplicita di quei due coloriti contrapposti, a fisarmonica, sia di una volgarità insopportabile e rappresenti egregiamente il cattivo gusto teatrale, sempre in cerca dell'effetto, sempre preoccupato che la musica non suoni abbastanza espressiva. Il che non esclude affatto che nell'eseguire quella frase ci stia a pennello un lievissimo, impercettibile crescere di sonorità nella prima metà, ascendente, dell'inciso, e un altrettanto lieve, impercettibile declinare nella seconda. Ma queste son cose da non spiattellare in soldoni e tradurre in segni grafici di crescendo e diminuendo, altrimenti nelle mani di certi capi banda è facile immaginare che cosa diventa il tira e molla dinamico di quella semifrase. Il respiro della musica non si può scrivere: spetta alla sensibilità dell'interprete di coglierlo, e qualsiasi tentativo di materializzarlo va incontro a sicuri disastri estetici.

L'argomento viene poi ripreso dal Mila a pag. 145:

Segue la romanza « La rivedrà nell'estasi », per la quale son da ripetere le osservazioni già fatte a proposito del Preludio circa la dinamica della frase melodica (due crescendo consecutivi nella vecchia edizione, ed ora forchette contrapposte di crescendo e diminuendo).

Ecco (Fig. 1) il crescendo e diminuendo a fisarmonica che solleva l'indignazione di Mila. E' di Verdi.

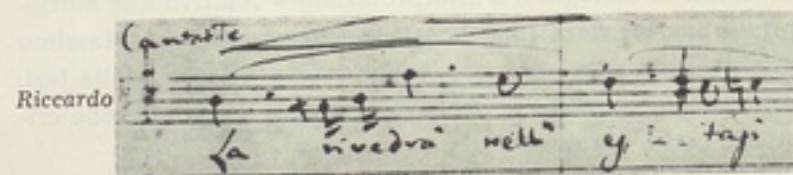


Fig. 1 (fotocopia della partitura autografa)

A pag. 142 del Bollettino:

Nella nuova edizione anche la caduta sulla tonica della melodia dei legni ha ricevuto la sua ovvia forchettina e si direbbe che questa scrittura riesca più banale e piatta per la smania di tutto precisare, di vincolare l'interprete in ogni minima sfumatura di colorito. Per non parlare della discutibilità di un ulteriore diminuendo in una frase che già è contrassegnata con « ppp ».

Ecco (Fig. 2) il discutibile diminuendo. È di Verdi.

Fig. 2 (fotocopia della partitura autografa)

A pag. 143 del Bollettino, dal quinto rigo in poi, Mila fa una lunga disquisizione sul « crescendo »:

A pag. 8 [della partitura], nella perorazione dinamico-tonale che s'innesta sul tema fugato dei congiurati, la vecchia edizione recava l'indicazione « cresc. » soltanto sotto la parte dei timpani, che inizia « p » e per mezzo di questo « cresc. » si porta nel corso di due battute al « ff » generale. Nella nuova edizione il « cresc. » è stato esteso a tutta l'orchestra. Anche qui, bisognerebbe conoscere il manoscritto. Supponendo che esso si rivelasse conforme alla prima edizione (in genere l'edizione recente costituisce un allontanamento dall'originale per aggiunte e moltiplicazioni di segni), allora si presenterebbe un sottile problema filologico-interpretativo: Verdi intendeva un crescendo generale e per brevità scrisse la parola « cresc. » sotto una parte sola, la prima che gli capitò, quella dei timpani, che però — vedi combinazione — è la sola che cominci questo passo partendo dal « p », mentre tutte le altre partono già dal « f »? Oppure intendeva davvero che per due battute, nell'immutato « forte » dell'orche-

stra si percepisse il « crescere » dei timpani, per portarli al « fortissimo » generale che scoppia in tutta l'orchestra alla terza battuta? Naturalmente aspettiamo al varco il bello spirito, il quale ci venga a dire che fa tutto lo stesso, che queste sono quisquillie e che all'atto pratico non si percepiscono e non è possibile realizzarle.

Fig. 3 (fotocopia della partitura autografa)

Il musicista non si pone un simile sottile problema filologico-interpretativo. Il musicista che sa leggere la musica siffatti problemi li risolve con la musica e nella musica. Nell'autografo (Fig. 3), Verdi ha indicato il « cresc. » ai violini, ai flauti, ai corni e ai timpani. I timpani attaccano quando il forte è già in atto e iniziano piano ma per unirsi subito al crescendo generale.

A pag. 145 del Bollettino, in fondo:

A pag. 34 [della partitura], ottava battuta dei contrabbassi, si è provveduto a correggere un palese errore di stampa della vecchia edizione (mancava una pausa di croma) e lo si è corretto sopprimendo la seconda nota che i contrabbassi suonavano in quella battuta, e sostituendo il tutto con una pausa di minima. Va da sé che in casi come questo farebbe enormemente piacere sapere come stiano le cose sul manoscritto.

Basta analizzare l'ultima battuta di pag. 34 della partitura e le dieci seguenti di pag. 35, nella concezione orchestrale dell'autore, per comprendere che quel re era di troppo e che Verdi, nel voltar pagina, aveva semplicemente dimenticato di cancellarlo. Per giungere a questa conclusione sono veramente superflui i sottili strumenti filologici: anche un modesto copista, come tante volte accade, si accorge subito che si tratta di una distrazione dell'autore.

A pag. 152 del Bollettino, Mila scrive:

In questa stessa pagina [244 della partitura d'orchestra] si trova l'innovazione forse più grave e deplorabile di tutta la partitura. Nella conclusione del canto di Amelia, « T'annienta, mio povero cor! », è stata piazzata una corona sul la bemolle della sillaba « ve »: t'annienta, mio pove-e-e-e-e-ro cor! ». Ora, che i cantanti piazzino delle corone per diritto e per traverso dappertutto dove gli pare opportuno fermarsi per mendicare l'applauso a scena aperta, passi; che ci siano dei direttori i quali glielo lascino fare, passi; ma che l'editore debba cambiare il cliché d'una pagina di partitura per sancire ufficialmente la loro balorda vanità, questo sembra francamente eccessivo.

Ecco (Fig. 4) la corona che ha tanto scandalizzato il Prof. Mila: l'ha piazzata di suo pugno Verdi e tutti gli esecutori dei teatri lirici di tutto il mondo, dalla prima rappresentazione in poi, hanno sempre rispettato quella corona.

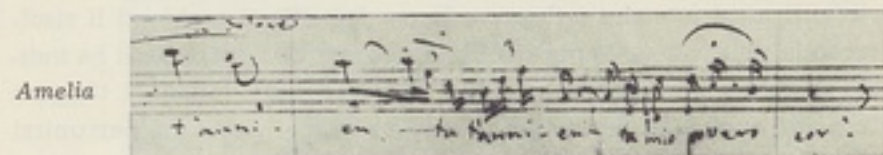


Fig. 4 (fotocopia della partitura autografa)

Ma Mila ci riserva ben altre sorprese. Eccolo, a pag. 151 del *Bollettino*, con questa disinvolta informazione:

... alla pagina seguente (pag. 226 della partitura), si rileva ... l'aggiunta d'una nota con acciaccatura alla parte dei cimbali (batt. 4) per uniformarla interamente alle parti dei fagotti, violoncelli e contrabbassi coi quali infatti procede all'unisono.

Mi rendo perfettamente conto che gli articoli per i rotocalchi non lascino al Mila il tempo sufficiente per approfondire studi e ricerche. Ma dovrebbe pure esistere un limite alla improvvisazione, specie quando si scrive per incarico di un ente che prende il nome di Istituto di Studi Verdiani, che impegna la responsabilità morale di tante personalità del mondo della musica e della cultura, e che « garantisce i propri scopi ».

I cimbali, secondo il Mila, hanno una intonazione, ed essi procederebbero all'« unisono » con i fagotti, i violoncelli e i contrabbassi. Anche se il Mila filologo non sapesse cosa sono i cimbali, il Mila interprete non dovrebbe ignorare che essi sono strumenti a percussione (piatti) e non hanno una intonazione.

Ma il Mila, non più filologo e interprete, ma studioso verdiano, dovrebbe per giunta sapere che l'abbreviazione « Cimb. » ripetuta costantemente sotto il rigo dei tromboni in tutta la partitura di *Un Ballo in maschera*, come in tante altre partiture verdiane, non indica il *cimbalo*, ma il *cimbasso*, ossia il basso dei tromboni, come è del resto indicato chiaramente nella partitura stampata, alla pagina che elenca gli strumenti dell'orchestra e le relative abbreviazioni.

Fig. 5 (fotocopia della partitura autografa)

Ma il Prof. Mila non conosce pericoli. Egli è lo stesso che nel settimanale romano *L'Espresso*, in un articolo sull'*Otello* (n. 51 del 20 dicembre 1959) chiama rivolti del consueto accordo di settima di dominante alcuni accordi che invece sono di settima diminuita (gli alunni della prima classe di armonia complementare si prenderebbero una tiratina d'orecchi); e che, nel medesimo articolo, ci presenta questa apocalittica indagine tecnico-musicale dell'inizio dell'opera.

Verdi apre l'Otello con una spaventosa esplosione: una scaletta di biscrome fortissima d'alcuni strumenti, che sembra puntare dritto a fa maggiore, porta a uno scoppio infernale di tutta l'orchestra, dove la tonalità attesa è smentita, rivelandosi invece come la settima di dominante, alterata dalla terza minore, di do maggiore.



Fig. 6

No, Prof. Mila. Siffatti strafalcioni non si elargiscono nemmeno agli ignari lettori dei rotocalchi. A Sua insaputa Ella ha citato uno dei più straordinari e famosi accordi di undicesima che ricordi la storia della musica!

Non traggio conclusioni.

Ne trarranno forse le illustri personalità che hanno concesso il loro patrocinio all'Istituto di Studi Verdiani.

Mi creda, Suo

M^o RAFFAELE TENAGLIA.



*Ildebrando Pizzetti ha festeggiato, il 20 settembre scorso, l'ottantesimo compleanno.
All'illustre Maestro giunga il saluto e l'augurio di Musica d'Oggi.*

I cori parlati di Wladimir Vogel

Musical score for 'I cori parlati di Wladimir Vogel'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Italian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and a box containing the number '128389'.

da La Caduta di Wagadu per la vanità - Partitura Ricordi, pag. 108

Musical score for 'LA RÉGENTE' by Thyl Claes. The score is for voice and piano. It includes the title 'LA RÉGENTE' and the subtitle '(ATTAGGA)'. The tempo is marked 'J. 100-104'. The score consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and melodic lines with various ornaments and dynamics.

da Thyl Claes, parte prima - Partitura Ricordi, pag. 43

A proposito dei primi Quartetti di Schönberg

(continuaz. dal numero 6)

IL QUARTETTO OP. 10

Con il Quartetto op. 10 in fa diesis minore (1907/8), è fatto notorio, la storia della musica giunge ad una svolta decisiva; l'ultimo tempo è il primo esempio di una cosciente sospensione della tonalità, dove la composizione si proietta già verso i vasti orizzonti del cosiddetto atonalismo o, se si preferisce, di quella unità tonale intravista anche da Busoni, onde scompare la limitatezza dei modi e delle tonalità da noi arbitrariamente e convenzionalmente fissati (1).

Il clima del Quartetto op. 10 è ancora nel segno di quella agitazione e concitazione propria di tutto il primo periodo schönberghiano, ma sotto l'ardente travaglio si riconosce un maggior controllo dell'ispirazione, una minor concessione a quell'istintiva fluidità che prende la mano al compositore e lo guida ad una retorica dimostrazione di potenza creativa (cfr. i *Gurrelieder*). Lo stesso controllo formale induce ad un respiro più regolare e cauto; in ciò il Quartetto op. 10 si stacca nettamente dalle opere precedenti (se si eccettuano fra esse i *Lieder* op. 1, 2, 3, 6, 8, che ovviamente non offrivano spunti di iperbolici sonore) ed inaugura una nuova stagione. Che il pensiero di Schönberg fosse in continuo movimento e maturasse nuovi piani, nuove possibilità e fatalmente muovesse verso una soluzione intellettuale delle premesse poste in discussione dagli ultimi romantici, si era visto anche nella *Kammersymphonie* op. 9 che introduceva elementi del linguaggio destinati a sovvertire le teorie della musica tonale (la famosa melodia ad intervalli di quarta giusta), pur nella conservazione di quello spirito fantastico proprio del Quartetto op. 7 e della *Verklärte Nacht*, con la struttura e variazione perpetua, con la unità del discorso, la coercizione in un solo movimento (per altro qui attenuato dalla relativa brevità del lavoro, rispetto al primo Quartetto). L'op. 10 rivolge la energica presa di posizione (che non è ancora protesta) delle opere precedenti verso una diversa direzione e indica la via di una nuova espressione, indipendentemente dalla soluzione tecnica alla quale Schönberg perviene con la meditata e giustificata rinuncia al mondo tonale. Ora la maturità intellettuale ed estetica di Schönberg si trova per la prima volta agitata dalla

(1) Saggio di una nuova estetica musicale, pag. 121-153 degli *Scritti e pensieri sulla musica di F. Busoni*, a cura di L. Dallapiccola e Guido M. Gatti, Ricordi, 1954.

contraddizione fra il decadentismo borghese (che va interpretato come una normale conseguenza degli sviluppi del romanticismo) e le esperienze culturali rinnovatrici; ed il *Quartetto* op. 10 rispecchia palesemente il contrasto della situazione aderendo ad una soluzione di compromesso che non rinuncia alla tradizione ma porge una mano all'espressionismo.

Il primo tempo del *Quartetto* op. 10 è una pagina relativamente moderata, nonostante l'intensità e l'interna agitazione della linea melodica; non esiste una particolare problematica di alcun genere: la composizione è del tutto regolare, classica, breve. Forse meno bello ma più originale è lo scherzo, quantunque esso ripeta il diabolico funambolismo di certe pagine mahleriane e si ricolleggi, con la citazione di una nota canzone popolare viennese « *O du lieber Augustin* », ad una caratteristica tradizione della scuola viennese conservatasi attraverso Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner e Mahler. Ci si è meravigliati sovente di questa citazione che, è stato detto, è del tutto gratuita (1); ma non sta a noi giudicare dell'arbitrarietà o meno della citazione che oltre tutto non turba minimamente il corso della composizione (dato il mascheramento a cui essa è sottoposta dal motivo del primo violino, già comparso in un precedente episodio - batt. 65 e seg.); la citazione va presa come un dato di fatto, la cui unica possibilità di giustificazione sta in un nesso storico e tradizionale voluto per capriccio dal compositore (2). Del resto, il fatto non è unico in Schönberg: nel *Pelléas et Mélisande* si trovano motivi di *Ländler* popolare (3), nel terzo tempo della *Suite* op. 20 il tema su cui si svolgeranno le variazioni è un noto canto popolare tedesco « *Aennchen von Tharau* » e nel *Concerto* per pianoforte e orchestra il primo tema ha chiari ritmi di *Ländler*.

Le ultime due parti del *Quartetto*, proprio per una netta contrapposizione al tradizionalismo dei primi due, costituiscono un gesto di ribellione e di rottura: l'introduzione della voce d'un soprano è il pretesto per il raggiungimento di una nuova situazione poetica. Il terzo tempo, per altro, conserva ancora qualche elemento che mitiga il brusco passaggio d'atmosfera e di concezione: il discorso e il tematismo di base del primo movimento è ripreso variato nei valori di tempo: c'è dunque il riferimento ad una organizzazione ciclica; occorre poi rilevare come il brano nient'altro sia che un tema con cinque variazioni e quindi come l'insistenza tematica vi giuochi an-

(1) La citazione compare alle batt. 164 e segg., secondo violino.

(2) Roman Vlad va oltre nella interpretazione di questa citazione e afferma che « con questo gesto espressionista che, attraverso l'accostamento della banale realtà contingente e della sublime astrazione, mira ad ottenere un indiretto risultato emotivo, egli (Schönberg) anticipa quel gusto del grottesco tragico che informerà più tardi tante musiche di Stravinski e di altri compositori moderni » (cfr. *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini Zerboni, 1957, nota n. 20 alla pag. 18).

(3) cfr. la partitura Universal-Edition, pag. 32-33.

cora un ruolo molto importante. Ma ormai il significato e l'essenza della pagina convergono verso una nuova dimensione, quella stessa che era stata annunciata da Mahler. Non è solo la linea del canto che fa pensare a Mahler, ma è la stessa forza di comunicazione donde trae illuminazione tutta la pagina: l'introduzione della concezione liederistica nella *Sinfonia* aveva costituito per Mahler un saldo punto di rinnovamento del linguaggio e dello spirito. Con Schönberg il fenomeno ha mire analoghe e tende a condurre il quartetto sul piano della *sinfonia mahleriana* (si pensi soprattutto alla 4ª *Sinfonia* e al *Lied von der Erde*); ma va anche oltre e prevede l'instaurazione di una temperatura non usuale, quale è quella espressionista, il cui *Urschrei* riecheggia nel tessuto stesso del poema *Innerst im Grunde wacht noch ein Schrei*. La lirica di Stefan George *Litanei* acquista così funzione di mezzo per il raggiungimento di un certo impulso emotivo: la voce si inserisce nel discorso come uno strumento e la composizione si trasforma da quartetto in quintetto. È evidente, infatti, che Schönberg punta prima di tutto sulla ricerca di un effetto timbrico, tanto più sottolineato qui dalla ricchezza del trattamento strumentale che prevede l'adozione dei più disparati artifici sonori e dalla impressionante coloritura della voce soprana, la cui linea di canto, con le sue copiose indicazioni di dinamica e di intensità è prevalentemente ricercata in ragione dei suoi risultati fonici.

Considerazioni simili valgono per l'ultimo tempo del *Quartetto* che volge in musica un'altra lirica di Stefan George, *Entrückung*; ma il discorso si arricchisce questa volta di un argomento eccezionale; la soluzione timbrica si impone anche attraverso la sospensione della tonalità. Il campo di gravitazione tonale, per usare una espressione cara a Roman Vlad, viene evitato e sostituito con un altro tipo di dimensione sonora, dal quale è estraneo il riferimento ad un centro, ad un punto base. Il tematismo si trasforma in immagini sonore in movimento e perde la sua originaria consistenza: del resto, la misteriosa introduzione del brano con quel suo curioso cigolio strumentale (determinato da una gamma cromatica che preannuncia la costituzione dodecafonica) costituisce una lampante premessa dell'instabilità sonora che, per la natura stessa del testo, ha profondi significati simbolici. Dal punto di vista armonico la composizione tende ad un « verticalismo » sempre più spinto che non tiene conto della consequenzialità dei suoi atteggiamenti: si palesa, in sostanza, una specie di organizzazione di armonie complementari che concede la preferenza a sequenze di accordi le quali da un lato non hanno suoni in comune e dall'altro lato si legano in relazione fra loro solo per una sorta di osmosi cromatica. Il procedimento non è dissimile da quello in vigore durante la grande epoca rinascimentale nella composizione del madrigale: il madrigale cromatico di Cipriano de Rore e di Gesualdo da Venosa, dal punto di vista armonico, consiste appunto in una successione di accordi casuali, nei quali le continue alterazioni cromatiche sono un espediente per frantumare il rigoroso diatonismo modale. Non vi è ancora la confluenza verso un centro tonale, ma vi

è già la corruzione del sistema modale. Occorrerà un Monteverdi perchè l'alterazione cromatica acquisti il senso della modulazione e la dissonanza si organizzi in un compiuto sistema tonale.

Con le dovute proporzioni il provvedimento schönberghiano che noi troviamo nell'ultimo tempo dell'op. 10 presenta una certa affinità con la tecnica impiegata all'epoca del massimo fulgore del madrigale (1).

Annullo ogni impiego della modulazione, esasperata la funzione del cromatismo sino a conferirgli la massima autonomia, senza legami di coordinamento, perduto il riferimento ad un punto centrale, tutto si muove in libertà ed unica giustificazione è l'intuizione, l'istinto, senza altro freno che quello della consapevole validità e onestà della visione interiore.

Soltanto la parte conclusiva evita accuratamente la distruzione dei principi tonali e ritorna alla risoluzione delle cadenze imperniate sulla tonalità di fa diesis minore che sta alla base della concezione di tutto il quartetto. La qual cosa può anche significare che la sospensione della tonalità costituiva per il Schönberg di questo particolare momento storico un mezzo espressivo individuato più in virtù del suggerimento emotivo che gli veniva dal testo, che non in ragione di una dichiarata affermazione di principio. L'equilibrio non viene meno e quest'ultimo tempo si fonde con gli altri, senza apparenti sforzi di adattamento, a parte ovviamente la novità dell'inserito vocale. Quanto al procedimento compositivo, è più che mai espressa la fiducia nel trattamento a variazione, variazione che in questo punto, con straordinario senso di coordinazione, è essenzialmente ritmica e conserva sempre l'originaria qualità della cellula iniziale. È in funzione dei diversi valori ritmici, infatti, che la composizione si sviluppa e assume la sua logica configurazione; fra la libertà del linguaggio armonico e la prestigiosa colorazione timbrica, la variazione pare assumere il ruolo di centro unificatore, di vigile custode del principio formale di unità.

CONCLUSIONE

Il significato generale dei due primi quartetti schönberghiani mi sembra che possa essere riassunto, in ultima analisi, nel doppio valore storico da essi sostenuto: da un lato essi costituiscono l'estremo risultato di un processo che ha le proprie radici nel romanticismo, dall'altro lato essi si configurano come gli inequivocabili elementi « propedeutici » alla instaurazione della nuova atmosfera atonale e panto-

(1) Non sarà inutile ricordare che in quest'ultimo movimento si possono con facilità scorgere i tratti di una scrittura che, in più punti, rispecchia la tecnica corale.

nale. Se i *Gurre Lieder* (1) avevano rappresentato il primo tentativo di superamento del cromatismo post-romantico, i due quartetti spingono avanti in tutta evidenza il profetico annuncio della costruzione musicale a variazione perpetua, donde nascerà il metodo dodecafonico, metodo che, fra l'altro, nei due successivi *Quartetti* op. 30 e op. 37 si esplicherà proprio nel migliore dei modi e con la massima chiarezza, nella conservazione delle forme tradizionali e ripudiando quell'amorfismo che Schönberg aveva prediletto nei suoi primi lavori scritti in termini dodecafonici.

Certo, le conseguenze che Schönberg trae di volta in volta, di composizione in composizione hanno qualche cosa di faustiano, di morboso, ma non è detto che il ricorrere di questa morbosa passione di scoperta che giunge ai limiti del raziocinio (come pure il ricorrere a testi letterari di indubbia intonazione morbosa), sia l'indicazione di uno stato psicopatologico, come taluni vorrebbero dimostrare. La stupefacente capacità deduttiva che Schönberg ebbe — e lasciamo da parte per un momento i pregi estetici che rivestono la sua opera — non può essere interpretata quale segno di una malattia o di una pretesa anormalità patologica, propria invece degli ingenui che vedono nell'arte solo una chimerica ondata di indefinibili profumi. La verità è ben diversa: Schönberg sapeva vedere oltre e vedere nell'interno della musica, scorgere nei suoi stessi tessuti connessivi dimensioni inesplorate. Si spiega in tal modo come egli di momento in momento sia riuscito a superare la relazione fra tonalità e armonia, a considerare ogni nota come sensibile in un sistema totalmente unitario, a condurre melodia e armonia su un medesimo piano, a introdurre un nuovo concetto di dissonanza (dove l'accordo è una somma di singoli suoni, uno distinto dall'altro, ognuno autonomo rispetto agli altri), ad assolutizzare il contrappunto, a preformare con la serie il materiale musicale di base, ad eliminare il tema semplicemente perchè tutto è tematico. E così via.

Il cammino percorso da Schönberg, durante la composizione dei suoi quattro quartetti, può essere indicato come la migliore conferma che l'applicazione del nuovo metodo musicale fu il frutto più di una evoluzione che di una rivoluzione e che aveva ragione Hanns Eisler quando definiva Schönberg « il grande conservatore ». Da un punto di vista di stretta logica non vi è salto, ma continuità, come prova del resto il clima temperato che Schönberg ha voluto ritoccare in alcune delle sue ultime opere, con ritorni a impianti decisamente tonali. Se una tal cosa si è verificata non è già per un preteso riconoscimento d'un eccesso o d'un errore commesso con l'instaurazione del metodo seriale, bensì per riprendere la corda dall'altro capo e dimostrare la compiutezza e la logica d'un ciclo unitario. Lo sviluppo del senso che la dodecafonica e il principio seriale (dove serie significa anche tema e dove tutto si sviluppa e varia in conseguenza di questo fantomatico eppur reale tematismo) hanno avuto nelle inten-

(1) cfr. il mio articolo sulla *Rassegna musicale*, 1957, n. 3.

zioni e nell'opera di Schönberg ci porterebbe troppo lontani (1). Basti qui riaffermare la sostanziale validità di un processo storico che partito da Brahms, più ancora che da Wagner, è giunto, per un'intima necessità di scoprire il nuovo, alla maturazione di una musica, di un verbo, di una dialettica che per la prima volta sono entrate nella storia.

ALBERTO BASSO

(1) La recente edizione italiana della *Filosofia della nuova musica* di Th. Wiesengrund Adorno (Einaudi) consente al lettore di approfondire sufficientemente questa questione. Del resto sono ben noti in proposito i vari saggi di Leibowitz, Stein, Stuckenschmidt, Redlich, Reich, Rognoni, Vlad, Weissmann.

Omaggio a Ildebrando Pizzetti nel suo 80° anno

Ildebrando Pizzetti ha compiuto gli ottant'anni, avendo ancora la mano sopra le ultime note di una nuova opera, che andrà in scena quanto prima alla Scala. Ciò non può non riempire di gioia ogni italiano che, amando disinteressatamente la musica, ha seguito la laboriosa attività di un maestro devotamente e nobilmente teso verso alti ideali d'arte e tenacemente volto alla espressione di un mondo suo e di una forma personale inconfondibile. Ciò è doveroso ammettere da tutti, oltre ogni gusto personale, al di là di predilezioni stilistiche, di concezioni storiche ed estetiche, di varie e contrastanti valutazioni di linguaggio e di finalità. È soprattutto da ammirare in Pizzetti — e non è un elogio gratuito ma una constatazione oggettiva — il rettilineo carattere, etico ed artistico, di un uomo e di un artista, come si dice, tutto d'un pezzo, che, scelta una strada, vi dedica le sue migliori forze, quali che siano le fortune, e vi resta fedele senza cedere ad allettamenti, ad influenze, a richiami di opportunità. Mi piace ricordare certe sue parole, pronunziate all'inizio della sua attività di creatore: « Fosse per combattere senza averne compenso di vittoria, sono più che mai risoluto a rimanere nella posizione che io stesso mi sono scelta: che non mi importa sia difficile e perigliosa e solo mi importa sia in alto ». Questa fu la direttiva delineatasi fin dalle sue prime opere, che non hanno una graduale evoluzione, ma nascono come frutto di una preparazione interiore intensamente coltivata e sicuramente obbediente ad alcuni indirizzi culturali, che egli ebbe la buona ventura di ricevere da un maestro radicato nella grande tradizione italiana e anche anticipatore di tempi Giovanni Tebaldini; e sono da rileggere le vicende dei primi anni di Pizzetti al Conservatorio di Parma in un libro appunto scritto dal suo maestro.

Se Pizzetti ha diritto di entrare nella storia ciò avviene principalmente per due fatti: per la concezione dell'arte musicale come espressione di dramma, e per la consapevolezza di una idea sua di dramma musicale inteso come inarrestabile azione, schivo di ogni edonismo melodico fine a se stesso e solo incline ad un lirismo necessario alla logica dell'azione. Ne consegue che Pizzetti ha creato un suo declamato melodico in cui la parola trova la sua luce nella musica e si fa un tutto inscindibile con questa: declamato diverso dalla melodia continua di Wagner e dal declamato debussiano. Lo stesso concetto di musica e dramma (intorno al quale egli cercò chiarire le idee con saggi di indispensabile conoscenza per apprendere in pieno la sua per-

sonalità) informa tutta la sua creazione, anche quella lirica da camera e quella strumentale stessa, la quale spesso postula il « verbo-idea » e prescinde dal « verbo-materia ». Di tutto questo è necessario ricordarsi per valutare tutto l'arco della sua produzione teatrale dalla Fedra all'Assassinio nella cattedrale e dalla lirica I Pastori fino a Oscuro è il ciel, e dalle musiche sinfoniche e cameristiche come gli intermezzi per l'Edipo re di Sofocle fino al Preludio ad un altro giorno, per citare le opere che hanno avuto maggiore diffusione.

In ultimo è da aggiungere il carattere morale di tutta l'arte pizzettiana, che, mentre nasce da una necessità interiore, racchiude in sé la consapevolezza di una missione, chiamiamola pure, romantica, diretta a comunicare messaggi di alto conforto ai dolori inevitabili del tragico quotidiano. Perché il sacrificio, l'amore, l'aspirazione ad un mondo soprasensibile ed eterno, sono stati sempre i motivi di ogni inabolibile determinazione alla ricerca di una bellezza estetica non mai fine a se stessa ma volta alla comunione con gli uomini, viventi a gomito con la sua vita terrena. Tale coerenza agli alti ideali, solo stimolo all'arte, forma il merito principale di questo uomo-artista, che, per la fedeltà ad una missione liberamente accettata, è stato sordo a tutti gli inviti e alle istanze rumorosamente vocianti intorno a lui anche con le promesse allettanti di maggiori fortune.

Vogliamo confermare a Pizzetti, che, se questa posizione avrebbe potuto isolarlo dal mondo circostante, quanti lo conoscono e lo hanno seguito fin dai suoi primi segni esteriori, lo sentono vicino e gli augurano una sempre più larga partecipazione non solo artistica ma umana, per un ancor più lungo tempo di sua laboriosa esistenza.

ADELMO DAMERINI

L'estate musicale in Italia

Nervi

Il Quinto Festival Internazionale del Balletto

Dal 7 al 28 luglio si è svolto, nei Parchi di Nervi, il Quinto Festival Internazionale del Balletto organizzato dall'Ente Manifestazioni Genovesi. Uscendo dalla formula tradizionale che aveva costituito, negli anni precedenti, il prestigio, il carattere e la fortuna dell'importante rassegna, il Festival si è trasformato in una « personale » di Léonide Massine. Affidando al grande coreografo la direzione artistica della rassegna, gli organizzatori dimostravano di ripudiare in un certo senso il criterio del « panorama internazionale » che aveva portato sul palcoscenico dei Parchi complessi come i giapponesi Azuma Kabuki e l'American Dance Theatre di New York (entrambi per la prima volta in Europa), il Balletto Nazionale Croato di Zagabria, i complessi dell'Opera di Parigi, della Scala di Milano, del Teatro Reale di Stoccolma, dell'Opera di Vienna; la grande Alicia Markova con Milorad Miskovich come partner; la coppia ungherese Nora Kovac e Istvan Rabovsky; il London's Festival Ballet. Né sarà facilmente dimenticato il famoso *Omaggio all'Ottocento italiano* che aprì il Festival del 1957: una rievocazione, realizzata da Anton Dolin, del famoso « pas de quatre » eseguito nel 1855 sul palcoscenico dell'Her Majesty's Theatre di Londra dalle più grandi danzatrici del tempo: Maria Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito e Lucille

Grahn. Gli stessi ruoli assunsero, nell'ordine, Alicia Markova, Yvette Chauviré, Margarethe Schanne e Carla Fracci. Abbiamo ricordato questo *Omaggio* perché è stato uno degli spettacoli di più alto livello portati a Nervi da grandi étoiles. Quest'anno niente classico, niente étoiles a eccezione fatta della nostra Fracci, di Tessa Beaumont e di Miskovich con il suo gruppo stabile. Niente virtuosismi, dal momento che alla Fracci non è stato accordato un pas de deux da essa richiesto come logica giustificazione della sua presenza al Festival. La Fracci (reduce dai trionfi di Londra dove aveva ballato Giselle alternandosi con la Markova e la Chauviré) è stata sacrificata in parti di carattere e per giunta (come nel *Bal des voleurs*) con un partner assolutamente insufficiente come Léonide Massine jr. non ancora quindicenne. E questa è stata una delle cose meno serie dell'infelice Festival.

Pochi mesi di preparazione non bastano per affiatarsi un Balletto Europeo di Nervi, come si è chiamata la compagnia riunita da Massine per svolgere un programma ambizioso che partiva da un'interpretazione coreografica del *Decamerone* del Boccaccio per giungere a un *Barbiere di Siviglia* eseguito integralmente con i cantanti in orchestra e i ballerini che cercavano di riempire i vuoti espressivi dei recitativi (difficilmente traducibili in figurazioni) con tutti quei passetti frazionati che sono nei moduli abituali di Massine.

Diciamo del programma. Dopo la *Commedia umana* (il *Decamerone*,

appunto, con scene e costumi di Manessier, musiche del XIV secolo elaborate da Claude Arrieu) e a fianco al *Barbiere* (che costituiva il terzo spettacolo, con scene e costumi di André Beaupaire) si sono avuti spettacoli composti dal *Señor de Manara*, *Alta tensione*, *Chorearium*, *Bal des voleurs*, *Le Beau Danube* e *Sheherazade*. Diciamo subito che il *Señor de Manara* (balletto di Irene Lidova sulla stupenda musica dell'*Amleto* di Ciaikovski, coreografia di Carter, costumi di Daydé) è stato l'unico balletto degno, su piano tecnico, di una rassegna internazionale. Ed è chiaro il motivo: a eseguirlo era tutto il gruppo di Milorad Miskovich, che lavora da oltre un anno senza mutamenti nella formazione, che ha portato in tutta Europa un programma stilisticamente precisato, realizzato con estrema scioltezza.

Il *Bal des voleurs* è ricavato dalla nota commedia di Jean Anouilh di cui Massine ha fatto un adattamento coreografico valendosi delle musiche di Auric e dei bozzetti di Jean Danis Malelez. Lo spirito « verbale » del testo non è facilmente traducibile in immagini (tanto è vero che il commediografo ha sempre rifiutato il permesso per la versione cinematografica, sia in Francia che in Italia). La pantomima può risultare spiritosa, ma il senso ironico si perde. E per essere sinceri anche la fantasia di Massine ci è parsa stanca. All'infuori delle scene di giardino (e siamo qui nei motivi congeniali di una trentina d'anni fa, vicinissimi al *Beau Danube*) non ci è sembrato che vicende e personaggi prendessero spicco: né si offrivano alla Fracci, eroicamente disciplinata nell'accettare un partner ragazzino, occasioni per imporre la sua indiscutibile classe.

George Auric ha scritto per il *Bal des voleurs* una musica spiritosa, fertile di ironia, funzionale, gradevole, che ricalca molto da vicino il

profilo dei protagonisti e le loro avventure da *boulevards*, che si valorizza nei dettagli di una strumentazione estrosa e abilissima.

In *Alta tensione*, Léonide Massine jr. (con a fianco la spiccante e drammatica Jenny Trevelyan e la delicata Jacotte Bordier) si è trovato meno spaesato che non in Anouilh: e nel complesso il balletto di Rhally, con la musica concreta di Henry, le scene di Rilliard e le coreografie originali del citato Bejart, ha superato in rendimento espressivo i brani di tradizione come *Sheherazade* e *Le Beau Danube* (Fokine e Massine).

Brani fondamentali della rassegna erano, tuttavia, il *Decamerone* e il *Barbiere*. Già dal primo, eseguito in apertura di Festival, si è avuta la sensazione del declino inventivo del coreografo, la cui famosa imagerie è solo un ricordo degli anni d'oro, intorno al 1932. I petrarcheschi trionfi della Morte e della Virtù, su cui Léonide Massine ha calcato la mano, hanno finito per falsare assurdamente lo spirito del Boccaccio, la cui allegria si è fatta acre: una partitura coreografica statica e confusa, alla quale hanno dato il colpo di grazia le musiche trovadoriche rielaborate da Claude Arrieu. Arbitrari i ritmi imposti alle musiche originali del XIV secolo, e necessariamente monotono il discorso sonoro basato su arie monotematiche ripetute sino all'esaurimento. Alla macchinosità dello spettacolo hanno contribuito le scene di Manessier. Il pittore francese, autore di costumi straordinariamente belli, ha ideato un dispositivo scenico a pezzi costruiti che entravano e uscivano a comando richiedendo la presenza sul palcoscenico di un piccolo esercito di tecnici. Cambiamenti a vista continui e macchinisti sempre in mezzo, ingombranti e indaffarati. Il tutto a scapito della suggestione continuamente distrutta, dei quadri distur-

bati in permanenza. Un'idea ben curiosa.

Quanto al *Barbiere*, diretto con bella autorità da Gianfranco Rivoli e interpretato dai cantanti dell'Opera giocosa di Genova, esso non è apparso certo superiore alla selezione della stessa opera fatta da Ruth Page a Chicago; o a quella belliniana della *Sonnambula* creata da Balanchine per il Balletto Reale Danese (ripresa in seguito dal New York City Ballet, dai Balletti di Montecarlo e dalla Compagnia del Marchese de Cuevas che la portò a Nervi nel 1935, con Marjorie Tallchief e George Skibine). In mezz'ora di balletto, l'opera si esprime nelle sue pagine fondamentali. In un'esecuzione integrale diventa pressoché impossibile trovare per ogni aria, duetto, pezzo concertato o recitativo una cifra ballettistica valida e soluzioni variate e felici. Ecco perché la partitura coreografica di Massine cedeva nell'intera tessitura e il genio rossiniano trovava un ben modesto riscontro nella diligenza illustrativa. Deliziosa Rosina Tessa Beaumont, la cui classe è stata tuttavia sacrificata (e qui vale il discorso già fatto per Carla Fracci) dai movimenti stretti, calligrafici, « svirgolati » dello stile Massine. Il cast dei danzatori era completato da un irresistibile Enrico Sportiello nella parte di Bartolo, da René Bon in quella di Figaro, Gerard Ohn come Almaviva e Nicola Petrov come Basilio.

Per il terzo anno consecutivo, nel quadro del Festival del Balletto si è svolta a Nervi un'interessante rassegna del film sulla danza. Una giuria internazionale ha premiato (dei cinquanta e più film presentati) *Dancer's world* di Martha Graham, *Auditorium* di Jean Babilée, il giapponese *Gagaku* (musica di corte) e il norvegese *Norwegian folkdancers*.

C. M. RIETMANN

Arezzo

L'8° Concorso Polifonico Internazionale

Diciotto complessi italiani e tredici stranieri hanno dato vita all'8° Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo.

Molte vecchie conoscenze nel primo gruppo; parecchi nuovi concorrenti nel secondo. Assenti i cori jugoslavi: tradizione interrotta; dall'Est europeo nessuno quest'anno. In compenso tre cori greci e due britannici, alferi di due Nazioni mai fino ad oggi scese in gara al Polifonico; gradito pure il ritorno della Spagna, della Francia e della Svizzera; riconfermato l'interesse dell'Austria e della Germania, sempre solidamente rappresentate.

Palese anche stavolta la esiguità dei complessi a voci maschili: sette soltanto, il che ha logicamente portato all'unificazione della eliminazione e della finale. La Corale G.P. da Palestrina di Camin (Padova) s'è imposta d'autorità. Terzi nel '56, primi assoluti nel '57, i giovani cantori sapientemente guidati dal M° Sergio Cestaro hanno fatto valere i diritti della loro classe. Pezzi d'obbligo il *Kyrie* dalla *Missa Mater Patris* di Josquin des Prés (trascr. Colacicchi) e l'*Ecco* dalla *Triaca* musicale di G. Croce (trascr. Schinelli), ricco d'insidiosi passaggi.

Seconda la Agrupacion Langreana (Spagna), terzo il Gruppo Corale P. Marinelli di Crema.

Popolattissima la prima categoria (voci miste); 24 complessi impegnati in un'appassionante contesa. Brani d'obbligo il motetto *Ad Te, Domine, levavi animam meam* di A. Scariatti (trascr. E. Zanetti) ed il madrigale *Lady, when I behold* di John Wilbye (trascr. W. S. Gwynn Williams). Dominio assoluto dei cori stranieri: nulla da fare contro la perfezione stilistica della Psalette d'Orleans (dir. Jean Turellier), l'esemplare coesione del Coro Mon-

teverdi dell'Istituto Italiano di Amburgo (dir. Jürgen Jürgens) e l'alta scuola dei pur giovanissimi cantori di Kaufbeuren (dir. Ludwig Hahn). L'affermazione straniera sarebbe stata addirittura schiacciante se la valorosa Corale Giuseppe Tartini di Trieste (dir. Giorgio Kirschner) non avesse conquistato il 4° premio grazie alla severa preparazione dimostrata nei pezzi d'obbligo ed alla superlativa esecuzione di *S'i fosse foco*: la solida, geniale creazione di Giulio Viozzi.

Nella terza categoria — dedicata alle trascrizioni dei canti popolari — più evidente che mai è risultata la grande disparità delle forze in campo.

Qui veramente il compito della Giuria è apparso quanto mai delicato, data l'estrema varietà dei concetti che avevano dominato la scelta dei brani. Dei concorrenti, chi — tenendosi alla lettera — aveva presentato delle canzoncine d'ingenua fattura, ispirate all'autentico melos popolare, chi s'era invece orientato verso il modernismo più complesso e spericolato. Tra i due poli una pluralità di tendenze da lasciar interdetti gl'intenditori più provveduti.

La Commissione ha scelto la via di mezzo ed ha conferito la palma al delizioso complesso di Kaufbeuren, incoraggiando poi con un secondo premio il modesto ma volenteroso Coro Giovanile di Lamia (Grecia) e facendo seguire nell'ordine il Coro da Camera di Krems Donau (Austria) e La Psalette d'Orleans, che in tale categoria non aveva inteso impegnarsi a fondo.

Ancora una volta prima, fra tutti i complessi connazionali, la Giuseppe Tartini, la quale ha fatto conoscere le più recenti elaborazioni corali di tre valenti autori giuliani: Mario Bugamelli, Aldo Danielli e Giuseppe Radole.

I premi speciali per cori italiani — assegnati in base ai punteggi complessivi — sono toccati alla S. Ce-

cilia di Sassari (dir. Mons. Gino Porcheddu), alla S. Maria Maggiore di Trieste (dir. p. Vittoriano Maritan) ed alla Ernesto Solvay di Monfalcone (dir. Aldo Policardi). Il Concorso vero e proprio era stato preceduto da una competizione facoltativa di canto gregoriano; premiate la S. Cecilia di Sassari e la Scuola Corale di Anghiari (dir. D. Vittorio Bartolomei).

L'esecuzione della *Missa brevis* in re di Benjamin Britten, egregiamente diretta dal M° Luigi Colacicchi, ha concluso il vasto ciclo delle manifestazioni. La presenza di eminenti personalità e l'appassionato appoggio di una moltitudine di amatori del canto corale hanno riconfermato l'alto valore dell'iniziativa dell'Associazione Amici della Musica.

CLAUDIO NOLLANI

Siena

La XVII Settimana Musicale

La XVII settimana musicale senese ha svolto quest'anno un tema quant'altro mai singolare: la musica non operistica italiana dell'800. Secolo noto, per lo più, solo come il secolo del melodramma. Degna di lode, quindi, l'iniziativa dell'ente senese, unica istituzione che, in un modo o nell'altro, si dedica interamente alla musica di casa nostra.

L'edizione 1960 del Festival di Siena è stata inaugurata il mattino del 24 luglio da una sobria ed intelligente conferenza di Adelmo Damerini, il quale, oltre ad illustrare le ragioni della predetta scelta, ha anche spiegato perché alle manifestazioni riservate alla musica cameristica, orchestrale e sinfonica dell'800 italiano, la breve ma fitta stagione senese ha voluto unire la rappresentazione di un'opera italiana poco o punto nota del XVIII

secolo, un concerto vivaldiano ed un concerto sinfonico-corale commemorativo.

La prima esecuzione moderna di un'opera del '700 è stata ed è uno dei primi obiettivi dell'ente per le Settimane Musicali Senesi: e la consuetudine, anche quest'anno, è stata rispettata con la scelta felice di un'opera del Cimarosa, minore, sì, ma degna di tornare sulle scene, *I Due baroni*. Su libretto del Palomba, « l'intermezzo in due parti a cinque voci » del Cimarosa fu rappresentato la prima volta al Teatro Valle di Roma nel 1783, e, un ventennio dopo, scomparve dalle scene sino alla odierna edizione. Ha diretto l'opera al Teatro dei Rinnovati il maestro Bruno Rigacci. Interpreti vocali: Edda Vincenzi, Luigi Pontiggia, Eugenia Ratti, Carlo Badioli e Renato Cesari. Regia di Filippo Crivelli; bozzetti e figurini di Attilio Colonnello; scene realizzate da Giovanni Broggi.

Il concerto vivaldiano — imperniato su musiche per lo più di repertorio ed affidato ad uno dei migliori complessi italiani specializzati nella interpretazione della nostra produzione del '600 e del '700, *I Musici* — ha voluto ricordare che Siena è, in ordine solo di tempo, la seconda patria del grande compositore veneziano: e la illustre città toscana ha risposto affollando la sala del Palazzo Chigi Saracini e plaudendo entusiasticamente.

Il concerto commemorativo ha inteso riproporre musiche poco eseguite o addirittura dimenticate di compositori italiani di cui in questo 1960 si rendesse doveroso il ricordo di un anniversario: ed è stata la volta di G. B. Pergolesi, nel 250° della nascita, con l'esecuzione di una silloge per soprano ed orchestra dell'accademico e calligrafico oratorio *La Morte di S. Giuseppe*; di A. Scarlatti, nel 300° della nascita, con la riscoperta, dovuta

a Mario Fabbri, del *Salmo L*, (« Miserere mei Deus »), per soprano, coro, archi ed organo, di viva e commossa drammaticità; di Luigi Cherubini, nel 200° della nascita, con l'esecuzione della *Messa di requiem* in re minore, per tre voci maschili ed orchestra, anticipatamente scritta dal grande compositore toscano per i propri funerali e degna della più alta ed attenta considerazione. Ha diretto il concerto commemorativo il maestro Ennio Gerelli, il quale guidava l'orchestra dell'Accademia Musicale Chigiana ed il coro della Società Corale Pisana istruito da Bruno Pizzi. Solista, in Pergolesi ed in Scarlatti, il soprano Marcella Pobbe.

Tre i concerti riservati alla musica non operistica italiana dell'800: il primo ha visto il Quartetto Carmirelli — che non ha bisogno di elogi — impegnato nella realizzazione del bellissimo 1° Quartetto in do maggiore di Antonio Bazzini; del mediocre ed ibrido Quartetto op. 17 di Giovanni Sgambati, e del solido, ben costruito ed interessante Quartetto in sol minore di Antonio Scontrino.

Il secondo concerto cameristico era composito; ed ha visto la presentazione, ad opera di Mario Delli Ponti di musiche pianistiche di Giuseppe Buonamici, Giovanni Rinaldi e Vittorio Maria Vanzo; romanze da camera di Niccolò van Westerhout e dello stesso Vanzo da parte del duo Gloria Davy-Giorgio Favaretto e di un veramente sorprendente e pregevolissimo 1° Quartetto in sol minore di Giuseppe Contin, interpretato dal Quartetto d'archi di Milano. Una vera riscoperta, dunque, le musiche di Bazzini, Contin e Rinaldi. Scarso il valore, all'infuori dell'interesse documentario, delle pagine del Buonamici, di Vanzo e di van Westerhout.

La XVII Settimana Musicale Senese — che ha articolato le sue mani-

festazioni tra il Teatro comunale dei Rinnuovati, il Palazzo Chigi Saracini e la Basilica della SS. Annunziata — si è chiusa il 31 luglio con un concerto sinfonico dell'orchestra stabile del Maggio Musicale Fiorentino, diretta da Franco Capuana e con la partecipazione del soprano Ingy Nicolai e del pianista Alberto Mozzati. In programma: l'ouverture del *Saul* di Antonio Bazzini; brani dalla *Cleopatra* e dalle *Scene veneziane* di Luigi Mancinelli; la *Suite op. 126* di Marco Enrico Bossi; *Alba sul Bosforo* di Giovanni Bottesini; la *Canzone dei ricordi* di Giuseppe Martucci ed un *Tempo di concerto* per pianoforte ed orchestra di Ettore Pozzoli: il quale ultimo, scomparso nel 1957, ci pare abbia più da regolare i conti con lo strumentalismo ed il sinfonismo del XX secolo che con quello del XIX.

Musicisti, comunque, sul cui valore è doveroso insistere: che l'iniziativa della Settimana Musicale Senese non resti senza eco, in Italia e fuori.

MANLIO LA MORGIA

Palermo

La 1ª Settimana Internazionale della Nuova Musica a Palermo

La costituzione del Gruppo Universitario per la Nuova Musica nell'ambito della corrente d'interessi destati dall'Istituto di Storia della Musica, diretto da Luigi Rognoni, ha apportato alla vita cittadina il fresco erompere di energie nuove e la ricerca di valori nuovi da immettere nel consumo musicale. L'iniziativa del Gruppo, del suo Presidente Antonio Titone, del segretario Francesco Agnello e del direttore artistico, Daniele Paris, si è tradotta in maggio nella 1ª Settimana internazionale della nuova musica realizzata sotto gli auspici della locale Azienda Autonoma di

Turismo, della SIMC, nonché del Teatro Massimo. Se si pensa che Palermo è rimasta per lunghi anni tagliata fuori dall'aggiornamento musicale, ignorando peraltro tutto o quasi della musica contemporanea, il fervore che oggi anima l'ambiente artistico cittadino, ed in cui il Gruppo Universitario si è inserito con baldanza e autorità, offre eccitanti speranze e soprattutto fornisce un pubblico educato e preparato all'ascolto delle voci nuove del nostro tempo.

La Settimana, di cui stiamo discorrendo, è andata anzi più avanti proponendo addirittura l'incontro a Palermo tra pubblico e musicisti nuovi, post-weberniani (per stabilire un punto di riferimento cronologico), aprendo così un colloquio che non ha mancato di interessare chi, come Herbert Hübner, direttore di Radio Amburgo, Hans Otte, direttore di Radio Berna, e Zbigniew Wiszniewski, consulente di Radio Varsavia, è convenuto a Palermo per conoscerne i risultati, valutarne le prospettive e i limiti.

La Settimana Internazionale di Palermo nasce polemica, sanamente e opportunamente pugnace, aggiungiamo. In nome di un contatto diretto musica nuova-pubblico i suoi animatori hanno rinunciato non soltanto alla denominazione, ma all'accademia della novità insita negli abituali Festival. Si è voluto cioè far vivere alle tendenze nuove la vita reale delle usuali sale d'ascolto, provandole ai consensi e ai dissensi del pubblico che ascolta musica per consuetudine o per interesse. Fuori dall'esoterismo degli iniziati al nuovo, di cui è espressione per esempio Darmstadt, la Settimana Internazionale di Palermo si è rivolta direttamente al pubblico facendogli ascoltare le tendenze nuovissime, l'evoluzione ultima dell'arte dei suoni con l'intento di verificarne e porne in discussione i valori, illustrati da esecuzioni e conferenze introduttive.

L'aspetto polemico si è tradotto nel-

la polarizzazione tra la musica «aleatoria» di Cage e la tendenza più rigidamente costruttiva ed espressivamente sorvegliata che fa capo a Boulez ed a Nono.

Le audizioni sono state realizzate dai direttori Daniele Paris e Andrei Markovski, con il concorso del Gruppo strumentale dei solisti e professori dell'Orchestra di Roma della RAI-TV del magnifico flautista Gazzelloni, del recitante Kubizki, del soprano Mc. Culloch, della clavicembalista De Robertis, dei pianisti Bogianckino, Ciannarughi, Otte e Togni.

Due omaggi sono stati resi a Petraszi (esecuzione della limpida e intensa *Serenata per cinque strumenti*) e a Webern, di cui, in prima esecuzione per l'Italia, è stato eseguito il *Trio per archi postumo*: 26 battute di scrittura lineare, puntillisticamente individuata con una suggestione che discende dalla esperienza pittorica di Kandinsky.

Nel primo concerto ha avuto successo il piglio brillante del Movimento per clavicembalo e nove strumenti di Franco Donatoni. «... *Un iter segnato*» di Domenico Guacero, in prima esecuzione assoluta, è parso trarre dalla lezione puntillista riferimenti timbrici variati da atteggiamenti attinti al jazz. Sulla linea post-weberniana, saldamente costruita. *Ideogrammi* di Aldo Clementi, che in prima esecuzione assoluta, ha riscosso un successo molto vivo. Hans Otte, allievo di Gieseking, ha ottenuto con la sua consumata abilità pianistica un consenso caloroso eseguendo i suoi *Tropismi*: sfavillanti e abili improvvisazioni su schemi pre-definiti.

Abbiamo detto della diversificazione sostanziale dall'ultimo Stockhausen ribadita da molti compositori. Si è voluto da molti opporre al feticismo del « caso », proprio di Cage ma anche del recente *Ciclo per percussione* eseguito a Darmstadt, un « caso controllato » dalla volontà costruttrice dell'artista, rifacendosi allo

« hazard » di Boulez. Su questo sfondo vanno collocati il sestetto *Alma Redemptoris Mater* per fiati di Maxwell Davies, (delicatissimo, sulla traccia di un *cantus firmus*), la prima parte di *Composizione 3* di Macchi, e *Canti per tredici* di Luigi Nono, lineare nel suo effetto vigilantissimo.

Di musica elettronica è stato presentato un ricco programma che ha avuto nel *Gesang der Jünglingen* di Stockhausen il suo momento più alto, nella *Fontana Mix* di John Cage il pezzo più discutibile e in un « pezzo » del giapponese Mayuzumi il suo maggior successo di pubblico.

In materia di consensi registrati sono da ricordare: *Sequenza* di Luciano Berio e lo stile asciutto, fremmente in nervosa stringatezza di Franco Evangelisti con *Proporzioni* per flauto solo. In una rassegna necessariamente sommaria e incompiuta sono da ricordare inoltre i musicisti palermitani Arrigo (*Trio per archi*), Belfiore (*Dimensioni*) e Titone (*Bianco e Nero*) che nel campo della nuova musica hanno detto cose interessanti e valide. Una conferma, anche questa, del movimento di interessi culturali e musicali, che la 1ª Settimana ha superbamente destato e che ci auguriamo di vedere rinnovare il prossimo anno.

UBALDO MIRABELLI

Bolzano

Il Concorso pianistico «Busoni»

Fumata nera anche quest'anno. Niente primo premio: scandalo per i dilettanti e saggezza per i benpensanti. Livello artistico molto elevato. Ma il primo premio viene riservato a quel giovane pianista che per vastità di repertorio, per impeccabilità tecnica, per originale talento interpretativo eccetera possa

ritenersi idoneo a una carriera concertistica di portata internazionale. Ebbene, c'era fra i concorrenti un giovane rispondente pienamente a questi requisiti? No, non c'era. Chi conosce la pianistica superficialmente ha molto elogiato l'esecuzione della *Sonata* di Liszt realizzata dal nord-americano Agustin Anievas. Elogiabile, sotto taluni aspetti è stata senz'altro, quell'esecuzione, ma una Commissione di ben dieci spiccate personalità tra tecnici specifici e musicisti di larga fama, commissione presieduta dal Maestro Cesare Nordio e onorata dalla presenza del Capo dell'Ispettorato per l'Istruzione Artistica del Ministero della P.I. Dott. Maestro Giovanni Penta, non poteva non rilevare che la colossale composizione lisztiana è stata dall'Anievas sbriciolata, per dir così, in particolari non certo favorevoli alla già dubbia compattezza strutturale dell'esagitato capolavoro.

Così dicasi dell'altro nord-americano James Mathis che col precedente ha diviso il secondo premio. Dopo una bellissima interpretazione della *Sonata in la* di Schubert, ecco uno Scarlatti quasi agglutinato dal pedale, ed ecco *Feux d'artifice* piuttosto opachi e mal centrati sull'attacco laddove il Debussy sconsigliava l'uso del pedale appunto perché non una sonorità densa e poltigliosa, desiderava, ma un che di punteggiato da vividi sprizzi di scintille. L'ungherese Imre Antal (terzo premio) ha presentato quella *XV Rapsodia* di Liszt che per essere una parafrasi della *Marcia* di Rakoczy avrebbe richiesto un ritmo perentorio e soldatescamente scandito. Fra l'altro, qualche basso in fallo e negli acuti piccole papere stizzose, di quelle che con sopraffine eleganza parigina Paul Claudel direbbe « evidenti come pidocchi fra lastre di vetro ». Lo stesso Antal ha poi presentato una strapaesana pifferata di Kodaly della cui programmazione parecchi del pub-

blico (magnifico pubblico, sempre attentissimo alle sedute pianistiche) si sono piuttosto meravigliati.

Ma cosa doveva programmare, la Commissione, se giunto al traguardo e rivoltato il cassetto del repertorio, il concorrente non vi aveva trovato altro? Queste cose il pubblico non le sa, eppure giudica lo stesso, naturalmente a vanvera.

Se si fosse trattato di un concorrente quale il roveretano Maurizio Pollini (guarda chi si vede!) la Commissione avrebbe potuto richiederli, sui due piedi, i quattro quinti della letteratura pianistica d'ogni tempo e paese. E' giusto insomma che i tre suddetti concorrenti siano stati premiati, ma sarebbe stata troppa grazia se uno di essi avesse portato via l'agognatissimo primo premio. Eppure parecchi uditori non erano affatto di questo parere. Tant'è vero che un grande filosofo (deceduto per aver mangiato troppi fichi) diceva essere il buonsenso la cosa più rara che ci sia al mondo. In zone un poco depresse ma coltivabilissime, abbiamo sentito cantare Bach alla Chopin; la *Fuga* di Brahms (Haendel) senza la carica; uno Scarlatti « inselvaticito » come disse Albert Rieger; uno Scarbo fatto a pezzi, et coetera. Ed ora un piccolo sgambetto di Puck: provenienti quasi tutti da Corsi Superiori di Perfezionamento d'ogni parte del mondo, questi finalisti, assai più tecnici che non interpreti, fanno pensare se non sia il caso di aprire accanto a tante supreme Sorbone, qualche Asilo Infantile per i principii fondamentali del fraseggio, del cantabile, della quadratura, da sperimentarsi non già sui pesi massimi della letteratura pianistica, ma sui « piuma » come le *Sonatine* di Clementi e i *Canoni* di Kunz dove sono in miniatura gli stessi stilemi interpretativi dell'*Aurora* e dell'*Arte della fuga*.



(Foto Fritz Kern, Vienna)

SALISBURGO

La facciata (sopra) e l'interno (sotto) del Salzburger Festspielhaus, inaugurato nell'estate scorsa.

(Foto Landesbildstelle, Salzburg)



EPIDAURO



(Foto Mavrogenis)

Maria Callas nella Norma di Bellini, rappresentata nel teatro greco di Epidauro davanti a 16.000 spettatori

Ora che Puck con una delle sue spalluciate se n'è ito, ritorniamo in tema.

L'interpretazione è oggi a una certa quale svolta che può inquietare persino il più qualificato consesso giudicativo. Eversioni di gusto e teppistici ardimenti di novità, non possono non influire sul mondo interpretativo quand'anche si tratti di un mondo ormai cristallizzato quale potrebbesi ritenere quello dell'interpretazione dei capolavori del passato. Aggiungasi che ai giovani non interessa il cantabile, il che equivale rinunciare alla propria carta d'identità. Fin che un musicista non canta non puoi sapere quale sia la sua personalità. Eppure oggi trovi più facilmente chi esegua splendidamente quel diavolerio di *Toccata op. 11* del Prokofiev, piuttosto di uno che sappia ben cantare il più ingenuo *Notturmo* di Field. Altra difficoltà di scelta per una commissione di concorso, proviene dal gusto odierno per l'obiettivo (il *détaché* dei francesi) quando non addirittura per l'inespressivo, l'impersonale; di qui l'impressione che i giovani pianisti suonino tutti «bene» allo stesso modo. Per converso, non molti anni fa, era di scena la bramosia per l'originalità ad ogni costo, quindi l'esecutore doveva inventarne d'ogni colore e strafare. (Era il tempo che persino le ultime parole della *Vita Nuova*, venivano volgarmente interpretate come premeditazione

di originalità, quella falsa originalità che dà negli occhi come i papaveri rossi fra il grano verde). Ma ora con brusca virata scendiamo dalle nuvole e rendiamo onore alla perspicacia della Commissione e del suo presidente Cesare Nordio che con coraggiosa intransigenza d'ordine artistico sa tenere il «Premio Busoni» ad altezza di record richiamando l'attenzione di tutto il mondo pianistico. E beato quindi quel giovane che domani conquisterà l'ambitissimo guiderdone perché diventerà celebre in un battibaleno.

PIETRO MONTANI

Ecco il verdetto della Giuria:

- 1° Premio: non assegnato;
- 2° Premio: - ex-aequo: Augustin Anievas (USA); James Mathis (USA);
- 3° Premio: Imre Antal (Ungheria);
- 4° Premio: Giorgio Sacchetti (Italia);
- 5° Premio: John Ogdon (Inghilterra);
- 6° Premio - ex-aequo: Marie Claire Laroche (Francia); Françoise Parrot (Francia).

Diplomi:

Gian Paolo Chiti (Italia); Gülay Ugurata (Turchia); Blanca Uribe (Colombia); Merrill Kenneth Wolf (USA).

L'estate musicale all'estero

Vienna

Le Wiener Festwochen

Quest'anno le Wiener Festwochen (Settimane Viennesi) hanno celebrato il decimo anniversario con lo insediamento di un sovrintendente stabile, Egon Hilbert, che dopo la fine della guerra era stato a capo dei teatri della repubblica (Opera e Burgtheater) e negli ultimi cinque anni era stato direttore dell'Istituto Austriaco di Roma. Per l'occasione si è pensato anche a stabilire un programma veramente ricco e colossale alla cui realizzazione hanno collaborato grandi società orchestrali: oltre alle orchestre locali (la Filarmonica e la Sinfonica di Vienna), hanno partecipato la Philharmonia di Londra, i Filarmonici di Varsavia (direttore Witold Rowicki), i Filarmonici di Praga (direttore Karel Ancer), l'orchestra del Gewandhaus di Lipsia (direttore Franz Konwitschny) e i Filarmonici di Monaco (direttore Fritz Rieger).

A parte le manifestazioni minori a carattere popolare o di vario interesse specifico, si sono avuti due grandi concerti sinfonici e alcuni spettacoli operistici, che hanno costituito nell'insieme una grandiosa rassegna musicale, imponente anche per quantità di esecuzioni.

La parte operistica ha avuto inizio con la ripresa di un'opera di Pizzetti eseguita durante la stagione invernale: *L'Assassinio nella cattedrale*, in un'esecuzione smagliante diretta da von Karajan con la regia di Margherita Wallmann, esecuzione che si è mantenuta di grandissima efficacia nonostante la lun-

ga interruzione. Si sono poi avute rappresentazioni di opere di repertorio, mentre un apporto particolare alle « settimane » fu dato da due nuovi allestimenti: *Crepuscolo degli dei* e *Andrea Chénier*.

L'esecuzione del *Crepuscolo degli dei*, che concludeva l'allestimento della tetralogia wagneriana iniziato da von Karajan due anni or sono, era attesa con estremo interesse. La regia dell'opera è stata curata dallo stesso direttore, mentre le scene erano disegnate dal suo collaboratore Emil Praetorius; e bisogna dire che la qualità musicale dell'esecuzione, sotto la guida ispirata di Karajan, è stata veramente perfetta. Anche la compagnia era formata col meglio che si possa trovare oggi per il teatro wagneriano: Brunilde è stata impersonata dall'incomparabile Birgit Nilsson, Gutruna da Gré Brouwenstijn, Sigfrido da Wolfgang Windgassen, Hagenda da Gottlob Frick e Gunter da Herrmann Uhde. Discutibile invece l'impostazione scenografica e registica. In veste di regista, Karajan ha talvolta delle soluzioni buone per non dire ottime, ma capita anche di vederlo imbarazzato o addirittura sprovveduto di fronte ai problemi scenici. Praetorius poi predilige uno stile eclettico che fonde insieme arbitrariamente il nuovo e l'antico: e mentre ad esempio il paesaggio del Reno è stilizzato in massimo grado, la Reggia si presenta fastosa e sovraccarica; infine si avverte la mancanza di ogni sentimento poetico e di ogni effetto pittorico.

Il nuovo allestimento dello *Chénier* ci ha fatto ascoltare nella parte del protagonista, Franco Corelli, la cui voce felice e naturalissima, sem-

bra piegarsi senza sforzo alle esigenze artistiche della parte; Renata Tebaldi invece è parsa un poco stanca ed affaticata, mentre Ettore Bastianini ha dato una buona prestazione anche dal punto di vista scenico, facendo ammirare le doti eccellenti del suo organo vocale vigoroso e fluente. Quanto alle scene di Robert Kautsky, non si può dire che siano state assai felici in fatto di ambientazione e di atmosfera parigina, ma hanno tuttavia denotato la mano sicura di un artista esperto e di buon gusto, e hanno dato modo al regista Paul Hager di sfruttarne tutte le possibilità di giuoco scenico. E del resto, chi va più a pensare alle scene e alla regia quando ci si trova di fronte ad affascinanti voci italiane? Persino la direzione piuttosto rozza di Lovro von Matačić è passata in seconda linea!

Le manifestazioni concertistiche si sono svolte intorno a un tema preciso: il centesimo anniversario della nascita di Gustav Mahler. Vienna, la città in cui Mahler fu attivo per un decennio in qualità di direttore, era un tempo al primo posto in fatto di esecuzioni di musica di questo compositore; il pubblico del nostro tempo invece non ha più confidenza con lui: c'è da sperare che le celebrazioni di quest'anno siano servite ad operare un riavvicinamento. Non sono state eseguite peraltro tutte le sinfonie, ma della sua produzione si è dato un assai vasto panorama, che ha culminato proprio nel primo giorno delle celebrazioni con la 4ª Sinfonia eseguita dai Filarmonici sotto la direzione di Bruno Walter, venuto appositamente a Vienna da Hollywood: ed è un maestro che ha sempre l'arte di ricostruire lo specifico stile di Mahler nella maniera più concisa ed insieme raffinata. Anche Karajan ha offerto un contributo di prim'ordine alle celebrazioni con l'esecuzione del *Lied von der Erde*, di cui ha saputo cogliere genialmente i carat-

teri più peculiari, tanto nella delicatezza quanto nella veemenza dell'espressione. Jascha Horenstein ha concluso infine le celebrazioni con una raffinata e magistrale esecuzione della 9ª Sinfonia.

Si sono poi rivelate assai interessanti due esecuzioni di opere in forma di concerto: *Lulu* di Alban Berg, diretta da Bruno Maderna, ha manifestato una tale, trascinate intensità teatrale che quest'opera, a parte il sorpassato testo di Wedekind, dovrebbe essere senza indugi rappresentata anche scenicamente. Stupefacente infine l'effetto del Rienzi diretto nella sala dei concerti da Joseph Krips: la giovanile e irruente musica di Wagner è così potente da suggerire letteralmente al sorpreso ascoltatore anche le varie soluzioni sceniche.

Il vero trionfo delle Settimane Viennesi è stato però il ciclo beethoveniano diretto da Otto Klemperer con la Philharmonia di Londra; e anche il pubblico più blasé si è abbandonato ben volentieri alla suggestione della personalità di Otto Klemperer e a quella della superiore perfezione classica che si sprigiona sempre dall'opera di Beethoven.

HEINRICH KRALIK

Salisburgo

Il Festival

nella sua nuova sede

L'avvenimento principale del Festival salisburghese di quest'anno fu l'inaugurazione del nuovo teatro, costruito con la spesa di alcune centinaia di milioni di scellini. È noto che gli austriaci sono di temperamento alquanto scettico, e alieni quindi dall'applaudire con manifestazioni di gioia una simile potente affermazione data dal loro paese in campo culturale: tanto che, se sotto i loro occhi nasce qual-

cosa di nuovo, essi reagiscono con una ripulsa ironica e critica. Anche in questo caso si può dire che si siano usati tutti gli argomenti possibili contro la costruzione del nuovo teatro: si è criticato il luogo in cui è stato costruito e le spese a cui si è andati incontro; a Tizio l'architettura dell'edificio è parsa troppo moderna, a Caio troppo conservatrice; uno criticava le decorazioni e i colori, un altro il sipario o l'impianto elettrico: e se Clemens Holzmeister, autore dei bozzetti per il teatro, non possedesse un temperamento assai più resistente degli architetti dell'Opera di Vienna — che esattamente cento anni fa dovettero affrontare una analoga campagna condotta contro di loro dai soliti sapientoni invidiosi — al pari di quelli si sarebbe ormai da tempo ridotto in pessime condizioni per i dispiaceri e le amarezze.

Infine è la posterità che deve giudicare l'architettura di un teatro, e in un simile giudizio i rapporti puramente architettonici della costruzione contano assai meno dei fatti artistici resi possibili dalle caratteristiche dell'edificio in questione. In altre parole, quello che conta veramente è ciò che accade dentro il nuovo teatro; non è il teatro come tale che deve dimostrare di essere buono a qualcosa, bensì lo spirito di chi lo amministra, lo fa vivere e risuonare di fatti artistici.

Se dunque questi «fatti» devono conservare le loro caratteristiche legate al «genius loci», bisogna dire che il nuovo teatro sede del Festival fa sperare assai bene. In primo luogo esso non è un corpo estraneo alla famosa armonia architettonica della città, e anzi sta in rapporto strettissimo con i più famosi e ammirati monumenti storici. Come la città intera sembra sgorgare direttamente dal grembo del Mönchberg con le sue case, i suoi monumenti, i suoi palazzi, così anche il nuovo teatro può essere

considerato l'ultima creatura di questa meravigliosa unità artistica che fa corpo con la roccia del monte: basti dire che per ottenere la necessaria profondità del palcoscenico si è dovuto tagliare la parete perpendicolare della roccia stessa. Con la nuova costruzione inoltre viene compiuta un'evoluzione organica, poiché fin dal 1925 circa tutti gli sforzi degli organizzatori del Festival furono rivolti a trovare lo spazio per le rappresentazioni nel complesso architettonico della Corte arcivescovile. In questo complesso sono state improvvisate, inserite e trasformate a più riprese diverse sale per esecuzioni teatrali, finché il Festival ha finito per occupare, con la molteplicità delle sue manifestazioni, tutto quanto l'edificio. Dietro all'antica facciata, rimasta immutata nella sua semplicità, si hanno ormai a disposizione ben tre teatri per le esecuzioni del Festival: il Teatro nuovo, quello vecchio e infine la *Felsenreitschule* adattata a sala di teatro.

Il musicista, comunque, non è interessato tanto ai pregi o ai difetti architettonici, tecnici e pratici, quanto alle caratteristiche musicali del nuovo teatro; soprattutto ci si chiedeva con ansia come sarebbe risultata l'acustica della sala. Ebbene, ora possiamo dire che l'acustica è perfetta, e che essa rende ogni sonorità con chiarezza e precisione in ogni punto. Sorprendente soprattutto l'intimità degli effetti, intimità che viene resa possibile proprio dai rapporti acustici della costruzione.

Si ammetterà peraltro che la scelta del Rosenkavalier per l'inaugurazione del nuovo teatro è stata una soluzione dettata più che altro dall'incertezza, in quanto si è pensato di sperimentare inizialmente la nuova sala con un'opera che non presentasse per la realizzazione ulteriori problemi stilistici ed artistici. Per questo è stata offerta una esecuzione assai felice e rappre-

sentativa della popolare opera Straussiana, ravvivata dal genio direttoriale di Herbert von Karajan: ed è stato così che il pubblico e gli artisti hanno preso contatto con la nuova sala e con i nuovi rapporti scenico-acustici.

Da un punto di vista spirituale e artistico la vera inaugurazione del nuovo teatro ha invece avuto luogo con una nuova composizione di Frank Martin: *Il Mistero della Natività del Signore*, un'opera-oratorio severa, nobile e piena di dignità. Senza offrire particolari problemi musicali e di rappresentazione, essa presenta difficoltà enormi dal punto di vista scenico, trattandosi di trasferire nella dimensione teatrale un'opera concepita per la radio. E qui ci volevano davvero la grande esperienza, l'accortezza artistica, il senso stilistico e la viva fantasia di una Margherita Wallmann per portare ricche, carattere e precisione nella ricchezza di immagini dello spettacolo. D'accordo con lo scenografo Helmut Jürgens sono state costruite, sul modello dei misteri medievali, tre superfici rispondenti alle esigenze dell'azione che si svolge in cielo, in terra e nell'inferno, dove il paradiso è rappresentato con una visione pittorica immersa in un'eterea luce celeste, occupante la maggior parte dello spazio scenico. Tutta la scena è affollata di angeli e santi, ed esercita lo stesso ingenuo fascino di una visione celeste del Fra' Angelico, mentre la parte della azione che si svolge sulla terra prevede per ogni situazione una propria cornice architettonica e ornamentale: veri e propri affreschi giotteschi pieni di vita. La sfera inferiore appartiene a Lucifero e ai suoi spettrali e grotteschi aiutanti, che si vedono salire dal mondo degli inferi. In ogni caso, dovunque si svolga l'azione di quest'opera, la regia ne realizza chiaramente la nobile spiritualità, e i fattori statici che determinano il tutto acqui-

stano — per quanto assurda possa sembrare questa immagine — una loro specifica efficacia.

La potenza della musica di Frank Martin sta tutta nelle grandi parti corali, assai belle e commosse. Egli impiega un coro grande e uno piccolo, e a ciascuno di essi affida con colori sempre mutabili degli elementi espressivi assolutamente peculiari, mentre gli effetti di maggior grandiosità vengono ottenuti con l'unione dei due cori. Dal punto di vista del linguaggio, la musica è di una modernità moderata, dominata molto spesso da triadi perfette che sono molto affini al sistema dell'armonia funzionale e non hanno nulla a che vedere con l'atonalità, la quale del resto ben difficilmente si sarebbe adattata a esprimere questa mistica spiritualità di carattere medievale.

Aggiungiamo per finire che Salisburgo non ha dimenticato il suo tipico culto mozartiano, ad onta delle grandi cerimonie dell'inaugurazione del nuovo teatro: sono stati così eseguiti in nuovi allestimenti *Don Giovanni* (direzione di Karajan, regia di Schuh), e *Così fan tutte* (Böhm-Rennert) mentre *Le Nozze di Figaro* sono state ripetute nel delizioso allestimento dell'anno scorso (Böhm-Rennert). *Il Flauto magico*, eseguito pure nell'allestimento già noto di Keilberth-Rennert, non è stato in tutto soddisfacente, mentre *La Finta semplice* ha ottenuto un grande successo nell'esecuzione di una compagnia di giovani. È questa un'opera composta da Mozart a 12 anni, ma non fa certo l'impressione di una composizione giovanile, e chi ignorasse questo particolare potrebbe pensare senz'altro che essa sia frutto di un maestro più esperto e già padrone della routine del teatro lirico: evidentemente, bisognava che Mozart possedesse la routine già a 12 anni, per arrivare a 35 anni all'ingenuità somma del *Flauto magico*!

Alla Felsenreitschule è stato ripreso il *Don Carlos* di Verdi, sotto la direzione di Nello Santi.

HEINRICH KRALIK

Grecia

Maria Callas a Epidauro

Senza offesa per Bellini, la *Norma* eseguita a Epidauro nel teatro antico di ventiquattro secoli, l'unico che si sia conservato assolutamente intatto fino ai nostri giorni, questa *Norma* rappresentata di fronte a ben 16.000 spettatori col fiato sospeso, è stata più la *Norma* della Callas che quella di Vincenzo Bellini.

E' un'opera che si adatta magnificamente a questo scenario, e quando sulle colline circostanti si accesero i fuochi dei Druidi persino la Callas era talmente emozionata che per un attimo non riuscì con la sua voce a riprodurre l'intera gamma di espressioni e di emozioni per cui essa va giustamente famosa. Non a lungo, però, perché nel secondo atto si meritò l'ovazione trionfante di un pubblico entusiasta e conquistato: insomma la Callas ha espresso l'amore, l'odio, la disperazione e il sacrificio del suo personaggio, un personaggio a cui del resto ha dovuto la sua fama per diversi anni, con insuperabile perfezione nella scena e nella vocalità. Nella sera prevista per l'esecuzione, un quarto d'ora prima dell'inizio aveva cominciato a cadere la pioggia (ed era da febbraio che non pioveva). A Epidauro c'è solo il teatro: su tutta la pianura non c'è vita, non ci sono abitazioni né ripari, ad eccezione di pochi alberi di pino; e qui migliaia di persone erano convenute da parecchie centinaia di chilometri di distanza (Atene dista ad esempio ben tre ore di automobile). Le antiche tragedie greche eseguite annualmente in questo tea-

tro hanno tradizionalmente un pubblico che va dall'aristocrazia ateniese ai pastori del luogo — unici abitanti di questi dintorni — tutta gente che conosce a memoria i versi di Eschilo e di Sofocle. Oltre all'interesse e alla curiosità per la musica, questa volta c'era un fattore snobistico, dato dagli altissimi prezzi (20 dollari per un posto che diventarono 60 alla borsa nera) e dal rumore che si era fatto sulla vita privata della Callas. I giornalisti stranieri, tra cui Elsa Maxwell, e tutti gli spettatori, complessivamente 16.000 persone, rimasero delusi e indispettiti sotto la pioggia coperti da scialli, asciugamani, costumi da bagno — usati solo poche ore prima nel Mediterraneo sotto un sole caldissimo — e altri copricapi improvvisati, finché i 6.000 automezzi ripresero la via del ritorno nella notte e le imbarcazioni si misero in mare sotto la pioggia per ritornare al Pireo. Questa volta non era stata la diva bizzosa, ma il dio del tempo a far sospendere l'esecuzione!

Ma tre giorni dopo l'esecuzione fu varata felicemente, e mancava solo la pallida luna mediterranea nel momento in cui la Callas levò le braccia nell'invocazione alla «Casta diva» che l'ha resa giustamente celebre.

Tutti i collaboratori erano stati scelti con la massima cura per far da degna cornice alla cantante: da Tullio Serafin, l'ottantaduenne maestro che ha avuto una importanza decisiva nell'evoluzione artistica di Maria Callas, al tenore Mirto Picchi, al basso Ferruccio Mazzoli. Adriana Lazzarini è stata sostituita dal giovane mezzosoprano Kiki Morfoniu nelle vesti di un'eccellente Adalgisa, mentre Antonio Phocas, ben noto per i suoi bozzetti al Teatro Nazionale, e il pittore Gianni Tsaruchis erano responsabili per la parte scenica. La regia è stata infine affidata ad Alexis Minotis, un attore e regista ben noto che ha

affrontato la lirica solo di recente debuttando due anni fa a Dallas nella *Medea* interpretata dalla Callas. Minotis è diventato il regista preferito dalla cantante, che con Luchino Visconti aveva già raggiunto nella *Traviata* la piena maturità artistica anche sulla scena.

Tra le molte esecuzioni memorabili regalateci da Maria Callas durante la sua carriera, questa *Norma* è destinata a rimanere tra le più significative, sia per lei, sia per chi ha avuto la fortuna di essere tra gli ascoltatori.

TRUDY GOTH

Polonia

Le manifestazioni per l'Anno chopiniano

In occasione dell'Anno chopiniano e del VI Concorso Internazionale Chopin negli scorsi mesi di febbraio e marzo l'attività musicale e artistica si è concentrata in Polonia soprattutto sulla musica di questo grande compositore.

Uno degli avvenimenti più salienti è stato il I Congresso Internazionale di Musicologia dedicato all'opera di Chopin che si è svolto a Varsavia dal 16 al 21 febbraio. Questo Congresso ha permesso di vedere la figura di Chopin sotto una visuale assai ampia e complessa, comprendente l'epistolografia, la psicologia, l'attitudine del musicista verso le arti, la letteratura e le correnti filosofiche del suo tempo. Accanto ai risultati «ufficiali» si sono poi avute anche conseguenze «indirette» del congresso: ad esempio il prof. Bötticher, uno studioso autorevole di Orlando di Lasso e autore di un'opera fondamentale su questo compositore, ha scoperto in Polonia in questa occasione una nuova edizione finora sconosciuta del musicista fiammingo.

Il Congresso ha riunito più di due-

cento persone provenienti da ventun Nazioni, tra cui numerosi studiosi conosciuti in tutto il mondo, e inoltre ha attirato una legione di osservatori che non partecipavano ai lavori. Nel corso del Congresso sono state lette 106 relazioni che hanno sollevato i più svariati problemi, com'è provato dal numero delle sezioni che hanno discusso contemporaneamente i loro temi: critica stilistica, storia e studio delle influenze stilistiche, interpretazione, bibliografia, edizioni, estetica, storia generale.

Data l'ampiezza della tematica dibattuta, il Congresso di Varsavia ha in un certo senso compilato il bilancio generale delle conoscenze attuali su Chopin, recando nuovi apporti specifici e anche in senso musicologico generale. Ad esempio, non erano mai stati indicati finora i numerosi legami che uniscono Chopin alle tradizioni musicali, polacche o europee in genere (D. Scarlatti, i classici viennesi, Clementi); d'altro canto non era ancora stata studiata a sufficienza la sua influenza sullo stile dei contemporanei e dei successori (Schumann, Liszt, Brahms, Szymanowski, gli impressionisti, e così via). Chopin è apparso così non come un fenomeno estraneo al corso della storia musicale (come lo hanno qualche volta ritenuto le generazioni precedenti) ma come un artista profondamente ancorato alla sua epoca, legato ai suoi predecessori e con una precisa influenza sui successori.

Abbiamo poi constatato con particolare soddisfazione la netta tendenza ad avvicinare la musicologia alla pratica musicale, il che costituisce un grande progresso rispetto ai Congressi precedenti: le relazioni hanno fornito un quadro dei fenomeni della cultura musicale e dell'ambiente artistico di Varsavia intorno al giovane Chopin, ma è stato studiato a fondo anche il problema dei fattori psicologici nella sua opera.

Il giorno della chiusura del Congresso sono stati resi noti i risultati del Concorso per un lavoro musicologico dedicato allo stile nella musica di Chopin. La Giuria del concorso, formata dai musicologi Abraham (Londra), Belsa (Mosca), Lissa (Varsavia), Lobaczewska (Cracovia) e Pincherle (Parigi), ha deciso di non assegnare il primo premio, mentre ha assegnato il secondo premio *ex aequo* ai saggi di Protopopov (Mosca) e Ketchkemety (Budapest) intitolati rispettivamente *Il principio dello sviluppo tematico in Chopin e il carattere polacco ed europeo delle mazurke di Chopin*. In conformità con le decisioni della Giuria le due opere saranno pubblicate in Polonia. Tutto questo testimonia che Chopin oggi non solo è eseguito ed ascoltato in tutto il mondo, ma anche che egli forma materia di ricerca scientifica.

Viene spontaneo il richiamo a quello che si è scritto sulla stampa di tutto il mondo a proposito del Festival Internazionale di Musica Contemporanea dell'Autunno di Varsavia, Festival che avrebbe permesso un incontro e un dibattito tra principi metodologici diversi se non diametralmente opposti. Le analisi strutturali e storiche non si sono incontrate però sul piano del puro e semplice antagonismo — per quanto i rispettivi sostenitori abbiano avuto talora discussioni molto vivaci — ma come due metodi che si completano e si equilibrano: la fenomenologia e il marxismo, l'analisi alla Schenker e quella alla Merzmann, le categorie estetiche più antiche e le più recenti, il metodo linguistico e quello ermeneutico hanno portato ciascuno a suo modo un contributo al problema chopiniano. Grazie a tutto questo, il Congresso ha acquistato in colore e in vivacità di discussione, e la vastità dei problemi trattati è andata a tutto suo vantaggio. Ecco perché questa manifestazione rimane come il punto di partenza di una colla-

borazione tra gli studiosi di diverse nazioni per raggiungere attraverso l'analisi una conoscenza totale dell'opera del grande musicista polacco. Il Congresso di Musicologia si è chiuso alla vigilia del Concorso Internazionale di Pianoforte F. Chopin (Varsavia 22 febbraio - 13 marzo). La Giuria, presieduta da Artur Rubinstein, era formata da Guido Agosti, Stefan Askenase, Nadia Boulanger, Sven Bradel, Sequeira Costa, Harold Craxton, Jacques Février, Arthur Hedley, Dimitri Kabalevski, Witold Maluczynski, Magda Tagliaferro e Jacob Zak.

Fra i 150 candidati presentatisi, ne sono stati ammessi 86, e poiché alcuni di essi non sono potuti arrivare a Varsavia in tempo, se ne presentarono settantotto. Il Concorso è stato organizzato dalla Società Chopin, che adempiva le funzioni di organo esecutivo del Comitato per l'anno chopiniano. Ecco l'elenco dei vincitori del concorso: Primo premio a Maurizio Pollini (Italia); secondo premio a Irina Saritskaia (URSS); terzo premio a Tania Asciot-Harutunian (Persia); quarto premio a Li-Min-Cian (Cina); quinto premio a Sinaida Ignatieva (URSS); sesto premio a Valeri Katsielski (URSS). A riconoscimento delle sue doti, il pianista messicano Michel Bloch, giunto decimo in graduatoria, si è visto assegnare — subito dopo la comunicazione dei risultati — un premio speciale del presidente onorario della Giuria, Artur Rubinstein. Oltre ai premiati hanno ricevuto una segnalazione particolare i seguenti concorrenti: Alexandr Slobodianik (URSS), Josef Stempel (Polonia), Hitosci Kobaiasci (Giappone) e Reija Silvonen (Finlandia). Il premio della Radio Polacca per la migliore interpretazione delle mazurke e quello della Società Chopin per la migliore interpretazione delle polacche sono andati a Irina Saritskaia (URSS). È la prima volta nella storia del Concorso Chopin che l'egemonia dei

pianisti slavi è stata spezzata così nettamente (basti pensare che il primo dei concorrenti polacchi si è piazzato all'ottavo posto) dai pianisti di altri paesi e in particolare dell'Italia. Maurizio Pollini ha vinto, oltre al primo premio, anche il premio del Comune di Varsavia, quello della Commissione Polacca Nazionale per l'UNESCO e ha ricevuto numerosi inviti a tenere concerti in Bulgaria, Spagna, Norvegia, Germania occidentale, Svezia e Portogallo.

Tra i rappresentanti stranieri figuravano i musicologi più eminenti. Eccone alcuni: I. Belza (Mosca), W. Boetticher (Goettingen), J. Chailley (Parigi), F. Eibner (Vienna), A. Hedley (Londra), H. Husman (Amburgo), J. Kremlev (Leningrado), O. Mortensen (Copenaghen), J. Racek (Brno), A. Silberman (Sidney) e Ting-Shan-Te (Shanghai).

Tra i partecipanti polacchi, naturalmente molto numerosi, citiamo, accanto all'ab. H. Feicht, S. Lo-

baczewska e J. Chominski, la professoressa Zofia Lissa, vera animatrice del Congresso oltre che sua Presidentessa e direttrice dell'Istituto di Musicologia dell'Università di Varsavia.

L'apporto della delegazione italiana è stato considerevole; il M^o Sandelewski (del Conservatorio di Bologna) ha parlato sugli *Elementi del bel canto italiano nella musica di Chopin* sottolineando l'influenza della musica italiana (soprattutto di Clementi) su Chopin sia nel campo melodico sia in quello armonico. Il Dr. A. Basso di Torino nella sua conferenza su *Chopin e lo spirito della musica strumentale barocca* ha sottolineato l'analogia esistente tra lo stile di Chopin e quello di Domenico Scarlatti e infine il M.^o Fabio Fano (Venezia), assente per malattia, ha mandato il testo della sua comunicazione in cui dimostrava come il compositore polacco fosse l'erede dello stile della scuola classica.

WALDEMAR VOISÉ

Concorso Internazionale Ricordi

La stampa internazionale ha diffuso il comunicato che annunciava l'esito del Concorso Internazionale Ricordi per un'opera lirica. Riportiamo qui di seguito la relazione della Commissione giudicatrice presieduta da Ildebrando Pizzetti.

L'opera vincitrice verrà presentata, a norma del Bando di Concorso, nella prossima stagione lirica 1960-61, della Piccola Scala di Milano.

Relazione della Commissione giudicatrice

Al Concorso Internazionale Ricordi per un'opera lirica in un atto oppure per un'opera da camera in uno o più atti indetto sotto gli auspici del Teatro alla Scala, sono state inviate 55 opere di cui 8 non hanno potuto essere ammesse perchè pervenute dopo il termine stabilito dal bando (30 giugno 1960). La Commissione giudicatrice ha esaminato le restanti 47 partiture su testi italiano, francese, inglese, tedesco e spagnolo. La maggior parte dei lavori dimostra povertà di invenzione drammatica e spesso imperizia di realizzazione musicale. Tra le opere adatte per essere rappresentate al Teatro alla Scala nessuna ha rivelato i requisiti artistici richiesti da una presentazione così impegnativa.

Per contro tra le opere da camera adatte ad essere rappresentate alla Piccola Scala, in accordo col paragrafo 1 del bando di concorso, una particolarmente ha ritenuto l'attenzione dei Commissari: l'opera *Pour un Don Quichotte*, (motto: «... Castigat ridendo mores...»); aperta la busta è risultato autore della musica il Sig. Jean-Pierre Rivière e del libretto il Sig. Randal Lemoine. La suddetta opera emerge per qualità di equilibrio scenico e distinzione musicale e per tali ragioni la Commissione giudicatrice ha deciso di attribuirle il premio di 3.000.000 di lire.

Nell'espletare il mandato conferitogli, i Commissari ringraziano la Casa Ricordi che ha contribuito generosamente a così nobile iniziativa, e il Teatro alla Scala che ha appoggiato con la sua autorità gli intendimenti a cui si è ispirato questo Concorso.

Cernobbio, Villa d'Este, 5 ottobre 1960.

Ildebrando Pizzetti, Presidente
Werner Egk
Frank Martin
Eugenio Montale
Goffredo Petrassi
Francis Poulenc
Victor de Sabata, Alto Consulente artistico
del Teatro alla Scala

Notizie in breve

* A partire dall'imminente anno scolastico il M° Renato Fasano attuale direttore del Conservatorio di Musica B. Marcello di Venezia, passerà alla direzione del Conservatorio di S. Cecilia in Roma.

* La Commissione nazionale per l'assegnazione dei premi annuali di operosità a musicisti, riunita nella sede della Cassa Nazionale Assistenza Musicisti, ha assegnato per l'anno in corso due premi di un milione e quattro di L. 500.000 rispettivamente ai maestri Carlo Jachino, Lodovico Rocca, Dante Alderighi, Piero Giorgi, Arrigo Pedrollo, Giovanni Spezzaferri. Inoltre detta commissione ha conferito un premio di L. 250.000 ciascuno ai maestri Salvatore Indovino e Michele Eulambio.

* La Cassa Nazionale di Assistenza e Previdenza tra gli Scrittori Italiani e la Cassa Nazionale Assistenza Musicisti hanno assegnato al librettista Emidio Mucci un premio di operosità artistica di L. 200.000 quale riconoscimento della sua fervida attività letteraria in collaborazione con musicisti italiani.

* Al Teatro Comunale di Bologna è andata in scena il 28 maggio u.s. con vivo successo l'opera in 1 atto *Antigone* di Lino Liviabella, su libretto di Emidio Mucci. L'opera è un profondo rifacimento di una precedente partitura omonima in 3 atti, sempre su testo del Mucci, rappresentata a Parma e che costituì la prima esperienza teatrale del compositore marchigiano.

* A Lanciano (Chieti) è stata costituita una nuova società concertistica, il Cenacolo musicale F. Fenaroli, la cui presidenza è stata affidata a Manlio La Morgia.

* Herbert von Karajan ha rassegnato le dimissioni dalla carica di direttore musicale del Festival di Salisburgo che reggeva dal 1957.

* A Vercelli i Viotti d'oro 1960 sono stati assegnati a Aldo Protti per i cantanti, ad Arturo Benedetti Michelangeli per i pianisti, e a Gioconda De Vito per i violinisti. Per la sezione Complessi Stabili e Direttori d'orchestra il riconoscimento è andato all'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI-TV e al suo direttore Mario Rossi.

* Alla direzione della Cappella Giulia di Roma è stato recentemente chiamato, quale successore del maestro Armando Antonelli, da poco scomparso, il maestro Armando Renzi.

* L'Orchestra Sinfonica Siciliana, sotto la direzione del maestro Ottavio Ziino ha partecipato al Festival Musicale di Dublino presentando la verdiana *Messa da requiem* e un programma di pezzi tratti da opere liriche.

* L'Orchestra A. Scarlatti della RAI-TV, diretta da Franco Caracciolo nel corso di un concerto tenuto nella Sala del Conservatorio di Napoli nel maggio scorso ha presentato il *Concerto per violino*, pia-

noforte e orchestra di Roberto Gorini Falco in prima esecuzione (solisti Giuseppe Prencipe e Carlo Bruno) e il Concertino per tromba e archi di Sandro Fuga (solista Renato Marini). Entrambe le composizioni hanno ricevuto lieta accoglienza di pubblico e critica.

* Nel concorso nazionale per una composizione pianistica bandito a Rovereto per onorare la memoria del M^o Roberto Rossi, direttore di quelle scuole musicali per un quarantennio, il primo premio è stato assegnato a Piero Rattalino di Trieste e il secondo premio a Roberto Zanetti di Bologna.

* Dal 6 al 14 agosto ha avuto luogo a Stradfort (Ontario) una Conferenza Internazionale dei Compositori organizzata dalla Lega dei Compositori Canadese. Erano presenti, fra i delegati delle varie nazioni, Edgard Varèse (Stati Uniti), Henry Dutilleux (Francia) e Luciano Berio (Italia).

* Il poema sinfonico *Le Villi* di Eriberto Scarlino è stato presentato in prima esecuzione assoluta al Teatro Apollo di Teramo da quell'orchestra sinfonica diretta dal maestro Arnaldo De Angelis.

* La Giuria del Premio Serate Musicali Fiorentine per una Composizione per orchestra da Camera, indetto dall'AIDEM di Firenze in occasione del Decimo Anniversario della sua fondazione, ha concluso i lavori destinando la somma di lire 1.000.000 e due secondi premi ex-aequo di L. 500.000 ciascuno. Detti premi sono stati vinti da Giorgio Cambissa, nato a Bodio (Svizzera) e residente a Milano, e da Giorgio Ferrari, nato a Genova e residente a Torino.

Necrologi

* A 63 anni di età è deceduto il 15 luglio u.s. a New York il celebre baritono californiano Lawrence Tibbett che per molti anni fu uno dei cantanti più apprezzati del Metropolitan, particolarmente nell'interpretazione del *Falstaff*. All'attività lirica (che lo portò anche sulle scene del Covent Garden e della Scala), un'ampia opera di prosa cinematografica come interprete di vari films.

* A Parigi è morto il 7 agosto u.s. il compositore alsaziano André Bloch. Nato a Wissembourg nel 1873, vincitore nel 1895 del Prix de Rome, lascia opere liriche, alcuni poemi sinfonici e altra musica strumentale.

* Massimo Bontempelli è morto a Roma il 21 luglio del corrente anno a 82 anni di età, essendo nato a Como il 12 maggio 1878. Lo scrittore si occupava anche di composizione e scrisse musiche di scena per alcuni suoi lavori teatrali nonché musica da camera. Di musica si era anche interessato in qualità di scrittore, critico musicale e conferenziere. I suoi scritti d'argomento musicale erano stati recentemente raccolti nel libro *Passione incompiuta* (1958).

* A Vienna il 26 luglio u.s. è deceduto il celebre violinista cecoslovacco Václav Hlavěnků. Nato a Vodňany (Boemia) il 24 agosto 1900, si affermò come interprete brillante e dotato di tecnica trascendentale. Insegnava all'Accademia di musica viennese.

Edizioni musicali

Presentazioni:

Remo Giazotto. *Au Tombeau de Ravel* per pianoforte. Milano, Ricordi, 1959.

Critico e musicologo di molteplici interessi, Remo Giazotto è particolarmente noto per alcune ragguardevoli pubblicazioni di carattere biografico, storico ed estetico, frutto di sagaci ricerche d'archivio, che costituiscono un significativo apporto alla musicologia. Ma egli non è soltanto il dotto e intelligente musicologo che tutti conoscono; non da oggi, infatti, accanto alla sua principale attività, coltiva fruttuosamente sia la trascrizione e revisione di antiche musiche, sia la composizione. Appunto a ricordarne i meriti anche in questo dominio dell'arte, dopo le 6 Canzoni napoletane per canto e pianoforte, apparse un paio di anni or sono, ecco ora il presente lavoro pianistico, ispirato, in obbedienza all'assunto, a modi stilistici raveliani.

Luigi D'Ambrosio. *Concerto in sol maggiore* per violino e orchestra op. 19, Milano, Ricordi.

Luigi D'Ambrosio era soprattutto noto fino a ieri, anzi fino all'altro ieri, come valoroso e generoso didatta. Insegnante di violino nel Conservatorio di S. Pietro a Maiella, aveva allevato una folta schiera di allievi, l'ultimo dei quali, Salvatore Accardo, rapidamente conquistò, fra i giovanissimi campioni del concertismo, il posto di primissimo piano che tutti ormai gli riconoscono. L'attività di compositore costituiva lo hobby quasi segreto del musicista,

Si tratta di una snella suite, aperta da una breve Introduzione (« alla Gavotta »), proseguita da due danze garbate e finemente costruite (Minuetto e Trio, Valzer lento), e conclusa, al pari di *Le Tombeau de Couperin* di Ravel, da una vivace Toccata di tersa e brillante scrittura pianistica; a questa fanno seguito, a mo' di coda, le delicate misure dell'Introduzione.

I pregi principali della composizione ci sembra consistano nella sua salda e nitida concezione formale e nella limpida eleganza del linguaggio armonico e melodico; requisiti che denotano la ferma volontà dell'Autore di conferire alla sua musica sincerità di espressione e una condotta di lineare chiarezza.

come di ogni strumentista che si rispetti. Grande fu quindi la sorpresa dell'ambiente musicale quando si seppe che il D'Ambrosio (che l'anno passato si aggiudicò anche, ex-aequo, il « Premio Trieste ») aveva vinto il Premio Alfano con un Concerto per violino, con un pezzo, insomma, necessariamente impegnativo. E l'esecuzione che ne seguì in una stagione sinfonica al S. Carlo (stupendo interprete il Pelliccia) fugò anche il dubbio che si trattasse del solito

pezzo (magari gonfiato per l'occasione) di carattere meramente virtuosistico che ogni degno strumentista si sente in obbligo di scrivere. Questo Concerto, in altri termini, oltre che di una perfetta conoscenza dello strumento testimonia di un notevole senso costruttivo e di un saldo dominio della possibilità dell'orchestra. Ideato ed attuato in un linguaggio francamente tonale, ovviamente si compiace di una dose abbondante di elaborazione strumentistica, ma non si esaurisce in

Tomaso Albinoni. Sonata in la, op. II n. 3, per archi e cembalo di ripieno. - **Concerto in do**, op. IX n. 9, per 2 oboi, archi e cembalo di ripieno.

Giovanni Battista Pergolesi. Concertino in mi bemolle per archi. Milano, Ricordi, 1959.

Queste tre opere fanno parte della nuova collana Antica Musica Strumentale Italiana che, per iniziativa del Collegium Musicum Italicum e a cura delle edizioni Ricordi, pubblicherà le opere più interessanti e significative della musica italiana del XVII e XVIII secolo, attraverso il Concerto grosso, il Concerto sinfonico, il Concerto solistico e la Sinfonia.

Quale sia l'importanza artistica ed editoriale di questa iniziativa, che ha per scopo il desiderio di rivendicare all'arte italiana un più alto posto nella storia della musica strumentale, appare evidente quando si pensi che — facendo astrazione dalle inutili riesumazioni aventi carattere archeologico — questa nuova serie di partiture comprenderà soltanto opere il cui interesse storico coincida con l'interesse artistico: opere, diremo così, già collaudate e applaudite in esecuzioni pubbliche, nelle superbe realizzazioni del complesso I Virtuosi di Roma, diretto da Renato Fasano.

Sia la Sonata che il Concerto dell'Albinoni si giovano della revisione e realizzazione del basso di Remo

essa, sollevandosi a un grado di piena dignità musicale che ne costituisce, oltre il rispettabilissimo limite, la piena giustificazione. Non è il caso in questa sede di scendere a particolari: tuttavia vogliamo almeno accennare alla sottilissima scrittura dell'Andante, ch'è tutto uno svariare di calibratissimi rapporti fra solista e orchestra, involgenti una estremamente suggestiva e tuttavia contenuta, signorilmente timbrata malinconia.

GIACOMO SAPONARO

Giuzotto (realizzazione sobria e fedele alle tradizioni italiane del continuo); per la revisione del Concertino di Pergolesi ha provveduto, con vigile scrupolo, Renato Fasano. I due lavori dell'Albinoni, pur essendo stati scritti in epoche differenti, rivelano, ognuno con particolare aspetto, i caratteri più spiccati della singolare personalità del musicista veneto: la ricchezza e la nobiltà delle idee melodiche, lo spigliato dinamismo e il perfetto equilibrio formale, il magistero della tecnica polifonica vocale, frutto di un'approfondita assimilazione corelliana. Nella Sonata è da ammirare particolarmente l'ampiezza espositiva del Grave iniziale e la costruttività dell'Allegro in forma di fuga bitematica, la cui finalità strutturale non mimetizza l'intima necessità creativa. Nel Concerto interessa e piace il felice equilibrio delle sonorità e la straordinaria pienezza armonistica e fonica che anticipa di parecchi decenni il clima della Sinfonia concertante.

Altro stile presenta il Concertino in mi bemolle di Pergolesi. Qui il garbato strumentalismo del composito-

re jesino si rivela con i segni inconfondibili della sua inesauribile vena lirica: sensibilità, eleganza, tenerezza, affettuosità. Sono questi caratteri che non lasciano dubbi sulla paternità dell'opera, dal Cudworth attribuita invece a Carlo Ricciotti, detto Baciccio.

Se formalmente la successione e il carattere dei vari tempi del Concertino non si discostano dalla struttura già affermata nella tradizione strumentale seicentesca, la sostanza musicale, al contrario, è animata da un fervore espressivo inconsueto che, attraverso la dolce

malinconia degli Adagio e le vigorose strutture tematiche degli Allegro, ci fa conoscere un Pergolesi progressista, fremente di vitalità fresca ed audace, la cui fisionomia non può essere confusa con quella di altri musicisti.

Ottima l'edizione, in-8° grande. La collana viene pubblicata in serie di 10 partiture ciascuna; nell'intento di rendere più agevole la divulgazione delle opere, anche le singole parti d'orchestra sono pubblicate e vendute staccate.

SALVATORE PINTACUDA

Aram Kaciaturian. Danza in si bemolle maggiore per violino e pianoforte, op. 1. Milano, Ricordi, 1959.

In questa breve composizione giovanile, l'autore svolge una piacevole melodia di carattere zigano. Scorrevole ed elegante, si può inserire questa danza nell'ambito di un gusto salottiero, più che preoccupato

della originalità mirante all'effetto sicuro. L'insieme non manca di una aristocratica finezza. Notevole per la varietà degli atteggiamenti ritmici, la parte pianistica.

CARLO MOSSO

Dischi

Robert Schumann. *Carnevale di Vienna op. 26 - Variazioni in fa sul nome Abegg op. 1 - Arabesque op. 18 - Blumenstück op. 19.*

Pianista Joerg Demus.

Ricordi, 1 disco LP da 30 cm. MRC 5068 (serie Westminster).

Questo disco riunisce alcune composizioni poco note e (tranne l'Arabesque) attualmente non reperibili in Italia. Le Variazioni sul nome Abegg risalgono al 1830, e furono il primo lavoro che Schumann pubblicasse: è questa una composizione che alterna a momenti felici, di purissima ispirazione musicale, molti tratti brillanti, che curiosamente ricalcano i modelli virtuosistici di Hummel e di Cramer. Non è difficile rilevare una certa affinità, sotto l'aspetto strumentale, tra queste e le Variazioni op. 2 di Chopin, e ciò spiega forse l'origine del celebre articolo, «Giù il cappello, signori: un genio», scritto nel 1831. Affermando la genialità del lavoro chopiniano Schumann rivelò la sua eccezionale intuizione di critico acutissimo, ma certamente sorse nell'animo suo quella istintiva simpatia che viene dall'essere coetaneo e dall'attraversare lo stesso momento di evoluzione spirituale dell'autore recensito. Le altre opere sono invece del 1839; in quel tempo Schumann sentiva ormai declinare il suo interesse per il pianoforte, al quale per

ben dieci anni aveva esclusivamente affidato i suoi pensieri. Qualche stanchezza si avverte infatti nel Carnevale di Vienna, mentre invece l'Arabesque e il Blumenstück sono tra le più perfette composizioni brevi dell'artista: anzi, il Blumenstück, ispirazione di intimo, delicatissimo sentire, e perciò non adatto alla sala di concerto e rarissimamente eseguito, costituirà per gli ascoltatori italiani una lieta sorpresa.

L'esecuzione del giovane pianista austriaco Joerg Demus è di buona levatura: attenta, fedele, precisa la lettura del testo; limpido il tocco; proporzionate le sonorità. Come interprete, il Demus dimostra meglio le sue cospicue qualità nell'Arabesque e nel Blumenstück. Incisione e stampa sono buone. Il retro della copertina dà alcuni cenni sull'arte di Schumann: questo disco — culturalmente importante, ma che non reca composizioni popolari — non andrà certamente in mano ad ascoltatori del tutto sprovveduti.

PIERO RATTALINO

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 (giugno - agosto 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
AURIC	<i>Le Bal des voleurs</i> . Balletto (1° esecuz. mondiale)	1	Nervi	Rosada	dei Parchi di Nervi	Ricordi Paris
DUTILLEUX	<i>Le Loup</i> . Balletto		Hamburg	Maag		Ricordi Paris
MENOTTI	<i>Il Ladro e la zitella</i>	14 Q	Orpington	Langford	Civic Hall	Ricordi
NABOKOV	<i>Der Tod des Grigori Rasputin</i>	3	Köln	Rosenstock	Opernhaus	Ricordi
PIZZETTI	<i>Assassinio nella cattedrale</i>	2	Torino	Pizzetti	RAI	Ricordi
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Bruxelles	Vandernoot	La Monnaie	Ricordi Paris
SAUGUET	<i>La Dame aux camélias</i> . Balletto	2	Paris	Fourestier	Opéra	Ricordi Paris
WOLF-FERRARI	<i>Il Campiello</i>	3	Venezia	Graci	La Fenice	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BAUTISTA	<i>Sinfonia breve</i>	Mexico	Castro		20	Ricordi
CAMBISSA	<i>Concerto per orchestra</i>	Torino RAI	Cambissa		15	Ricordi
CAMBISSA	<i>Rapsodia greca</i>	Torino RAI	Urbini		10	Ricordi
CASELLA	<i>Frammenti sinfonici da La Donna serpente</i>	Torino RAI	Zedda		25	Ricordi
CHAILLY	<i>Sonata tritematica n. 9</i>	Firenze	Mander		14	Ricordi
DUBENSKY	<i>The Nightingale</i>	London BBC	Jenkins		4	Ricordi
FREEDMAN	<i>Tableau (Prima trasmissione in Inghilterra)</i>	London BBC	Feldbrill		12	Ricordi Americana
GARCIA ESTRADA	<i>Ruralia argentina n. 1, 5, 7, 9</i>	Paris	Brun		17	Ricordi Americana
GHEDINI	<i>Architetture</i>	Buenos Aires	Martini		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Interludio dell'opera Maria d'Alessandria</i>	Torino RAI	Zedda		6	Ricordi
GHEDINI	<i>Interludio dell'opera Maria d'Alessandria</i>	Bologna	Zedda		6	Ricordi
GHEDINI	<i>Pezzo concertante</i>	Roma	La Rosa Parodi		13	Ricordi
GUARNIERI CAMARGO	<i>Brasiliana</i>	Bremen	Thierfelder		14	Ricordi
GUARNIERI CAMARGO	<i>Chôro per clarinetto e orchestra</i>	Mexico	Rosales		14	Ricordi (in ammin.)
JACHINO	<i>Sonata drammatica</i>	Roma RAI	Forstat		20	Ricordi
KELKEL	<i>Aphorismes</i>	Paris RTF		Ferraresi	8	Ricordi Paris
MALIPIERO	<i>5° Dialogo</i>	Frankfurt	Matzerath		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Preludio e morte di Macbeth per baritono e orch.</i>	Milano	Sanzogno		27	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sonata a cinque</i>	Baden-Baden			16	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	Baden-Baden	Bour		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Vivaldiana</i>	Bremen	Thierfelder		15	Ricordi
MARGOLA	<i>Kinderkonzert per pianoforte e orchestra</i>	Roma RAI	Argento		12	Ricordi
MENOTTI	<i>Ouverture da Il ladro e la zitella</i>	Frankfurt	Michnay	Zedda	5	Ricordi
MENOTTI	<i>Sebastian, Suite</i>	London	Alwyn		20	Ricordi
MENOTTI	<i>Sebastian, Suite</i>	Hamburg	Wolff		20	Ricordi
PATIN	<i>Sinfonia breve</i>	Berlin	Mann		16	Ricordi (in ammin.)
PETRASSI	<i>1° Concerto per orchestra</i>	Torino RAI	Previtali		20	Ricordi
PETRASSI	<i>1° Concerto per orchestra</i>	Roma	Pradella		20	Ricordi
PETRASSI	<i>1° Concerto per orchestra</i>	Köln	Pradella		20	Ricordi
PETRASSI	<i>1° Concerto per orchestra</i>	Frankfurt	Matzerath		20	Ricordi
PETRASSI	<i>Magnificat</i>	Roma RAI	Rossi		25	Ricordi
PIZZETTI	<i>Concerto dell'estate</i>	Köln	Previtali		25	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Preludi sinfonici per l'Edipo re</i>	Rosario	Massa		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>Sinfonia in la</i>	Torino RAI	Pizzetti		43	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PORRINO	<i>La Visione di Ezechiele</i>	Torino RAI	La Rosa Parodi		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 1ª Suite</i>	Berlin	Lee		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 1ª Suite</i>	Santa Fé	Castro W.		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 1ª Suite</i>	Leverkusen	Werdin		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 2ª Suite</i>	London BBC	Dorati		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i>	Auckland (New Zealand)			16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i>	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i>	Coburg	Ehrle		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i>	Ebingen	Langheinrich		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie. 3ª Suite</i>	Marseille RTF	Paglano		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i>	Frankfurt	Asalina		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Marl b. Recklinghausen	Köhler		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bologna	Annovazzi		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Frankfurt	Matzerath		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Hamburg	di Bella		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Dublin	Bryans		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	London BBC	Galliera		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Saarbrücken	Michel		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Metamorphoseon</i>	München	Koetsier		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>L'Ottobrara da Feste romane</i>	Roma	Pedrotti		6	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Buenos Aires	de la Fuente		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Bologna	La Rosa Parodi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Ravello	Sanzogno		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Torino RAI	Celibidache		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Stuttgart	Maazel		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	München	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Toccata per pianoforte e orchestra</i>	London BBC	Robinson		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Il Tramonto</i>	London	Tobin		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Guadalajara	Goldmann		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	BBC	Hurst	Hope	20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Köln	Kertesz	Begg	20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Bremen	Thierfelder		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Frankfurt	Sawallisch		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Vetrata di chiesa</i>	Roma RAI	Richter		27	Ricordi
RESPIGHI	<i>Vetrata di chiesa</i>	Alger RTF	Guillot		27	Ricordi
ROTA	<i>Variazioni sopra un tema gioviato</i>	Marseille RTF	Paglano		16	Ricordi
TROJANI	<i>Cueca dai Due pezzi</i>	London BBC	Krein		3	Ricordi
TURCHI	<i>Piccolo concerto notturno</i>	Roma RAI	Cluytens		14	Ricordi
VARESE	<i>Integrale</i>	Baden-Baden	Boulez		10	Ricordi
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 4</i>	Paris RTF	Santoro		20	Ricordi N.Y.
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 4</i>	Stuttgart	Villa Lobos		20	Ricordi N.Y.
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 4</i>	Paris RTF	Santoro		20	Ricordi N.Y.
WOLF-FERRARI	<i>Suite concertino</i>	Baden-Baden	Mizerit		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Idillio concertino</i>	München	Garaguly	Garaguly	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	<i>Idillio concertino</i>	Saarbrücken	Ristenpart		20	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per trio e orchestra</i>	Torino RAI	van Kempen		25	Ricordi
ZAFRED	<i>Concerto per viola e orchestra</i>	Torino RAI	Maderna	Giuranna	21	Ricordi
ZANDONAI	<i>Danza del torchio e Cavalcata dall'opera Giulietta e Romeo</i>	Torino RAI				
ZANDONAI	<i>Intermezzo dall'opera Giulietta e Romeo</i>	Roma	Weissmann		14	Ricordi
ZIINO	<i>Piccola sinfonia concertante</i>	Dublin - Radio Eireann	Galliera		8	Ricordi
ZIINO	<i>Sinfonia all'italiana</i>	Firenze	Ziino		20	Ricordi
ZIINO	<i>2ª Sinfonia (Melbourne)</i>	Torino RAI			6	Ricordi
ZIINO		Torino RAI			30	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 luglio 1960

PIANOFORTE

E.R. 2641 BEETHOVEN 32 Variazioni in do minore (Billow-Montani) (nuova edizione) (ex E.R. 2232) 300

TEORIA

E.R. 2642 ALBERTO Antologia di storia della musica (4ª dispensa) 350

PARTITURE IN 3° (COLLANA PASANO)

129819 VIOTTI Concerto in sol minore, per pianoforte e orchestra. Revisione di R. Gianotto. Partitura 1800

PARTITURE IN 16°

P.R. 911 MALPIERO Concerto di Concerti ovvero del Uem malcontento. Rappresentazione da concerto per baritono, violino concertante e orchestra 1200

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

BELLINI Norma. Opera completa (nuova edizione di studio in brochure) 2500

CIMAROSA Il Matrimonio segreto. Opera completa (nuova edizione di studio in brochure) 3000

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Agosto 1960

PIANOFORTE

E.R. 2632 BACH J. S. Fantasia cromatica e fuga (Billow-Montani) (ex E.R. 1740) (nuova edizione) 300

VIOLONCELLO

E.R. 2639 DUPONT 21 Studi. Revisione di G. Crepas (ex E.R. 52) (nuova edizione) 1200

E.R. 2636 MEXX 29 Studi, op. 11 (Pais) 700

PARTITURE IN 8° (COLLANA PASANO)

129976 MARCELLO Concerto a 5 in fa, op. 1 n. 4, per archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di M. Zanon. Partitura 700

129977 Parti staccate:

Violino 1° 200
Violino 2° 200
Viola 200
Violoncello 200
Contrabbasso 100
Cembalo 200

è uscito
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
Lire 8.000

**DIZIONARIO
RICORDI**

della musica e dei musicisti

*Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.

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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

PBR/1	Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i>	L. 500
PBR/2	Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i>	» 400
PBR/3	Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i>	» 500
PBR/4	Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i>	» 400
PBR/5	Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i>	» 400
PBR/6	Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i>	» 600
PBR/7	Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i>	» 1000
PBR/8	Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i>	» 400
PBR/9	Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i>	» 500
PBR/10	Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i>	» 800
PBR/11	Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i>	» 400
PBR/12	Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i>	» 400

... due splendide incisioni



PAISIELLO

Il Barbiere di Siviglia

solisti: Nicola Monti (tenore) - Graziella Sciutti (soprano) - Renato Capocchi (baritono) - Rolando Panerai (baritono) - Mario Petri (basso) - Leonardo Monreale (basso) - Florindo Andreolli (tenore)

Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum

I VIRTUOSI DI ROMA diretti da RENATO FASANO

MRO 106/7

OS 106/7 Stereo

PERGOLESI

La Serva padrona

solisti: Renata Scotto (soprano) - Sesto Brucantini (basso)

Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum

I VIRTUOSI DI ROMA diretti da RENATO FASANO

MRO 108

OS 108 Stereo



dischi **RICORDI**



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

8 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 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

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 III n. 9 - novembre 1960

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

Direzione Generale: via Berchet, 2

Ufficio distribuzione dischi: piazza S. Erasmo, 1

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 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, 1576
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australia) 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, 231
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, 4
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 16 West 61st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darier's Ltd.: Adderley Street, 123
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. 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, 1169 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Angelo Baron: Apartado 6795
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 Building (Diritti e Noleggi)
GIAPPONE Hamamatsu. Nippon Gakki Setzo 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 Hertoginnelana, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladessu: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sasseti & C.: rua do Carmo, 24-28
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 15
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1190 (Edizioni)
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1285 (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 III - n. 9 - novembre 1960

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio.
Versamenti sul C/C post. 2/2069 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°
Redazione e Amministrazione: Milano, via Berchet, 2, tel. 893.366

Sommario:

- 402 Pagine di un « Diario musicale » di Gianandrea Gavazzeni
- 407 Ancora sull'insegnamento della musica nelle scuole elementari e medie di Guido Farina
- 412 La musica nella scuola italiana dalla proclamazione dell'Unità d'Italia ai giorni nostri di Achille Schinelli
- 418 La vita musicale in Italia: Milano, Venezia, Bergamo, Perugia, Assisi
- 429 La vita musicale all'estero: Aix-en-Provence, Darmstadt, Llangollen
- 434 Notizie in breve - Necrologi
- 436 Libri di interesse musicale:
Presentazioni: Libri di Codignola, Casavola, Salinas
- 439 Dischi:
Presentazioni: Composizioni di Ghedini e Boccherini

Pagine di un "Diario musicale"

giugno 1960

Nuovo e ribadito esperimento sull'interpretazione bachiana, ieri mattina. *L'Invenzione a 3 voci* in mi maggiore eseguita al pianoforte con alcuni modi diversi. Un modo che può esser detto, per intendersi, da Conservatorio, da Conservatorio di trenta e più anni fa. Articolazione marcata, forte rilievo discorsivo alle tre voci, andamento moderato, senza pedalizzare. Poi, per gioco sperimentale, esecuzione «debusiana», da *arabesque*. Tocco e agilità sfumati, senza il «perlato», missione di pedali, coloriture e ritmo ondegianti. Alterazione deformatrice? Nemmeno per sogno. Ci stava benissimo. Nessun segno disagiabile allo stile, nessun impaccio; e qualsiasi parodismo escluso. Da ultimo: *L'Invenzione* trattata come sonata scarlattiana. Veloce, clavicembalistica, colorita senza contrasti, tutta uguale. Le tre immagini interpretative lasciavano intatto il valore sovrano, il concreto farsi musicale, ciascuna con la propria ragione. Bach — prototipo e sintesi — consente queste differenze.

Che faremo allora con altri musicisti per i quali vengono sempre invocati i «tempi giusti», i giusti caratteri, le statiche interpretazioni risolte in pigrizia esecutiva?

* * *

Abuso e travisamento di moda recente e di imprestito letterario nel definir «filologica» un'esecuzione musicale, come accade leggere oggi con troppa frequenza. Che è definizione senza senso, orecchiata per vezzo e per comodità. Se dobbiamo chiedere il trasferimento letterario — e può essere lecitissimo ed utile — esso andrà usato per il controllo, la correzione, la messa a punto testuale. Dopo di che verrà il momento interpretativo ed esecutivo quale operazione successiva alla filologica; traduzione concreta, semmai, di un testo filologicamente ricostituito o controllato.

Ma dove l'abuso riesce addirittura ridicolo è quando lo si vede usato nella critica per classificare e valutare un'esecuzione, poniamo verdiana o pucciniana, dove i tempi siano spinti a limiti estremi, o eliminata qualunque naturale espansione ai cantanti, o mantenuta la coloritura in zone di casto ugualitarismo. È in casi del genere che da qualche tempo in qua alcuni si lasciano scappar di penna l'aggettivazione filologica, come potesse esercitare poteri taumaturgici sull'asestamento critico.

* * *

In Pierre Francastel (nel volume *Lo Spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Ed. Einaudi), quando riferisce impressioni sul *Don Giovanni* ad Aix en Provence, e mescola cose vere a cose inaccettabili. Accanto al Francastel, nel cortile dell'Arcivescovado, alcune spettatrici senza alcuna idea di ciò che ascoltavano. I momenti drammatici erano per loro i più divertenti. Questo — va opposto al Francastel — è il *Don Giovanni*: la prodigiosa facoltà di esser diverso: opera buffa e dramma; divertimento teatrale con lazzi da commedia dell'arte, truculenze marionettistiche, e pura musica; pura vocalità, e puro sinfonismo. Le inavvedute spettatrici videro dunque «delitto, vendetta, fantasmi, miracolo. Insomma, il libretto del disgraziato Da Ponte...». Disgraziato Da Ponte! Nella fortuna? Nel valore teatrale e poetico? L'eccezionale librettista Da Ponte, nonostante i furti dal Bertati...

«Si trovavano, tra gli spettatori rapiti, nella condizione di un profano che turba una cerimonia sacra. Il pubblico partecipava quella sera ad un culto, molto più per il fascino della musica, che del dramma, per di più mediocrementemente messo in scena».

Certo, come deve essere, per il *Don Giovanni*, per altre opere teatrali dove la musica arrivi a tanto.

«La musica, che esige una scienza più precisa e soprattutto meglio codificata da parte degli esecutori, era tutto ciò che restava di ciò che Mozart aveva sentito».

Infatti, poichè ciò che Mozart aveva «sentito» attraverso la musica — dramma, personaggi, ambiente —, «tutto ciò che restava» era il tutto musicale, il tutto operistico; non certo gli elementi transitori: messa in scena, interpretazione, ecc. Subito dopo, il Francastel sposta l'obiettivo e confonde i livelli critici: «Mi resi conto allora di come un'opera, che così altamente riassume l'esperienza umana e drammatica di dieci generazioni, cessi di poter essere eseguita, rappresentata, capita da tutti». Ma questo entra nella naturale appercezione operistica, nel movimento auditivo ed interpretativo. Per universale che venga detta un'opera, essa non potrà mai essere eseguita, rappresentata, capita da tutti, anche se tutti la eseguono e l'ascoltano. E non perchè cessi nel tempo tale possibilità, ma perchè non l'ha mai sortita, in virtù, appunto, dei suoi caratteri e dei suoi valori.

«Noi non facciamo che interpretarla come traduciamo Raffaello e Rembrandt in valori tecnici e sentimentali del nostro tempo». Certo, come tutti seguitiamo a ripetere; senza che l'ammissione leghi con il tutto inerente all'opera, e il tutto inerente alla comprensione.

«Già le scene non legavano più con la musica; erano fatte per un Mozart visto attraverso la cultura borghese della fine dell'Ottocento. Due altre interferivano nella musica; quella dello scenografo e quella di taluni spettatori, uditori svogliati di un cattivo libretto».

Ancora contro il povero Da Ponte! E poi vediamo di distinguere tra l'interferenza negativa scenografica — che sarà stata magari veris-

sima — e l'interferenza di alcuni spettatori svogliati. Via! Quest'ultima non avrà certo turbato i valori mozartiani...

« Un giorno non sentiremo più Mozart come non sentiamo più i cori della tragedia antica. È opera d'arte, musica o pittura, esige riti segreti ed una comunicazione collettiva ».

Ipotesi e sacralità. Che in area mozartiana — come in altre — poco interessano. Mentre sarebbe stato utile che il Francastel, con quella sua lucidità « figurativa » (il libro è affascinante, intendiamoci...) portasse avanti il rapporto scenografico del *Don Giovanni*. Egli accenna più volte, con nuove vedute, il rapporto pittura-teatro, agganciandolo alla storia, alle realtà figurative, ai ritmi spaziali. E c'è, importante, una nota (pag. 198): « La questione dello sviluppo collegato dell'arte e del teatro è stata appena sfiorata e darà grandi sorprese [— il saggio di Roberto Longhi *Pittura e teatro nel Settecento italiano* l'avrà letto il Francastel? —]. Sarebbe opportuna un'analoga ricerca sull'evoluzione collegata del teatro e della pittura contemporanea, ecc. ».

Avvertimento indicatore, questo del Francastel. Scenografi, pittori, registi, potrebbero trovarvi la chiave per vasti studi, per esperienze appena sfiorate. I talenti individuali, gli strumenti tecnici ci sarebbero. Mancano il tempo, la meditazione, la misura sperimentale. Come sempre nei teatri operistici, anche nei maggiori.

* * *

Un altro merito che la BUR si conquista, nella cultura operistica: le *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, in un testo esauriente alla portata di tutti (dopo le edizioni nei *Classici italiani* di Ferdinando Martini e negli *Scrittori d'Italia* di Laterza), con note utilissime e chiara prefazione di Cesare Pagnini. Ciò viene ad integrare quella prima superba edizione critica de *Tre libretti per Mozart* che, sempre nella BUR, Paolo Lecaldano ci aveva dato nel 1956. Tra i due volumi corrono relazioni strette; il testo memorialistico, i testi librettistici, con il sottofondo dell'apparato critico, danno idea vivacissima sulla Vienna satura di italianismo teatrale. Mi ritorna lo sbrigativo e crudo giudizio del Francastel sul testo del *Don Giovanni* e sul suo poeta. Lo sarebbe stato ugualmente se il Francastel avesse letto le *Memorie*? Altrettanto sbrigativi, accusatori e detrattori contemporanei e postumi, nel gettare ombra sul teatralissimo personaggio. Chi fu, invece, con pari acume a capire di qual teatro avesse bisogno Mozart in quel suo punto umano e musicale? C'è, semmai, da rimpiangere che il Da Ponte pur nell'abitudine menzognera non abbia dato maggiore spazio narrativo al periodo mozartiano. Tra millanteria e verità ne avrebbe guadagnato la nostra conoscenza. Quella che proprio per Mozart — per le tre opere del suo Paradiso terrestre — non trova ancora saziata.

Magari naturalmente, per istinto, il Da Ponte sapeva di dover offrire a Mozart una somma di linguaggio teatrale e di esperienza. Per que-

sto, l'assimilazione poteva evadere anche nel plagio. Senza implicare alcun valore negativo; senza l'intervento d'alcun moralismo estetico. Conta, invece, ch'egli abbia dato a Mozart il linguaggio esatto, mobilissimo, eccitante. E che sulla musica cali l'ombra, il timbro, il morso di certe parole, e all'articolazione operistica derivi tanta agilità.

Infine: nei testi per Mozart il Da Ponte ha il senso della parola scenica, quella che Verdi chiederà sempre ai suoi poeti. Ancora: l'esperienza amorosa accumulata dal Da Ponte tra Venezia e Vienna, trasmette ai suoi personaggi un mutevole e pungente erotismo. E qui avviene l'incontro più gioioso fra Da Ponte e Mozart: sono i profumi e i fruscii femminili che corrono le tre opere, facendone la intramontabile bellezza, negli spiriti musicali e nel gioco teatralmente.

Accanto al musicista e al poeta, un'occasione che prende senso simbolico: Giacomo Casanova presente alla « prima » del *Don Giovanni*. Simbolo demònico e femminiero, o soltanto raffinato accostamento di cultura? Comunque, ascoltatore in grado di percepire al primo colpo cosa significasse la « commedia umana » di Mozart, musicata sulle suasive e mordenti parole italiane.

Da Ponte organizzatore teatrale e regista, al quale la moderna pratica deve probabilmente assai più di quel che si creda; Da Ponte scrittore: se ne veda l'arte sottile e fluente, negli scorci veloci, le drammatiche progressioni, le pitture ambientali — teatri, locande, circoli, casini di gioco, salotti, anticamere di corte —; una Venezia altrettanto segreta la troveremo soltanto nel Nievo e nel Carlo Gozzi delle *Memorie* inutili. In altra epoca saranno le rievocazioni allucinate di Hofmannsthal e di Mann, e il « realismo magico » di Henry James. Con le snodate e i trapassi di una scrittura lontana tanto dalla prosa neoclassica quanto dai primi sussulti romantici. Scrittura del più alto settecentismo, paragonabile a un Laclot e ad un Prevost. Nelle riscoperte moderne potremmo trovarvi altre assonanze: Boswell e il Defoe dei ritratti femminili. Linguaggio stilistico ritardato, considerando le date e le concomitanze italiane ed europee? Piuttosto, linguaggio e stile mantenuti ai livelli della vita che il Da Ponte narrava e inventava. Linguaggio di una esperienza vitale, dunque, cui non implica nulla il limite convenzionale secolare e il sorgere di nuovi mondi, l'espressione di sensibilità diverse. In quel limite umano e stilistico, attraverso il Da Ponte, risultano sempre più fitti gli allacci settecenteschi tra teatro musicale e letteratura, tra « poetiche » della poesia e « poetiche » della musica. Anche per questo, alla lettura odierna, le *Memorie* svelano un richiamo, propongono una seconda lettura mentale: l'altra autobiografia straordinaria che è l'epistolario metastasiano.

Ancora nel Da Ponte, la vivezza narrativa, per le cantanti, per le cabale garbugliosissime. La Banti e la Morichelli in Londra: ritratti con pennino di fuoco, dal ghiribizzo agilissimo. La Ferrarese che lo conduce ai guai viennesi. E poi, dopo anni, l'incontro veneziano con lei: la gondola, i sorbetti, il senso del tempo diverso, dato con tocco

grande. La Venezia occupata dai «tedeschi»; si ascolti la differenza dalla Venezia descritta nel crepuscolo dogale. Appunto l'arte del Nievo avanti lettera? I colloqui con i sovrani asburgici: sereni, con Giuseppe II; con Leopoldo II a Trieste, difficili e deludenti. Corre anche qui un riferimento al Nievo: l'incontro con Bonaparte. Risorgerà qualcosa nell'udienza borbonica del *Gattopardo*?

Da ultimo, la scena cui accenna il Pagnini nella prefazione: il Da Ponte a New York, nel 1807, che legge ad alcuni invitati la « storia compendiosa » della sua vita. Immagino la scena, nella New York di allora: gli ascoltatori in gruppo, l'autore in piedi, leggendo. Ugualmente alle stampe appese nei salotti americani, negli *hôtels*. L'interesse, l'attonimento, alla narrazione di tante cabale teatrali. Di lì a poco, con il Da Ponte autentico fondatore del teatro italiano nel Nuovo Mondo, anche lì le cabale si ingarbuglieranno, come gomitoli tra zampette di gatti. Ma in tutta codesta narrazione, anche quando la bugia è stata scoperta, documentata (Fausto Nicolini), non esce forse un Da Ponte quale tipico campione anticonformista? Diamo pure alle *Memorie* la loro tara; ma i tre testi per Mozart? Torniamo sempre al punto chiave: l'incontro con Mozart. Dove però il Poeta ebbe certo prima del Musicista l'intuizione di ciò che occorre fare, di ciò che era maturo nei tempi; nelle forme espressive, necessario. E diede con i tre testi lo spacco più nuovo e violento alla librettistica settecentesca. La realtà ebbe alternanza mirabile con un secondo spazio di sogno (la si oda in *Così fan tutte* la seconda risonanza...); la verità del linguaggio teatrale, continuamente sospinto dal morso geniale, legarono come forse mai più in altri esempi, fantasia delle parole e linguaggio concertato dei personaggi. Nell'impasto, la ragione morale dei personaggi: la loro sintesi, dove Beaumarchais aveva bulinato l'analisi nel ritmo prosastico incessante. Oppure l'interrogativo enigmatico, la sospensione del giudizio, che nonostante la conclusione scenica seguita a render plausibili le diverse interpretazioni del *Don Giovanni*, nella critica e nella esecuzione.

Nemmeno Goldoni, realista per genio e per volontà, arrivò mai a tanto nei suoi libretti per musica.

GIANANDREA GAVAZZENI

Ancora sull'insegnamento della musica nelle scuole elementari e medie

La votazione delle varie sezioni del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione avversa all'insegnamento musicale nella nuova scuola secondaria ha suscitato molto stupore e polemiche in Italia e fuori. Io ne sono amareggiato ma non stupito. Sono nato e vivo in una città di primissimo ordine nel campo dell'arte e degli studi, eppure m'è capitato sovente di sentirmi dire da persone autorevoli, con tono scherzoso ma che nascondeva una sicura convinzione: « Cosa fate voi artisti? A cosa servite? ». Altri poi mi hanno fatto chiaramente intendere che consideravano l'educazione musicale inutile o dannosa e definivano la musica « il più costoso dei rumori e il più noioso dei perditempi ». Qualche pubblico amministratore, infine, mi ha fatto sapere che le spese riguardanti gli Istituti d'arte sono classificate « spese improduttive » e mi ha invitato a non avanzare troppe pretese, perché ci son cose ben più importanti a cui badare.

Allora mi son chiesto: « Come? Spese improduttive quelle che hanno consentito in Italia il formarsi di una eletta schiera di artisti di ogni genere che tutto il mondo ci invidia, per i quali milioni di persone vengono in Italia da ogni parte della terra a vederne le opere, ad incantarsi davanti ad esse, a studiarle, a copiarle? Spese improduttive quelle che creando un clima favorevole all'arte hanno permesso a musicisti, poeti, letterati, pittori, architetti di creare tanti capolavori, oggi patrimonio immenso non solo spirituale ma anche materiale? »

E mentre sorgeva in me un senso di ribellione contro costoro, ecco che la votazione sopraccennata viene a farmi capire ancor meglio in quale conto l'arte musicale sia tenuta in Italia dove sarebbe pur necessario, attraverso l'educazione della gioventù, mantenere una delle più mirabili tradizioni alla quale è legato il nostro prestigio nel mondo.

Risparmio ai miei lettori la citazione di quanto è stato scritto in difesa della nostra arte da pensatori, artisti, educatori di ogni tempo e di ogni paese (e sarebbe tanto facile citare uno splendido coro di omaggio alla musica, coro a cui partecipano, oltre al Vecchio e al Nuovo Testamento, santi, poeti, filosofi di eccelsa statura); faccio rilevare soltanto che, al di sopra della babelica confusione dei vari dialetti e idiomi, la musica sta come linguaggio universale, come messaggio

di un mondo felice al quale l'uomo anela accostarsi in quanto appaga una sua grande aspirazione di pace, di libertà, di desiderio di Dio, di ricongiungersi a Lui, di ascoltarne la parola, sollevandosi da un mondo troppo spesso mediocre, egoista quando non è addirittura inquieto, collerico, crudele.

Per tutte queste ragioni io considero l'educazione musicale fondamentale per lo sviluppo della spiritualità nei giovani e dichiaro di appartenere idealmente a quella lega sognata da Roberto Schumann « dei seguaci di David in lotta contro i filistei », intendendo per filistei coloro che disprezzano gli artisti e ne deridono gli ideali, che si vantano di non amare l'arte e scherniscono ogni forma di spiritualità. Coloro, insomma, che spendono tutte le proprie energie, la vita stessa, unicamente per difendere i propri interessi materiali e ignorano o deridono il mondo dei santi, degli eroi e degli artisti. Sono fermamente convinto della necessità di una educazione artistica da praticarsi sin dagli anni dell'infanzia e sono d'accordo con la compianta e cara Fernanda Wittgens, ex direttrice di Brera, sulla necessità di mettere presto i bambini di quattro o cinque anni di fronte ai capolavori tanto della pittura quanto della musica. Esistono nell'età infantile una freschezza e una ricchezza di impressioni che consentono tanto facilmente ai piccoli di portarsi in un meraviglioso campo di fantasia e di estrema spiritualità.

Indipendentemente dalla progettata riforma scolastica, come ci si avvicina oggi alla musica nelle scuole d'obbligo? Attualmente l'insegnamento della musica e del canto corale viene impartito (nelle scuole non artistiche) con orario insufficiente, nelle scuole materne, nelle elementari, nei corsi integrativi e infine nei corsi magistrali.

Esistono leggi che disciplinano in queste scuole l'educazione musicale dei giovani (sono le leggi di insiemi ministri quali il De Sanctis, il Baccelli, Gianturco e Credaro), esistono ottimi programmi che ne regolano lo studio, ma chi li applica? Come si ottempera a leggi e programmi?

Basterebbe leggere qualche frammento dei programmi stessi per dare una risposta alla mia domanda. Essi dicono: « Se i bimbi degli asili dovranno cantare e non gridare, dir cose buone e accessibili alla loro fantasia e al sentimento e dilettersi di cantare, bisognerà istruire molto bene la educatrice altrimenti essa canterà male, o non canterà affatto pur non mancando di sciupare, con inopportune e mal eseguite cantilene, voce e orecchio, sentimento e fantasia dei bambini ». E ancora il programma ministeriale dice:

« Il professore (intendasi il professore di queste educatrici) dovrà assicurarsi, nel periodo di prova, dell'attitudine almeno sufficiente delle alunne a insegnare il canto con la sola voce o ad apprendere a suonare il pianoforte. La maestra che non può far cantare, non è atta a educare bambini, sarà bene consigliarla di rivolgersi ad altri studi ».

Questo, testualmente, quanto dicono i programmi ministeriali.

Ma dove e quando si è mai visto un insegnante di materia musicale investito di tale autorità da poter consigliare a una futura maestra di rivolgersi ad altri studi perché non sa cantare e non sa far cantare? Mai, credo!

Alcuni presidi e insegnanti sono più disposti a considerare queste raccomandazioni contenute nei programmi come delle scemenze di cui la pratica ha già fatto giustizia in attesa che l'invocata riforma scolastica le faccia sparire anche dai programmi scritti.

Io non intendo offendere nessuno, tanto più che non si può generalizzare e ci sono direttori e presidi favorevolissimi all'istruzione musicale; so però che ce ne sono parecchi ostili che esercitano un vero boicottaggio contro l'istruzione musicale perché essi stessi sono dei sordi spirituali, degli aridi e, mentre non trovano nulla a ridire se insegnanti di altre materie danno problemi assurdi, rompicapi che determinano dei veri *shocks* nella gioventù, quando giunge l'ora di canto sono presi da mille fastidi quasi fosse una degradazione per loro far interrompere un insegnamento serio per occuparsi di cose sciocche o inutili.

Per amore della verità va anche rilevato che qualche volta avviene in campo musicale quanto si lamenta in quello religioso dove un cattivo sacerdote fa convergere sulla Fede perplessità e dubbi che dovrebbero convergere unicamente su di lui. Orbene, cattivi musicisti veramente dannosi alla musica qualche volta finiscono per convincere presidi e alunni che l'insegnamento della musica nelle scuole sia un inutile perditempo.

Altrove, invece, ottimi insegnanti non sono ascoltati e sono indifesi perché in uno stato di assoluta inferiorità rispetto agli altri docenti; perché la loro materia o non è considerata obbligatoria o, quando è obbligatoria, non si dà ad essa peso alcuno ai fini degli scrutini e degli esami.

Per ultimo voglio ricordare che nei ginnasi e nei licei non si accenna minimamente alla musica; nel liceo classico, anzi, assistiamo ad un fatto curioso: vi si studia la « storia dell'arte », ma per arte si intende soltanto scultura, pittura ed architettura.

In parecchi paesi europei e dell'America, invece, la musica entra da tempo come materia obbligatoria e l'insegnante di canto è sovente lo stesso professore di altra materia principale. Desidero ricordare in proposito che uno dei maggiori musicisti di ogni epoca, G. S. Bach, insegnava, nel collegio annesso alla chiesa di S. Tommaso di Lipsia, contemporaneamente il latino e la musica e deve soprattutto alla eccellenza dell'insegnamento del latino da lui impartito se come musicista non venne licenziato, ritenendosi ai suoi tempi il Bach compositore... superato perché custode di una tradizione allora caduta in disuso.

Molti dei miei lettori avranno potuto ascoltare in concerti o alla Radio-televisione le esecuzioni di importanti società corali appartenenti a scuole, a ginnasi tedeschi o anglosassoni. Orbene, l'insegna-

mento della musica in questi Paesi viene impartito con tale serietà che i giovani, fatti adulti, si appassionano alle loro esecuzioni e vi traggono tale soddisfazione da non volersi più staccare dai complessi corali ai quali finiscono per far parte dall'età dell'infanzia sino alla tarda maturità.

L'obiezione che io sento fare generalmente contro l'insegnamento musicale nelle scuole non artistiche è la seguente: vale la pena di dare tanta importanza al canto quando in molti giovani non v'è alcuna disposizione d'orecchio?

A questa obiezione rispondo che è veramente rarissima nei bambini una sordità musicale completa, assoluta, ma vi è proprio nell'età infantile, come già dissi, una prodigiosa ricchezza di impressioni che consente tanto facilmente al bambino di spaziare nel meraviglioso campo della fantasia e della spiritualità spesso negato agli adulti.

Fausto Torrefranca afferma (ed io che gli fui vicinissimo so che, ciò dicendo, egli riferiva anche il suo caso personale) che « l'alta cultura musicale può sperare soprattutto da quei bambini che non sono eccezionalmente dotati di orecchio e di memoria ritmica ». E che perciò il maggior danno alla fioritura musicale di una nazione « vien fatto trascurando l'educazione musicale, più ancora che del bambino prodigio, del fanciullo normale ».

Lasciamo dunque che i nostri figli cantino, troviamo loro le occasioni favorevoli perché imparino a cantare, ad ascoltare la musica e il canto.

Tutto attorno a noi Dio ha creato armonia, canto.

Nella « musica della natura », dallo stormire di una foresta all'urlo del vento, dallo scroscio di una cascata al mormorio di un ruscello, ai gorgheggi di un canarino o di un usignolo è tutto un mondo di suoni più o meno meraviglioso e, in tutti gli animali, più o meno grande è la facoltà di intendere, di commuoversi a questi suoni.

Dallo stridio della civetta annunciatrix della primavera dopo il gran silenzio invernale al prodigioso gorgheggio dell'usignolo, il quale possiede naturalmente ciò che l'uomo è riuscito a creare solo dopo molti secoli di tentativi e di studi, la primavera inoltrata è tutto un ridestarsi di suoni melodiosi e le prime luci dell'alba sono salutate da un tripudio di canti, canti solistici, responsoriali, corali, ai quali partecipano milioni di esseri viventi.

Se tutto l'universo canta perché vogliamo rifiutare ai nostri figli questo conforto, questa gioia?

Avviciniamoci invece tutti alla musica, facciamo in modo che i nostri fanciulli cantino come canta tutto il mondo che li circonda (avrete notato come nel mondo animale i buoni, i miti cantino e i cattivi, in genere, si ammansiscano ascoltando); favoriremo nei giovani, oltre allo sviluppo del senso estetico e alla loro educazione morale, un'ottima ginnastica dell'apparato vocale e respiratorio e offriremo loro svago e ricreazione dopo le ore di studio più faticose.

Insegneremo infine al fanciullo sin dall'età più tenera a non gridare ma a modulare la voce adattandola alle più varie sfumature del sentimento, ad idealizzare la parola circondandola di un alone sonoro che la colorisca, la illumini, la esalti, che vada oltre il valore della parola stessa; compito questo che i grandi musicisti hanno tanto felicemente saputo assolvere.

Insegneremo ancora al bambino ed al ragazzo una dolce, armoniosa disciplina artistica e civile derivante dall'appartenere a un coro dove la sua piccola voce unita a quella dei compagni serve a costruirne una più grande, complessa, armoniosa e, ad un tempo, ordinata e potente, nello stesso modo come il bambino disciplinatamente deve stare nella famiglia, la famiglia nella società e questa inquadarsi nella patria e nel mondo.

Gli dischiuderemo infine la via della comprensione di cose non comuni, lo aiuteremo ad elevare l'animo ad una visione superiore della vita, lo forniremo di un potente mezzo di consolazione per le ore gravi di sconforto nelle quali l'arte gli sarà sempre vicina a trasformare in gioia anche il dolore.

GUIDO FARINA

La musica nella scuola italiana dalla proclamazione dell'Unità d'Italia ai giorni nostri

Da quanto è stato scritto e documentato su *Musica d'Oggi* nei riguardi dell'insegnamento musicale scolastico esistente nelle principali nazioni civili, è facile rilevare che la Scuola italiana, in questo settore, si trova ancora in una umiliante situazione d'inferiorità non certamente degna delle antiche, gloriose tradizioni musicali del nostro Paese.

Per spiegare tale nostra carenza educativa, è necessario dare un rapido sguardo a quanto si è fatto, o almeno si voleva fare, in un passato abbastanza prossimo e cioè da quando — contemporaneamente alla proclamazione dell'Unità d'Italia — si ebbe la Carta costituzionale della scuola, sancita con la Legge Casati del 13 novembre 1859. Questa prima legge organica della nostra Pubblica Istruzione, entrata in vigore col 1° gennaio 1860, non contemplava l'insegnamento della musica e del canto corale in alcun ordine e grado della scuola italiana.

L'insigne letterato e patriota Francesco De Sanctis — allora ritornato dall'esilio svizzero e chiamato da Cavour nel 1860 a reggere il Ministero della P.I. — rilevò immediatamente la mancanza dell'educazione musicale nella legge Casati, e con decreto del 9 novembre 1861, introdusse l'insegnamento del Canto corale nelle Scuole « normali », le quali avevano il preciso compito di preparare i futuri insegnanti elementari. Si deve pensare che il De Sanctis incontrasse notevoli difficoltà nell'inserire detta materia nella compagine della legge Casati, poichè allora si limitò a prescrivere la facoltatività. Questa supposizione viene avvalorata dal fatto che il De Sanctis, quando ritornò al dicastero della P.I., con provvedimento del 30 settembre 1880, ne sancì la OBBLIGATORIETA', facendo rilevare i risultati negativi derivati da una facoltatività durata quasi un ventennio.

Questo tentativo di rivalutazione della materia, fu invero un atto coraggioso, poichè venne attuato in un'epoca in cui — per ragioni poli-

Con gli scritti di Achille Schinelli e di Guido Farina che appaiono su questo fascicolo di *Musica d'Oggi* concludiamo la serie di articoli sull'insegnamento della musica nelle scuole iniziata su questa rivista nel Pottobre 1959.

Su questo tema abbiamo pubblicato complessivamente 14 articoli, scritti per *Musica d'Oggi* parte dai più esperti e appassionati consoci-

tiche, organizzative, ambientali — ci si accontentava di una scuola limitata all'apprendimento del « leggere, scrivere e far di conto ».

Erano tempi in cui il Carducci in *Levia gravia* doveva esprimere il suo malumore per la diffusa incomprendimento — di fronte all'arte — del popolo italiano « che sente per il poeta, tra la compassione annoiata e l'avversione paurosa che ha per un essere che esca dalle norme e forme consuete dell'umano ornamento ».

Si deve tuttavia rilevare che il De Sanctis non poté completare la sua opera di bonifica musicale concedendo maggiore estensione e respiro alla materia, introducendola anche negli anni precedenti alla « normale ». Infatti sarebbe stato indispensabile (come venne disposto per altre materie, per es. il disegno) estendere la musica e il canto corale alle scuole triennali post-elementari, costituite allora dalle scuole « preparatorie », in seguito trasformate in due tipi: la « complementare » e la « tecnica », che davano accesso alle « normali ».

Purtroppo questa estensione dell'insegnamento non avvenne neanche negli anni successivi, con il riordinamento didattico dei programmi ed orari della scuola normale e complementare predisposto nel 1883; ripreso e completato sempre ad opera del Ministro Baccelli nel 1895.

Perciò la nostra disciplina — con il nome imprecisato di « canto » e senza una adeguata precedente preparazione — continuò a vegetare solamente nel triennio della normale, dove i risultati necessariamente furono scarsi e sovente persino controproducenti, sia per l'età troppo avanzata degli allievi per iniziare una nuova materia (14 anni), sia per il peso di un programma ampio e pretenzioso che non si poteva assolutamente svolgere con 2 ore settimanali nella prima classe e un'ora nelle altre due classi.

Fu il Maestro Stanislao Falchi (professore di canto corale e poi direttore del Liceo musicale di S. Cecilia a Roma) che, fin d'allora, insorse vivacemente contro le critiche che gli furono rivolte circa l'eccessiva ampiezza dei programmi da lui compilati per incarico del Ministero. Egli affermò anzitutto « essere quello un *minimum* di educazione musicale occorrente al futuro insegnante elementare »; precisò d'aver avuto l'incarico dalle Autorità scolastiche di « tener calcolo che i programmi dovevano servire per tutto il ciclo degli studi magistrali, comprendente la scuola preparatoria o complementare e la normale, ossia sei anni consecutivi ». Mentre invece per « le solite miste-

tori del problema italiano, con Achille Schinelli in testa, parte dai più autorevoli specialisti e cultori d'Inghilterra, d'Austria, di Francia, degli Stati Uniti, della Jugoslavia, della Germania occidentale e di quella orientale, della Russia.

Ringraziamo sentitamente tutti i collaboratori, i lettori che ci hanno appassionatamente seguito, i direttori delle riviste e dei giornali che hanno ripreso i nostri scritti e propagato le nostre argomentazioni. Annunciamo intanto che tutti gli articoli di questa serie saranno riuniti in uno speciale Quaderno di *Musica d'Oggi*.

riose sorprese burocratiche » la durata degli studi musicali era stata mutilata e ridotta a tre anni, mantenendo intatto il vasto programma didattico originale.

In una mia relazione al Congresso palermitano sulla *Didattica del canto corale*, riferendomi a questa incredibile disorganizzazione — diventata poi cronica e durata fin dopo la prima guerra mondiale — facevo rilevare che: « la superficiale, incompleta educazione musicale fece sorgere intorno alla scuola dei maestri elementari una errata e pericolosa valutazione circa le attitudini musicali dei singoli alunni ». Infatti s'incominciò allora a sentire nella scuola la tanto comoda frase per gli allievi « non ho orecchio musicale, non ho voce »! Si volevano confondere, e si confondono ancora oggi, le disposizioni naturali con una metodica, propedeutica educazione che, iniziata fin dalla tenera età, può dare anche nella musica e nel canto risultati sorprendenti.

E così per tanti, per troppi anni — salvo nei casi in cui gli allievi provvedevano all'istruzione musicale per proprio conto — la « normale » continuò a immettere nelle nostre scuole primarie numerosi insegnanti elementari, non solo impreparati musicalmente, ma, quello che è peggio, disorientati e sfiduciati circa il valore artistico, educativo e didattico del Canto corale nella formazione spirituale del fanciullo.

Intanto — mentre invano si attendevano i nuovi insegnanti sufficientemente preparati anche nella nostra disciplina — giungevano nella scuola elementare numerose, quanto inutili Circolari ministeriali che, a parole, sollecitavano di incrementare il Canto corale nella scuola primaria, senza peraltro approfondire il problema nel ricercare le origini del disservizio in tale settore didattico.

Ricordiamo i buoni consigli dati dalle Circolari dei Ministri Coppino, Gabelli, Emanuele Gianturco (al quale si deve il tentativo d'introdurre il Canto corale nella Scuola complementare), Rava e Credaro. Quest'ultimo, nel 1911, rivolgeva agli insegnanti italiani un solenne rimprovero, invitandoli « a redimersi dalla triste fama di incapaci, di sordi alla voce dell'arte e del dovere educativo ». Però nei ginnasi magistrali biennali allora da lui creati concedeva al Canto corale solamente un'ora per classe!

Finalmente un geniale educatore, Giuseppe Lombardo Radice — al cui fianco ebbi la fortuna e la gioia di lavorare — comprese pienamente l'importanza della *cultura musicale corale* nella formazione degli insegnanti destinati alle scuole primarie.

Nel 1923, quando in sostituzione della vecchia Scuola normale venne creato l'Istituto magistrale settennale, Lombardo Radice appoggiò con tutta la forza della sua autorità l'organizzazione dignitosa dell'insegnamento musicale nel nuovo Istituto, che era articolato nei 4 anni del corso inferiore con DUE ore settimanali per classe e nei 3 anni del corso superiore con DUE ore nella prima e UN'ora nelle ul-

time due classi: un totale di 12 ore da distribuirsi con un programma adeguato.

Allora vennero pure ristabilite in ruolo le cattedre di canto corale sopresse nel 1914. Nello stesso tempo veniva introdotto « ex novo » l'insegnamento facoltativo di uno strumento musicale: pianoforte, violino, armonium.

Infine, sempre con la stessa disposizione di legge, si rendeva OBBLIGATORIO l'insegnamento del Canto corale nelle Scuole elementari, dove, fino allora, tale disciplina non figurava tra le materie d'obbligo nel piano orario settimanale.

Ricordo che Lombardo Radice usava dire scherzando: « noi abbiamo preparato le armi per debellare l'analfabetismo musicale italiano; sta a vedere se chi le dovrà usare, saprà o vorrà servirsene »!

Purtroppo la sognata avventura di una Scuola italiana rinnovata e potenziata dalla vivida luce dell'arte musicale, non trovò in seguito un terreno propizio alla sua realizzazione. I provvedimenti enunciati — malgrado fossero da noi difesi con tutti i mezzi possibili — ebbero subito una vita stentata e contraddittoria, poichè prima ancora che fosse concluso il ciclo dei sette anni di studio, incominciarono i ritocchi demolitori imposti a scadenze fisse col cambiamento di un ministro o di un direttore generale.

Per citare un provvedimento tra i più insidiosi, basta ricordare una circolare ministeriale che concedeva senza esame il passaggio al corso superiore dell'Istituto magistrale agli alunni di due scuole dove non esisteva l'insegnamento musicale e cioè: l'istituto tecnico inferiore e il ginnasio.

Tralasciando di riferire altri gravi atti di incomprensione, quasi di ostilità, che dovette e deve subire ancora questa nostra disgraziata materia, si deve dire che il colpo di grazia si ebbe nel 1940 quando, con la Riforma Bottai, l'Istituto magistrale venne capovolto o, per meglio dire, mutilato alla base con la soppressione del corso inferiore quadriennale.

Da tale data l'insegnamento si ridusse ai minimi termini; un'ora settimanale nelle quattro classi del superstite Istituto magistrale; mentre venne declassato a materia facoltativa nella Scuola media classica triennale che dà accesso alle magistrali.

Da questo sconvolgimento si salvò, forse per caso, lo sparuto gruppo delle Scuole magistrali per le educatrici dell'infanzia, dove l'orario è rimasto abbastanza ampio, sia pure con un programma molto antiquato. Però anche in questo tipo di scuola si lamenta sempre la mancanza del Canto corale nel triennio che la precede.

Ora, pure essendo trascorsi vent'anni, la situazione è immutata e ciò malgrado non siano mancate continue proteste da parte nostra e di Enti musicali di alto livello, preoccupati dal continuo declino della cultura musicale italiana.

Per concludere questo breve diario sulle contrastate, sconcertanti vicende occorse alla educazione musicale corale durante un secolo di vita della scuola italiana, la situazione può oggi essere così riassunta:

1°) nella Scuola elementare (in tutte le 5 classi) esiste l'obbligo del Canto corale con un voto sulla pagella scolastica che si può considerare « simbolico » poichè — salvo qualche rara eccezione — l'insegnamento è pressochè inesistente per le ragioni già esposte;

2°) nei due tipi di Scuola triennale post-elementare il Canto corale si presenta in questo modo:

a) nelle Scuole medie classiche triennali è facoltativo, quindi nella condizione delle Scuole elementari;

b) nelle Scuole di avviamento professionale è obbligatorio (decreto 8 novembre 1930) con UN'ora settimanale senza un programma ben definito;

3°) negli Istituti magistrali — che dovrebbero costituire la base per la diffusione dell'educazione corale nelle scuole primarie — la Musica e il Canto corale si trovano nelle pietose condizioni già ampiamente illustrate.

In questi ultimi anni uno spiraglio di luce venne dato dalla Riforma Gonella, derivata da una inchiesta generale sulla Scuola (concretata nel Disegno di Legge n. 2100 approvato dal Consiglio dei Ministri nella seduta del 13 luglio 1951) secondo la quale in tutti i tipi di scuola triennale post-elementare era prevista UN'ora settimanale per classe e in più un pomeriggio ricreativo comprendente — tra altre materie di sollievo — il Canto corale. Ma detta Riforma, per incomprensibili ragioni, venne archiviata: forse in attesa di tempi migliori?

Purtroppo finora questi tempi migliori non sono venuti: anzi nell'agosto 1959 fu presentato dal Ministro Medici al Consiglio superiore della P.I. un progetto di Legge per la creazione di una scuola triennale post-elementare unitaria con l'obbligo scolastico portato — secondo le norme della Costituzione — fino al 14° anno di età. In detto progetto il canto corale veniva completamente eliminato!! In seguito alle nostre vivaci proteste, appoggiate dalla stampa e da ogni settore dell'opinione pubblica, il Ministro Medici presentava nel dicembre 1959 al Consiglio dei Ministri (dal quale ebbe l'approvazione) un nuovo progetto in cui il Canto corale veniva introdotto in detta Scuola come materia facoltativa.

Questo progetto rappresenta un ulteriore declassamento della materia nei confronti della sua attuale posizione, poichè abbiamo visto che, presentemente, nelle Scuole d'avviamento, il Canto corale è obbligatorio da 30 anni.

Ora, si deve riconoscere che nel mondo moderno — in cui all'umanità, volente o nolente, viene propinata ogni sorta di musica in molte ore del giorno: dalla radio, dal cinema, dalla televisione, dai dischi, dagli



LA MUSICA nella scuola primaria inglese



Fotografia di un'aula scolastica inglese alla XII Triennale di Milano (*Publifoto*)



juke-box e da altri mezzi riproduttori dei suoni — si ravvisa la necessità dell'intervento della Scuola nell'offrire al fanciullo fin dalla prima infanzia una appropriata, graduale educazione estetica musicale, che lo porti a scoprire e ad apprezzare i veri capolavori dell'arte musicale d'ogni tempo.

Quindi, per operare nella Scuola italiana un effettivo rinnovamento della cultura musicale, occorre *prima di tutto*:

rendere obbligatorio l'insegnamento della Musica e del Canto corale nella Scuola triennale unitaria post-elementare;

rafforzare l'insegnamento nell'Istituto magistrale concedendogli un orario che permetta di svolgere un programma adeguato alle esigenze didattiche dell'Istituto, nei suoi riflessi professionali con la scuola primaria.

Con queste premesse sarà possibile rendere operante il Canto corale nella scuola elementare, non solo, ma in seguito si potrà introdurre gradualmente la Storia della musica con audizioni adeguate, anche negli Istituti medi superiori, per giungere alle Università.

Intanto — a favore della immediata valorizzazione della Musica e del Canto corale nella scuola italiana — è significativo l'appello rivolto recentemente da personalità della scuola, della cultura e dell'arte, al Ministro della P.I. e agli Organi competenti a deliberare sulla prossima Riforma della Scuola. Si auspica di « risolvere il problema dell'educazione musicale del popolo italiano nelle sue future generazioni, avendo di mira il superamento delle pietose condizioni presenti e il riallaccio alle tradizioni che fecero dell'Italia la culla della musica per l'edificazione e la gioia di tutto il mondo civile ».

Milano, ottobre 1960.

ACHILLE SCHINELLI

La vita musicale in Italia

Milano

La Stagione del Teatro d'avviamento al Nuovo

La silenziosa estate musicale milanese si è conclusa con una breve Stagione al Teatro Nuovo, quasi a dimostrare la sopravvivenza della musica in tanto riposante silenzio, rotto solo dallo scrosciare delle piogge che non hanno allietate le vacanze dei milanesi. Musica come consolazione, anche. Al Teatro Nuovo, dunque, una breve e ricorrente Stagione lirica ha presentato ufficialmente al pubblico alcuni elementi giovani, esordienti, o quasi, che, secondo il parere di un'esperta giuria, dovrebbero essere le speranze del bel canto di domani. E, come da due o tre anni a questa parte, accanto alla produzione nostrana di future ugone d'oro, c'era anche quella americana di Cincinnati (American Opera Auditions). Sappiamo che è molto difficile oggi trovare qualcosa di buono tra gli aspiranti cantanti, perciò è stato un merito non comune, per i giudici, quello di presentare un gruppo di giovani che avevano le carte in regola per iniziare la carriera con probabilità di successo. Gli americani hanno assai bene impressionato per l'alto livello medio della loro preparazione. Infatti si vedevano dei personaggi che, oltre a saper cantare bene, in scena ci sapevano stare e si muovevano con logica e disinvoltura.

L'edizione di *Bohème* alla quale hanno partecipato è risultata veramente pregevole; tra gli interpreti, se vogliamo citare qualche nome, ci è piaciuto in particolar modo il ba-

ritono Abe Polakoff, dotato di robusti mezzi vocali, dal bel timbro uguale in tutta l'estensione, e di una tecnica vocale matura e ben assimilata. Questo era l'elemento d'eccezione; ma accanto a lui hanno agito vocalmente in modo eccellente anche il soprano Arlene Saunders e il tenore George I. Shirley. Tra i nostri il panorama era un po' più vario, ma ugualmente ottimistico. Infatti, nella *Mignon*, l'opera scelta per inaugurare la stagione, abbiamo ammirato la protagonista Rosa Laghezza, dalla voce piena e pastosa e dal temperamento ricco e fervido. Non era, però l'unico buon elemento della fortunata compagnia di canto, perchè anche il tenore Bottazzo ha messo in mostra ottimi mezzi di tenore leggero tradizionale, e Alfonso Marchica, Luigi Percivati e Leonida Bergamonti hanno dimostrato di essere ben degni della fiducia in loro risposta dalla giuria.

La serie degli spettacoli è proseguita, poi, con la *Fedora* di Giordano. A parte ogni considerazione sull'opera, che ci porterebbe al di là del nostro compito di cronisti, possiamo dire che il soprano Orianna Santunioni ha prestato un'ottima voce alla principessa Fedora Romazov, mentre come attrice è sembrata inferiore all'attesa. Lodevolissimi sono anche risultati Bruno Prevedi, Franco Pagliuzzi e Giuseppe Russo che ci sono parsi naturalmente ben dotati di mezzi vocali e passibili di miglioramento con lo studio.

Infine, dopo un ennesimo ritorno dell'Amico Fritz, con le caramellose dolcezze delle sue melodie, un «concertone» finale, ha riunito in una ultima esibizione gli elementi mi-

gliori emersi nel corso della stagione. Poi tutto è ritornato nel silenzio in attesa della ripresa autunnale.

I concerti alla Scala

La ripresa dei concerti d'autunno, alla Scala, è avvenuta nel nome di Cherubini con una *Messa solenne* in re minore dalle vaste proporzioni, che impegnavano, oltre che l'orchestra scaligera, anche il Coro della Radiodiffusion-Télévision Française di Parigi e vari solisti di canto. Una grande pagina, indubbiamente, che testimonia, se ancora ce n'è bisogno, l'autenticità del genio cherubiniano. Dopo questa *Messa*, che aveva un po' il sapore della novità per il pubblico scaligero, le pagine nuove, veramente nuove, ascoltate in questi primi concerti non sono state molte; tra esse fa spicco il Concerto per arpa e orchestra di Ildebrando Pizzetti.

Un Concerto appena appena sfornato dall'alacre ed inesauribile fecondità del Maestro di Parma, che a ottant'anni, non sente stanchezza ma trova ancora stimoli ed interessi ad una vita artistica feconda e sempre fresca. Non è il caso di parlare di rinnovamenti, o almeno di rinnovamenti importanti, nell'arcata produttiva di Pizzetti, perchè è difficile trovare, oggi, un altro esempio simile di coerenza artistica e di attaccamento logico a posizioni spirituali maturate in profondità e con cosciente travaglio attraverso gli anni. In questa nuovissima fatica è evidente una freschezza, un fremito vitale, giovanile che dà tono ai ritmi e che conduce con spigliatezza la frase melodica. Il discorso fra l'orchestra e lo strumento solista è condotto in termini serrati e compatti. Non ci sono vuoti e non c'è luogo a divagazioni esibizionistiche da parte del solista. Il dialogo sposta l'interesse dall'orchestra all'arpa in continuità, riprendendo i temi e facendoli risuonare in tutta la loro suggestione. Il colore dell'orchestra è di una leggerezza esemplare, le so-

norità sono perfettamente dosate in modo da non rompere l'equilibrio discorsivo. Un lavoro, certamente, ricco d'interesse e improntato ad una serenità espressiva ammirevole. Una pagina di così grande impegno voleva un'interprete di rilievo. A nostro parere, l'arpista Clelia Gatti Aldrovandi ha assolto in modo assolutamente brillante il suo compito e l'applauso che alla fine del Concerto, l'ha accomunata al direttore Fernando Previtali e all'autore, è stato il giusto premio della sua alta levatura di interprete.

Per completare le nostre rapide note di cronaca, ricorderemo anche la serata offertaci dall'Orchestra Sinfonica di Tokio. Un complesso che ha dimostrato di possedere un ottimo assieme, una bella qualità di suono e una lodevole disciplina artistica. In quest'occasione abbiamo ascoltato anche due pezzi di musica giapponese e specialmente quello di Toshiro Mayuzumi, *Mandala*, ci è sembrato assolutamente degno di rilievo. Non ci soffermeremo sul piacevole concerto diretto dal Maestro Celibidache, e ricorderemo invece, tra i fatti di maggior rilievo, che hanno caratterizzato questa ripresa concertistica scaligera, l'esibizione dell'Orchestra Sinfonica di Leningrado che ha condotto il nostro pubblico all'entusiasmo. Si tratta, in realtà, di un magnifico complesso che oggi ha ben pochi confronti. Un'orchestra efficiente in ogni suo reparto, costituita da elementi di grande valore e guidata da un direttore, Evghenij Mravinski, che conosce perfettamente l'arte della concertazione ed ha innato il senso della misura. Peccato che il programma ci abbia costretti a riascoltare la 5ª Sinfonia di Ciaikovski e la discutibile 5ª Sinfonia di Sciostakovic, le quali tuttavia, hanno avuto il vantaggio di un'esecuzione impeccabile.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Venezia

Il XXIII Festival di Musica Contemporanea

Il Festival internazionale di Musica contemporanea di Venezia, giunto alla sua XXIII edizione, ha ripreso la primitiva formula, quella che aveva inaugurato il maestro Alessandro Piovesan, già altre volte tentata da precedenti direttori artistici. Vale a dire, a fianco delle opere nuovissime o di quelle nuove per l'Italia, sono stati posti lavori di autori già affermati, che vantano un indiscutibile valore rispetto alla nuova arte. Così, per la serata inaugurale, l'intero concerto, svoltosi nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, è stato dedicato a Gustav Mahler, musicista del quale ricorre quest'anno il centenario della nascita. Crediamo che sia giunto il momento di poter definire la figura di questo artista con tutta tranquillità, in quanto ogni polemica sul suo nome è, si può dire, ormai scomparsa e in considerazione del valutabile apporto che egli ha dato alla generazione musicale che gli è succeduta. Riteniamo perciò che la scelta del Mahler, per il concerto inaugurale, debba considerarsi felice, tanto più che è stata centrata nella I° Sinfonia e in quel Canto della terra che molti vorrebbero considerare la 9° Sinfonia del maestro boemo. Buona parte della critica ritiene, oggi, che il Mahler sia l'unico compositore di fine secolo che sia giunto ad operare una decisiva « rottura » nel precedente linguaggio musicale. E sia pure; ma c'è da domandarsi se tale operato sia risultato sempre un fatto positivo. A rispondere potrebbe anche essere questo XXIII Festival che è stato, veramente, un panorama-sintesi di tutte le conquiste dei primi sessanta anni di musica del secolo XX. Comunque non c'è dubbio che l'audizione ha molto interessato, anche per merito della direzione orchestrale del maestro Lorin Maazel

che ha concertato e diretto l'Orchestra della Fenice veneziana. Solisti il contralto Meyer e il tenore Lewis.

Con il secondo concerto siamo entrati subito nel vivo del Festival, con quattro lavori in prima esecuzione assoluta: *Concerto di concerti ovvero dell'Uomo malcontento* per baritono, violino concertante e orchestra di Gian Francesco Malipiero, *Eine kleine Weihnachtsmusik (Piccola musica di Natale)* di Niccolò Castiglioni, *Er testamento de Meo del Cacchio* di Cesare Brero e *Sinfonia op. 35* di Luigi Cortese. La prima partitura non rivela un Malipiero nuovissimo, bensì un compositore che cerca di centrare e di assommare tutta la sua esperienza di creatore; possiamo aggiungere che quel mondo di fantasmi che attualmente si fa vivo nello studio di Asolo del Malipiero, qui si è dato largo convegno attraverso le figure di Angelo Poliziano, Pietro Aretino, Zarlino, Apuleio, Macbeth e qualche ignoto del secolo XVI. Un mondo fantasioso, ma che affoga nella realtà del nostro secolo, epoca nella quale molti lavori, pur essendo disprezzati, sono abilmente difesi da uomini di sano temperamento come l'autore delle *Sette canzoni*. Non c'è in questo *Concerto dei concerti* il miglior Malipiero; ma c'è, indubbiamente, quel Malipiero che ha raggiunto da tempo una sua personalità e che ha conquistato un invidiabile posto nel mondo della musica di oggi. Il lavoro del Castiglioni, invece, non presenta elementi di eccessiva compattezza; anzi, sfugge all'analisi del critico che non riesce a collegare i vari momenti del divenire musicale. Accenni, tentativi, timbri, pause, spunti non raggiungono quell'unità e quell'atmosfera che il titolo della partitura farebbe supporre. E se non è centrato questo lavoro, tanto meno lo è quello di Cesare Brero, ispirato a quella divertentissima poesia che è *Er testamento de Meo del Cacchio* di Trilussa. Si prova l'im-

pressione che il Brero non conosca a fondo la Roma trilussiana, che è in parte ancora quella del Belli. La grandezza di questo popolo e il valore della satira popolare non ha nulla a che vedere con la musica ideata, in quanto essa non rappresenta che un semplice recitativo commentato da un'orchestra priva di effettivo colore. Roma, Belli, Trilussa e il mordace carattere dei romani sono tutt'altra cosa e viene da pensare che il Brero abbia confuso Trilussa con Carlo Porta. Del resto il nostro punto di vista resta confermato dalla scelta del baritono solista, Scipio Colombo, artista rispettabilissimo e bravo, ma non certo specializzato nella pronuncia dell'accento romanesco. Ed allora?

Luigi Cortese, con la *Sinfonia n. 35*, è risultato il più attaccato alla tradizione in fatto di forma e di espressione. La sua partitura è invero un po' lunga, ma ha momenti bene impiantati e le idee non mancano. Il musicista genovese non rivela certamente aspetti nuovi, ma nella sua fatica si rintraccia una serietà di intenti che non dispiace. Il concerto, diretto da Nino Sanzogni, ha avuto buone accoglienze. La terza manifestazione è stata riservata all'Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française diretta dall'ottimo maestro André Cluytens. Il programma è risultato un po' strano poiché comprendeva l'invecchiata I° Sinfonia di Bizet, la *Ouverture op. 21* (1845) dal titolo *Le Corsaire* di Hector Berlioz e la *Suite provençale* di Darius Milhaud. La prima partitura vive oggi soltanto per ragioni coreografiche e sembra ottimamente destinata a questo scopo, la seconda è di scarso interesse, mentre Darius Milhaud non manca di piacere per quel buongusto che tutti gli riconoscono. Come novità il concerto comprendeva la I° Sinfonia di Henri Dutilleul, per la quale non esiste miglior critica di quella dettata dallo stesso autore per le note illustrative in-

serite nel programma: « Essa traduce con assoluta fedeltà la predilezione dell'autore per una architettura schiettamente e accuratamente costruita, in quanto, mediante una specie di simmetria voluta, la musica emerge dall'ombra delle prime battute per riimmergersi nelle ultime ». Le accoglienze del pubblico sono state buone, ma le migliori sono state quelle rivolte al Milhaud e al Bizet. L'orchestra francese è parsa ottima e la direzione accuratissima.

Tutti questi concerti hanno avuto luogo a Palazzo Ducale che, veramente, sarebbe molto più adatto per accogliere musiche di Gabrieli e di Willaert, anziché pagine di musica moderna. La manifestazione seguente, invece, si è svolta nella fredda Sala delle Colonne, a Ca' Giustinian, con musica già nota di Gian Francesco Malipiero (*Rispetti e strambotti e Cantari alla madrigalesca*), di Anton Webern (*Cinque movimenti per quartetto d'archi*) e una pagina nuovissima per l'Italia, il 2° Quartetto per archi dell'americano Elliott Carter, lavoro che risale allo scorso anno, ma che non presenta nessuna originalità, battendo sul già detto, e non certo sul più scelto e bello. Un Quartetto che è destinato ad essere ben presto dimenticato, e con ragione. Grande impressione, invece, ha fatto la composizione del Webern, risalente al 1909, che anche oggi rivela requisiti notevoli e una personalità indiscussa. La verità è che il Webern, nella sua estrema sintesi, aveva da dire, mezzo secolo fa, qualche cosa di personale, mentre il Carter, pur essendo ricco di maggiori esperienze, dimostra assoluta mancanza di fantasia.

Sempre nella Sala delle Colonne si è svolto il così definito « Concerto di classici contemporanei »: la definizione ha suscitato più di un rilievo, forse non sempre giustificato, dal momento che la definizione di « classico » non dovrebbe essere troppo lontana dal concetto di « mo-

dello. E non c'è dubbio che le opere di Schoenberg, di Stravinski, di Hindemith e di Bartok (in un certo modo anche Webern poteva esservi incluso), non rappresentino dei paradigmi essenziali rispetto alla creazione del nostro secolo. Il *Pierrot lunaire*, forse, non si è mai tanto gustato quanto oggi; l'*Ottetto* di Stravinski rivela presentemente impensati pregi fino a ieri nascosti; la *Kammermusik n. 5* di Hindemith presenta aspetti di puro classicismo; la *Sonata per due pianoforti e percussioni* di Bartok è vigorosa e vitale. Ettore Gracis ha diretto tutto questo ben di Dio con grande sicurezza, valendosi di elementi solisti di grande bravura. Ricorderemo la Magda Laszlo, il violista Dino Ascioia, i pianisti Gino Gorini e Sergio Lorenzi, i batteristi Leonida Torrebruno e Antonio Striano. Un concerto rispettabile, dunque, ben congegnato, che crea un clima di chiarezza nell'attuale mondo musicale, ingolfato nelle nebbie, nei dubbi e nelle incomprensioni.

Il successivo concerto di musiche nuovissime o nuove per l'Italia, tutte per orchestra, è stato tenuto al Teatro La Fenice. Meglio per i compositori che non hanno così avuto contrastanti contatti con gli splendidi ori e le numerose pitture della Sala dello Scrutinio del Palazzo Ducale. Le musiche presentate sono state seriamente discusse dalla critica, mentre il pubblico ha applaudito senza eccessiva convinzione, salvo la composizione di Luigi Nono che ha raccolto consensi ripetuti. Comunque il concerto, assai impegnativo per i nomi raccolti nel programma, ha fatto chiedere a qualcuno se non ci sia ormai da disperare per un buon avvenimento della musica. Non si creda che al critico non dispiaccia di scrivere parole amare; ma come poter accettare una partitura come quella dal titolo *Aulodia* per oboe e orchestra del tedesco Wolfgang Fortner? Come non criticare gli squallidi *Dialoghi* per violoncello e orchestra di Luigi Dal-

lapiccola? Come non trovare inutile la pesante fatica di Karl Amadeus Hartmann, autore di una lunga 7ª *Sinfonia* in tre tempi, piuttosto disordinata nelle sonorità e negli sviluppi? In tutte queste musiche, ed in parte anche nel *Canto sospeso* di Luigi Nono, l'ascoltatore si è trovato a contatto con determinati elementi musicali che andavano dai sibili elettronici ai sottofondi radiofonici. Elementi ricercati da tutti i musicisti di oggi, tanto che si ha la impressione che essi se li contendano e cerchino di accaparrarseli come fossero oro colato, uno all'insaputa dell'altro. E invece, al risultato, tutto appare maledettamente eguale e spesso senza una effettiva base costruttiva. Una orchestra sprecata nella *Sinfonia* di Hartmann, un violoncello inutile nei *Dialoghi* di Dalapiccola, un oboe impazzito nella *Aulodia* e superflue appaiono anche le voci dei solisti nel *Canto sospeso* di Nono, cosa invece che non si verifica né per il coro (trattato in modo assai difficile) né per l'orchestra. Nono ha scelto per testo alcune lettere di condannati a morte della Resistenza europea; invero non ha mancato di trattare un simile soggetto con commozione e ricercatezza. Ma è una commozione tutta sua, che vien fuori, con piena verità soltanto là, dove si parla della persecuzione ebraica. La partitura del Nono si distacca di molto dalle altre, per le quali sarebbe bene ripetere quello che ha scritto Fedele D'Amico a proposito di altre composizioni: « Quei loro pezzi non sono brutti, sono soltanto privi di senso ». Un esempio del commesso errore d'impostazione? Fortner scrive che la sua *Aulodia* « è basata melodicamente e armonicamente su di un gruppo di tre suoni, di cui la forma originale, l'inversione, il moto retrogrado e l'inversione di questo costituiscono una serie dodecafonica ». Che ne può venire fuori? Quello che ne è venuto: qualche cosa che non genera la minima commozione.

Il pubblico ha avuto la possibilità di rifarsi con l'oratorio *Il Paradiso* e la *Peri* di Schumann diretto con molta cura, se non con eccessivo palpito, da Mario Rossi. Il concerto di musiche moderne di cui si è or ora detto, invece, è stato particolare compito di Bruno Maderna che ha svolto la sua fatica in modo eroico e con ottimi risultati tecnici.

MARIO RINALDI

Il XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea è proseguito con il presente programma:

21 settembre: Concerto sinfonico diretto da Sixten Ehling, con novità di Contilli, Nielsen, Massimo, Matsudaira, Clementi.

22 settembre: Musiche da camera e sinfoniche di Grossi, Veress, Hindemith, Krenek e il 2º *Concerto* per violino e orchestra di Pannain (solista Pina Carmirelli), diretti da Umberto Cattini.

23 settembre: Musiche elettroniche e da camera di Stockhausen, Togni, Varèse e Kagel; direttore Daniele Paris.

25 settembre: Concerto dell'Orchestra e Coro di Torino della Radio Televisione Italiana diretto da Mario Rossi, comprendente il *Requiem* per soli, coro e orchestra di Virgilio Mortari, i *Rondeaux* per orchestra di Gianfranco Maselli e il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Mario Zafred.

26 settembre: Un « profilo » di Goffredo Petrassi tracciato da Rudolf Albert a capo del Coro e dell'Orchestra di Radio Torino.

Sul *Concerto* per pianoforte e orchestra di Zafred, presentato il 25 settembre, così si è espresso Franco Abbati (*Corriere di informazione*, 26 settembre 1960): « Ha chiuso la serata il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Mario Zafred, compositore tradizionalista eppure nostro, di oggi; Zafred ama i discorsi brevi, detesta le chiacchiere. Carico di vitalità a volte gli piace

mostrarla gonfiando i muscoli e rischiando di apparire enfatico, ed enfatico non è ma soltanto nemico di ogni oziosa mollezza. Com'è suo costume tiene un linguaggio che procede per blocchi sonori, equamente ripartiti tra lo strumento solista e l'orchestra. Ne nasce un contrasto o l'apparenza di un contrasto, che lascia comunque ai due interlocutori il compito spettante a ciascuno di essi per la evocazione di immagini nette, rilevate, scontrate senza incertezze. Anche il *Lento* costruito in forma di variazioni, di cui l'ultima direttamente allacciata al *Rondò* finale, ha una sua imponenza che la elaborazione tematica talvolta nello stile imitatorio e fugato e la varietà degli impasti timbrici magari in sotterranea funzione cantabile, rendono artisticamente interessante e umanamente affermativa ».

Il Festival si è praticamente concluso il 27 settembre con un concerto sinfonico nel quale Igor Stravinski ha diretto il suo recentissimo *Gesualdo monumentum* in prima esecuzione assoluta; il resto del concerto, comprendente opere note di Alban Berg e dello stesso Stravinski, è stato diretto da Robert Craft.

Bergamo

Manzoni, Andreoli e Donizetti al Teatro delle Novità

Il primo autunnale appuntamento bergamasco ci ha offerto, le rituali « novità », che sono prerogativa, appunto, del Teatro delle Novità. Opere nuove, insomma, dando alla parola « novità » un senso un po' largo ed elastico, tanto da comprendere anche, ogni anno, un lavoro di Donizetti — che contemporaneo non è, ma è, tuttavia, bergamasco — di quelli dimenticati e qui riportati a contatto col pubblico, dopo gli opportuni restauri. E parliamo, dun-

13 ottobre 1960 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

2^a rapp. assoluta **LA SENTENZA.** Un atto e due quadri di Emilio Jona.

Musica di Giacomo Manzoni

Personaggi e interpreti	Sun-Te	Magda Laszlò
	Li-Scen	Guglielmo Ferrara
	Sen-Kò	Ezio De Giorgi
	Un Contadino	Pietro Bottazzo
	Banditore	Alessandro Maddalena
	Ufficiale	Gastone Sarti
	Altro Ufficiale	Nello Romanato

Maestro direttore e concertatore
Piero Santi

Regia di Virginio Puecher
Bozzetti di C. Tommasi

que, sia pur brevemente, dell'omaggio donizettiano presentato quest'anno tra le novità. Si trattava del *Pigmaliione*, un lavoro composto da Donizetti nel 1817, quando aveva circa diciannove anni, e condotto

contemporaneamente ad altri due o tre; si trattava anche del primo lavoro teatrale di questo autore. Per la verità, più che un'opera da teatro, ci è sembrata una cantata di vaste proporzioni, e la mancanza

13 ottobre 1960 TEATRO DELLE NOVITÀ / BERGAMO

1^a rapp. assoluta **L'AMMIRAGLIO.** Intermezzo giocoso in 1 atto di Ciro Fontana (da Cecov).

Musica di Arturo Andreoli

Personaggi e interpreti	Signor Zaccaria	Virgilio Carbonari
	Signora Anastasia	Genia Las
	Dariola	Lina Rossi
	Massimo	Angelo Mercuriali
	Andrea Ninuccio	Ottorino Begali
	Stefano Alberelli	Silvio Majonica
	Michelino Jatti	Rinaldo Pelizzoni
	Carlimpassos	Giovanni Foiani
	Capitano Fiordimonte	Teodoro Rovetta
	Anna Melania	M. Manni Jottini
Il Testimonio	Giulio Scarinci	

Maestro concertatore e direttore
Armando Gatto

Regia di Fantasio Piccoli
Bozzetti e figurini di Tilde Poli

di una vera e propria azione lo sta a dimostrare. Tutto si regge sulla musica che, a parte qualche ingenuità scolastica, rivela una vena di una freschezza e di una limpidezza mozartiane. Di più non si può dire. E il M^o Armando Gatto, che ha anche riveduto il lavoro, l'ha diretto con estrema proprietà d'accenti e di stile oltre che di poesia.

Lo stesso M^o Gatto aveva diretto con sicura perizia, anche una novità dei nostri giorni: un atto unico, *L'Ammiraglio*, che il librettista Ciro Fontana aveva abilmente ricavato da un racconto di Cecov e che Arturo Andreoli aveva rivestito di una musica piuttosto anonima. Ma la novità che attirava il nostro interesse in modo particolare era *La Sentenza*, un atto in due quadri di Emilio Jona, musicato da Giacomo Manzoni, un giovane autore che per la prima volta si cimentava con il teatro. *La Sentenza* è un episodio che s'ambienta nella Cina invasa dai giapponesi e poi tornata libera. Sun-Te e Li-Scen, moglie e marito contadini, decidono di sfidare la morte pur di dare rifugio, se l'occasione si presentasse, al partigiano Sen-Kò. Infatti, mentre Li-Scen è al lavoro, arriva Sen-Kò. Irrompono i giapponesi e Sun-Te dichiara che Sen-Kò è suo marito e lo salva. Ma i giapponesi mettono, poi, le mani su Li-Scen e ancora (e, questa volta, tragicamente), Sun-Te mente e fa finta di non riconoscere il marito che viene, così, messo a morte. Tornata la libertà si svolge una specie di processo in cui il giudice è il popolo. Perché Sun-Te ha lasciato uccidere il marito? Per solidarietà verso il combattente? Per aiutare la lotta di liberazione? Per un sentimento amoroso personale, sorto in lei per Sen-Kò?

La giuria popolare, non si pronuncia. Lascerà che la giusta sentenza sgorgi dall'animo stesso di Sun-Te. Un assunto intelligente che presupponeva un approfondimento dei personaggi in modo da mettere in evidenza il loro dramma interiore. Ora,

ci è sembrato che, su questo punto, l'impegno di Giacomo Manzoni abbia un po' mancata la prova. L'opera è teatralmente tagliata bene, si svolge speditamente attraverso i suoi momenti realizzati in modo funzionale e senza lungaggini. Ma è stato, forse, questo timore d'indulgere, di soffermarsi, ad impedire all'autore il giusto approfondimento dei personaggi che a noi sembra importante per il senso stesso del dramma. Così è rimasto sul piano di un'efficace narrazione, rapida e teatralmente efficiente, lodevole per la sua sobrietà precisa nel commento e nell'indicazione, ma staccata dal dramma che resta solo enunciato e visto dal di fuori, senza una partecipazione attiva. Del resto, può anche darsi che il Manzoni volesse proprio seguire questo atteggiamento puramente cronachistico. In questo caso c'è riuscito.

La qualità della musica è buona. Il linguaggio di Giacomo Manzoni è, naturalmente, aderente alla sensibilità nostra, del nostro tempo e perciò si vale di tecniche avanzate ed attuali. Ma ci sembra di aver capito che il suo modo di scrivere è sincero e risponde ad una necessità interiore sentita e non ad una esigenza polemica. È un linguaggio complesso ma schietto e, perciò, in molti punti, comunicativo e sempre accettabile.

Il pubblico, nel complesso, ha riservato al lavoro delle buone accoglienze, ma ha applaudito anche le fruttuose fatiche dell'ottimo M^o Piero Santi, dell'orchestra, del coro e dei cantanti Magda Laszlò, G. Ferrara, E. De Giorgi e degli altri.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Perugia

La XV Sagra Musicale Umbra

Anche quest'anno si è svolta una Sagra musicale umbra che ha onorevolmente sconfitto le difficoltà in

cui quel Festival — uno dei più importanti ed originali — si dibatte da tempo. Il direttore artistico, Maestro Francesco Sicilliani è riuscito ad organizzare un programma che, pur scarso di novità, si è distinto per elevatezza di esecuzioni.

Si è inaugurato con la ormai celebre *Messa solenne in re minore* di Cherubini in celebrazione del bicentenario della nascita del grande maestro fiorentino. È stata diretta dal Maestro Georg Szell, che è stato coadiuvato dal Coro della R.T.F. di Parigi, dall'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino e dai solisti Emilia Cundari, Giuliana Matteini, Maureen Forrester, Michele Sénéchal, Luigi Pontiggia e Nicola Zaccaria. Quasi una novità è apparsa la presentazione de *Les Beatitudes* di Cesar Franck, un'opera di una profonda e originale religiosità pure su di un testo non molto felice di Madame Colomb.

Marcel Couraud ha diretto il complesso corale della R.T.F. di Parigi e l'orchestra del Maggio Musicale, con i solisti Nadine Santereau, Gèneviev Macaux, M. Sénéchal, Michel Prima, Raymond Steffner, Mario Frosini e André Veyssière.

Poi sono entrati in lizza i complessi cecoslovacchi col coro dell'Accademia di canto Moravan e l'Orchestra sinfonica Fock di Praga diretti da Vaclav Neumann (solisti Margita Ceszanova, Beno Biachut, Wladimir Krejcek, Theodor Srubov e Drahonira Tikalova). È stata eseguita per la prima volta in Italia *La Leggenda di S. Zita* di Otakar Ostrcil, assai originale nella evocazione di una graziosa leggenda popolare, in cui gli angeli si improvvisano perfetti cuochi per togliere di imbarazzo la servetta Zita che si era dimenticata di preparare il pranzo per il suo signore, Prefetto della città di Janov. Altra novità di vivo interesse musicale è stata la cantata *Amarus* di Janacek, un po' frammentaria, ma ricca di colore. Fuori programma è stata aggiunta una Cantata natalizia intito-

lata *Mazzo di fiori* di Martinu, che è risultata una semplice se pur ingegnosa, armonizzazione di canzoni popolari, ma non molto originale nel risultato, riducendosi a pure citazioni. Ha terminato il concerto il noto *Te Deum* di Dvorak, un inno folgorante di gioia. Dello stesso Dvorak, in altro concerto abbiamo conosciuto l'oratorio *Sancta Ludmila*, con la vibrante direzione di Vaclav Smatacek e con i solisti Tikalova, Ivana Mixova, ed altri artisti già nominati. È opera tipicamente rappresentativa, estrosa di colori, se non profonda di senso religioso, ma ampia di linea melodica e ricca di effusione lirica.

La beneficiata cecoslovacca proseguì con la presentazione di due opere in prima esecuzione in Italia e cioè la *Messa in re minore* di Dvorak e la cantata *Johannes Damschenus* di Sergio Teneiev. La prima, di cui è notevole la bella stesura corale, era stata concepita col solo organo, e solo successivamente venne arricchita della strumentazione sinfonica, che, a volte appesantisce ed offusca la chiarezza della parte corale; la seconda è per solo coro, senza solisti, e consiste in una breve meditazione del Santo sulla fine della vita. Il brano più notevole è la fuga finale per voci sole. È stata poi ripetuta la *Missa glagolitica* di Janacek già eseguita in una Sagra anteriore: opera originale per un linguaggio asciutto ma espressivo, quasi barbarico, che si può considerare una sorta di Messa laica, rivolgendosi a un testo cecoslovacco che parafrasa liberamente le parti della Messa cattolica. Il Complesso di Praga ha trasportato a Città di Castello la *Missa brevis* di Mozart e la *9ª Sinfonia* di Beethoven in una esecuzione vibrante che ha suscitato entusiasmo popolare in quella cittadina umbra, la quale ha considerato il concerto un avvenimento dei più importanti di quella vita provinciale.

Per completare il programma di questa XV Sagra musicale dobbia-

mo ricordare la esecuzione per parte del Wiener Kammerchor con la Orchestra del Maggio Musicale, sotto la direzione di Hans Gillesberger, delle Cantate n. 78 e 82 e del grandioso *Magnificat* di Bach, nonché della *Missa Sanctae Ceciliae* di Haydn; solisti bene adeguati sono stati Agnes Giebel, Marga Höffgen, Kurt Equilux, Hermann Prey e Frederick Guthrie.

Un interesse particolare ha suscitato anche un concerto di musiche monodiche medioevali, col Coro viennese e con la direzione di Raffaello Monterosso, il quale ha fatto gustare nella nuova trascrizione inni, sequenze, laudi, due drammi liturgici dal Codice di Cividale, e alcune canzoni trovadoriche. Infine il Coro Rinat di Tel Aviv, diretto da Garry Bertini, ha suscitato entusiasmo per una esecuzione vibrante e ben intonata di alcuni canti antichi ebraici, originali, ad una voce, ed altri armonizzati o liberamente elaborati da musicisti contemporanei con estro e con singolare gusto polifonico, quali Avidon, Seter, A-lotin, Ben-Haim. Due concerti d'organo di Fernando Germani di musiche bachiane e frescobaldiane nella Cattedrale di S. Lorenzo hanno sostituito quelli annunciati dell'organista Johannes Ernst Kohler, il quale non aveva ottenuto il passaporto dalla Germania orientale.

ADELMO DAMERINI

Assisi

Un nuovo Oratorio di Domenico Bartolucci

Fra le manifestazioni che la Pro Civitate Christiana di Assisi organizza annualmente in agosto in occasione del Corso di Studi Cristiani, un particolare rilievo ha avuto quest'anno la prima esecuzione dell'oratorio *Gloriosi Principes* di Don Domenico Bartolucci, maestro della Cappella Sistina, portato ad Assisi

dal coro stesso della Cappella Sistina e dall'orchestra della RAI. Non c'è dubbio che la concezione generale dell'oratorio è un tentativo di creare un ibrido giusto mezzo fra la narrativa e la scena, e, nella fattispecie musicale, fra la lirica e il dramma. Tutta la vitalità di questa singolare composizione è affidata quindi ai momenti lirici e drammatici, e alla loro giusta dosatura. Se è esperienza generale che il musicista riesca a trovare gli accenti giusti e intensi soltanto là dove il libretto offre già, concreta e pregnante, acuta e drammatica la situazione di base, l'oratorio corre sovente il rischio di oscillare astrattamente fra il dramma concreto, la meditazione e l'apologetica panegirica. A questi difetti non si sottrae, direi, nessun oratorio, neanche i massimi. Ma questo oratorio del Bartolucci è fra i più concreti e migliori del genere, e non fallisce l'intento di riportare nel vivo interesse dell'anima contemporanea l'argomento sacro e apologetico.

È dedicato alla gloria di Pietro e di Paolo; e il testo, ricavato dalle sacre pagine dall'autore, è già di per sé interessante e attivo. Si articola praticamente in sei quadri, intervallati da brevissimi interludi corali, che creano delle atmosfere. I primi tre quadri sono dedicati alla vita e al dramma glorioso di Pietro, gli altri tre a quello grandioso e patetico di Paolo. La composizione letteraria è pensata in modo da costituire un doppio tritico drammatico. E la musica sottolinea, particolarmente nella prima parte, il carattere strettamente pittorico dell'ispirazione del compositore, che ha molto palesemente visto in immagini, tradotte ora senza ora con parola sonora in quadri orchestrali, della vocazione di Pietro sul Lago di Genezaret, della drammatica negazione del Pretorio, quando canta il gallo, e dell'augusto primato concessogli da Gesù

nel mistero mattutino del Lago di Tiberiade. L'autore ha sentito talmente viva l'immagine drammatica di momento in momento, che non fa fatica a tradurre in energia sonora il movimento dell'onda mentre la nave va al largo, la calma pastorale del luogo, i lingueggianti fremiti notturni del tradimento di Pietro e del momento rivelatore, l'augusto mistero antelucano delle domande di Gesù: « Simone di Giovanni, mi ami? » e l'insistente richiamo, enigmatico, quasi proveniente dal sopramondo, donde ormai parla il risorto Redentore: « Pasci i miei agnelli ».

La tecnica compositiva, impiegata di proposito dall'autore, lo aiuta. Egli ha scelto un singolare impasto di voci femminili, di fanciulli e maschili, divise in due settori: i fanciulli, molto numerosi, tutti da una parte, a volte cantano soli, con le loro voci bianche, chiare e ferme come un alto registro d'organo, a volte si intrecciano insensibilmente con le voci femminili che mareggiano nel coro. L'orchestra ha toni armonici, coloristici, molto sensibili, sempre spontanei, ispirati, con carezze tonali che ricordano certa sacralità di pucciniane vaghezze. La prima parte è talmente bella, che il pubblico è scattato più volte in applausi, per dir così, a scena aperta.

Meno vissuta, più eloquente e comune, invece, la seconda parte, ove il testo, narrando della Conversione di Paolo, non ha saputo ispirare, secondo noi, il giusto tono all'autore, e narrando della Disputa ad Atene, resta nell'astratto, mentre l'Addio di Mileto rialza la drammaticità del quadro in un

patetico finale di svolanti cori. Anche la vocazione della prima parte, alle parole finali « Tu es Petrus » hanno trovato nella musica più un artificiale fremito oratorio che la giusta solennità arcana.

Singolare l'assegnazione della parte dello Storico ad un ragazzo solista (Claudio Bolognesi), mentre le parti di Pietro e Paolo e di Gesù venivano sostenute da un tenore (Luigi Rumbo) e un baritono (Walter Alberti). L'anfiteatro della Cittadella, che fornisce un ambiente ideale all'aperto per tali notturne manifestazioni, era gremito di folla plaudente. L'oratorio dell'illustre direttore della Cappella Sistina si iscrive così, senza arrecare alcuna parola sostanzialmente nuova, fra le cose vive e sicuramente belle della letteratura sacra contemporanea.

Nello stesso quadro suggestivo della Cittadella si erano svolte altre manifestazioni musicali: un concerto corale della Schola Saint-Gregoire-le-Grand di Ginevra, diretto da Pierre Carraz, che è un coro fra i migliori che noi abbiamo sentito per equilibrio, efficacia timbrica e virtù interpretativa, e un altro della Corale Rossini di Modena, diretto da Livio Borri, normale.

Sono state assai belle e di buona invenzione le fantasiose danze sacre portate sotto il noce e le notturne stelle della cittadella, da Susanna Egri e la sua scuola, composte su musiche più o meno sacre e su (particolarmente intonati) canti spirituali negri. Rilevante il "coro" coreutico delle sacre trombe in gloria della « Una Ecclesia » su musiche di Frescobaldi e Gabrieli.

GIULIO COGNI

La vita musicale all'estero

Aix-en-Provence

Il Festival

Ogni anno a Aix vengono presentate esecuzioni di opere mozartiane, che costituiscono la base del Festival, ed altre opere, talvolta di repertorio e talaltra di più rara esecuzione, oppure novità già convalidate. Quest'anno, insieme al *Don Giovanni* e alle *Nozze di Figaro*, due altre serate riunivano rispettivamente *La Voix humaine* e *Le Médecin malgré lui*, e *La Senna festeggiante* e *Dido and Aeneas*.

La Voix humaine (1 atto di Cocteau musicato da Poulenc nel 1958), già sovente eseguito dopo la prima del 6 febbraio 1959 (Parigi, Opera Comique), comporta un unico personaggio: una giovane donna che telefona per l'ultima volta al suo amante il quale l'indomani sposerà un'altra donna. La tensione drammatica, la felice soluzione della declamazione lirica, l'efficacia sicura e discreta della strumentazione rendono *La Voix humaine* un lavoro riuscito, anche se la vena melodica di Poulenc farebbe desiderare qualche momento di maggior ampiezza e abbandono musicale (in luogo di uno spezzettamento pressoché continuo). Ottima perché commossa e convinta l'interpretazione di Denise Duval e ben sicura la direzione di Prêtre.

Le Médecin malgré lui (da Molière), composto in breve tempo da Gounod nel 1857 per sostituire il *Faust* già pronto ma di cui si era deciso rimandare la presentazione, fu eseguito per la prima volta il 15 gennaio 1858 (Parigi, Théâtre Ly-

rique), dopo aver sormontato ostacoli vari, e ottenne un successo unanime di critica e di pubblico, venendo eseguito in quell'anno per 58 volte.

Il lavoro ha delle disuguaglianze di stile e alcune pagine da tagliare, ma è divertente, quando sia stato messo nelle mani di un regista quale Jean Meyer e di un gruppo di cantanti-attori quali Cortis, Vessières, Benoit, Hamel e Alva e le signore Betti, Benoit e Harbell. Modesta la direzione orchestrale. *Le médecin malgré lui* fa parte di quel nutrito gruppo di opere e anche operette del repertorio francese che da noi sono pressoché sconosciute e che potrebbero essere invece date con soddisfazione del pubblico e un utile allargamento del repertorio.

La Senna festeggiante, serenata per due flauti, due oboi, archi, clavicembalo, tre solisti e coro, è un lavoro di nessun rilievo; l'averlo riesumato (sia pure in forma parziale) rende un pessimo servizio alla fama di Antonio Vivaldi; solo il basso Tadeo è uscito decorosamente dalla infelice esecuzione.

Dido and Aeneas è stato presentato nella nuovissima realizzazione di Britten, la cui utilità non pare evidente, riferita a quella di Dent; comporta però un gruppo di tre pezzi (un trio, un coro e una danza) non esistenti in quella, e risultanti in un manoscritto ritrovato circa 20 anni fa a Oxford. Teresa Berganza ha impersonato Didone con commosso accento e convincente azione; degli altri la sola Steffek non ha dato ragione a critiche di sorta. Molto trasandata la direzione di Dervaux; approvata invece la

regia di Crocht (a parte la scena della morte).

Nel *Don Giovanni*, ottima prova di Gabriel Bacquier, che unisce a una voce facile una buonissima pronuncia e una scena disinvolta; eccellenti Luis Alva, Rolando Panerai, Mariella Adani e Giorgio Tadeo per doti vocali e rifinitezza interpretativa. Le belle voci di Shakek Vartenissian e Ugo Trama, una volta precisate in maggiore scorrevolezza e ritmo appariranno nella loro piena autorità. Teresa Stich Randall è nobilissima e prestigiosa, ma trascina troppo e si risparmia talvolta. Parecchi tempi si sarebbero desiderati più mossi in modo da mettere in risalto il buon lavoro del Maestro Erede; la regia era di Meyer; i costumi e le scene (movibili con efficace coordinamento) di Cassandre, come di consueto.

Le *Nozze di Figaro*, dirette con autorità e musicalità da Michael Gielen (alcuni tempi però criticabili), ha ottenuto il successo abituale di fronte al numerosissimo pubblico del Théâtre de la Cour de l'Archevêché; la Steffek, quale Susanna, la Berganza, quale Cherubino, Panerai, quale Figaro, e Campò quale Conte, hanno cantato e agito con prestanza e disinvoltura; la regia era stata coordinata da Maurice Sarrazin.

Fra le varie manifestazioni concertistiche — quest'anno meno numerose che per il passato — segnalò il successo dei Musicisti perfettissimi e dell'Orchestre de chambre di Versailles. Quest'ultima ha dedicato la maggior parte dei suoi quattro concerti ad autori del '6-700 (fra cui tre pezzi di Campra — nato a Aix da padre italiano — festeggiato quest'anno nel suo terzo centenario); ma ha anche presentato, oltre alle riuscite *Cinq pièces pour cordes* op. 44 n. 4 di Hindemith (composte nel 1927), alcune composizioni in prima esecuzione: *Tre partite attaccate*, di René Maillart, *Exergues*, di Alain Weber, e *Quatre illustrations pour*

«La flûte de jade» di Charles Chaynes. Non mi è parso di trovare alcunché di notevole, di attraente, di indovinato, di interessante o di personale in alcuna di queste tre composizioni, eseguite al Théâtre Municipal a sala pressoché vuota; erano in programma anche le *Images pour un poète maudit* di Henry Barraud, ma non furono eseguite.

Tre conferenze sono state organizzate dal Festival sul tema *Nouveaux opéras français*, con l'intervento degli organizzatori, del critico Florenne e dei compositori Roland-Manuel, Poulenc, Sauguet e Auric.

Infine, per il Centre Français d'Humanisme Musical, una serie di conferenze all'Hôtel de Maynier d'Oppède, con intervento di insegnanti, critici e compositori; in una di queste Pierre Bertin ha parlato di Erik Satie, *curieux homme* ed ha anche suonato e cantato, ottenendo il più riuscito dei successi dal divertitissimo pubblico.

SILVANO DE FRANCESCO

Darmstadt

I Ferienkurse 1960

Corsi di composizione, di teoria, di direzione d'orchestra, di musica elettronica; corsi di tecniche strumentali, concorsi a premio, cicli di conferenze in gran numero; e poi otto concerti, quasi interamente dedicati a prime esecuzioni. Per non parlare delle audizioni di musica elettronica e registrata, delle discussioni, manifestazioni e riunioni varie: questo, in sintesi, il bilancio di un convegno addirittura riboccante di motivi stimolanti. Fin troppo ricco anzi, se si considera che tutto è stato condensato in poco più d'una settimana e che ciascuno degli argomenti trattati avrebbe richiesto almeno altrettanto tempo per un effettivo approfondimento. Trascurando per ragioni di spazio

le varie novità di stretta osservanza scolastica dodecafonica (spesso tecnicamente corrette, anche se irrimediabilmente bornés dal pertinace ancoraggio ai vietati artifici dello specchio e del gambero), veniamo subito a parlare del recentissimo *Répons pour sept musiciens* (1960) del belga Pousseur; si tratta dell'opera di gran lunga più interessante fra quelle presentate in prima assoluta. Il lavoro, impostato su basi completamente nuove, è privo di forma prestabilita e quindi di «partitura», almeno nel senso tradizionale del termine. In luogo di essa è fornito un «programma» che regola — indirettamente — sia la disposizione e l'impiego di un «materiale grafico» dato, sia delle «azioni» dei sette operatori (non più solo esecutori dunque, ma significativamente musiciens-attori, corresponsabili della forma strutturale); sia infine le *Konjunktoren* complesse che vengono per tutto ciò a determinarsi su di un piccolo palcoscenico. È dunque l'esecuzione stessa che genera la forma: questa viene costruita sotto gli occhi stupiti del pubblico ed in modo evidentissimo, durante il proprio stesso svolgimento. La novità sostanziale sta ora nel fatto che le operazioni necessarie a quella costruzione vengono qui esplicitamente assunte a parte integrante, e niente affatto subordinata, di uno spettacolo complesso. La organizzazione dei suoni non è più tutto: in interdipendenza funzionale con essa c'è anche, nel pezzo e costitutiva di esso, un'azione, qualcosa «da vedere».

Gli operatori montano gradualmente l'opera: estraggono man mano ordini d'azione, si condizionano reciprocamente, si chiamano per segnali sonori, si rispondono (onde il titolo), entrano, escono, si scambiano posti e ruoli, preparano le scelte successive e i materiali necessari con rigorosa disciplina. Al centro della scena, un grande tabellone li smista con ordine. Si tratta, eviden-

temente, di un coraggiosissimo tentativo di «teatro» musicale capace di trascendere radicalmente le abusate cifre del melodramma: e va detto che si tratta di teatro costitutivamente musicale, finalmente, e non più (chè è l'opposto) di musica teatrale. Ma non era facile arrivarci, senza il minimo appiglio in tutta la storia della musica: congratuliamoci quindi con l'intelligente musicista per questa elegantissima realizzazione.

Altri lavori da segnalare: *Sonate per pianoforte* del giovanissimo francese Amy (n. 1936), *Geständnisse* per coro e orchestra del polacco Szalonek, *Sonate per oboe e pianoforte* di Kelemen, nonché una suggestiva cantata del giapponese Moroi, quartetti per archi di Carter e Searle e, a chiusura delle manifestazioni, l'ultimo lavoro elettronico del nostro Maderna. Ci si presenta in tutti i suoi aspetti, nel corso di quest'ultima composizione, una materia di varietà estrema; improvvise, luminosissime fioriture sovraccute di tipo «elettronico» ed echi profondi e lontani come di campana, il più tranquillo «parlato ordinario» (il materiale di partenza è esclusivamente vocale) accanto a emissioni perfettamente intonate nel più puro stile cantato, agglomerati consonantici d'inestricabile complessità e lo stesso, semplice silenzio. Eppure, nessuna impressione di eterogeneità: tutto è magistralmente mediato dalle elaborazioni elettroniche in modo spontaneamente graduale, e continuamente variabile nel tempo.

Fra le riprese di lavori recentissimi (per lo più presentati a Colonia solo qualche mese prima) citiamo almeno il delizioso, vivente *Refrain* di Stockhausen, vero gioiello scintillante di felicità inventiva (è forse il suo pezzo più immediatamente comunicativo) e il ciclo completo delle cinque *Improvisations sur Mallarmé* di Pierre Boulez: i cui grandi meriti sono ormai universal-

mente noti, né è il caso di insistervi ulteriormente. Noteremo piuttosto, in quest'ultimo lavoro e segnatamente nel brano finale (Tombeau), una certa tendenza allo sfarzo sonoro che rischia talvolta di appesantire l'atmosfera, già greve per la proliferazione timbrica progressiva condotta con prolissità spesso snervante. Lo stesso Boulez ha fatto la classica parte del leone nelle conferenze, che con la loro vivacità polemica hanno assicurato alle dense giornate dei Ferienkurse una buona dose di animazione. Ma con un netto revirement anti-informalista, il compositore francese ha questa volta indirizzato i suoi strali contro gli «sperimentalismi», cioè contro quella avanguardia di cui egli stesso era stato forse il principale promotore. «Nous avons eu — ha esordito recisamente, tra lo sbigottito silenzio dell'uditorio — l'année de la stéréophonie. Nous avons eu l'année de la sérialisation généralisée. (Si noti l'intenzionale, sprezzante disordine cronologico nelle deprecationes censorie). L'année rythmique. L'année électronique. L'année de l'action. L'année du hasard». Seguiva una condanna senza appello, di un rigorismo razionalistico la cui stagione credevamo definitivamente tramontata: e non solo in musica. (Anche perché troppo spesso, purtroppo, preoccupazioni moralistiche e appunto razionalistiche sono poi servite a coprire l'esigenza istintiva di continuare senza traumi un'operazione di tutto riposo, affabile, tranquilla, «normale»). Indi, pars construens: un imponente complesso di teorie, di tabelle, distinzioni ed elencazioni, con «dimostrazioni» logiche e meno logiche, non senza qualche postulato e lunghissime, pedanti definizioni; ciò che non poteva non ricordare prepotentemente l'apparato di certi semiclandestini pronuntuari scolastici a base di tavole sinottiche. «Morso dal duende, egli dà una lezione di musica pitagorica», ci sorprendemmo a ripetere: il fatto è che non crediamo più pos-

sibile, oggi, alcun discorso canonico e normativo, con la illusione di poggiare sul «terreno duro»; molte cose sono cambiate dal '53 ad oggi, più che mai per quanto riguarda il nostro campo d'azione.

Pousseur, in un corso di teoria, ha offerto notevoli saggi di metodologia analitica, mentre Maderna (direzione d'orchestra) ha reso possibili avvincenti confronti fra varie soluzioni interpretative di una stessa opera. Le riunioni di musica elettronica non hanno invece superato un generico stadio propedeutico, deludendo un poco chi fosse appena addentro alla tecnica specifica; in compenso si è ascoltato gran numero di pezzi, di valore — ci è parso — fortemente ineguale.

Mauricio Kagel, dal canto suo, ha fatto più volte ascoltare una registrazione del suo recentissimo *Anagramma* per soli, coro, fiati e tre percussioni: partitura di forza eccezionale, destinata a nostro avviso a rimanere uno dei punti fermi della musica di questi ultimi anni. E ora, last but not least: il giovane pianista milanese Bruno Canino si è aggiudicato un meritissimo premio eseguendo, tra l'altro, l'op. 23 di Schoenberg in modo che ci è sembrato decisamente superbo.

PAOLO CASTALDI

Llangollen

Convincenti affermazioni dei cori italiani

Dal 5 al 10 luglio si è svolto in quella storica località del Galles il XIV Festival Musicale Internazionale, la più importante rassegna corale d'Europa.

Malgrado l'inclemenza del tempo, numerosi gruppi di appassionati sono colà affluiti, confermando con la loro presenza e con la loro cordiale partecipazione la validità dell'iniziativa.

LA MUSICA nella scuola belga...



Particolare di un'aula scolastica belga alla XII Triennale di Milano (Publifoto)



... e in quella svedese

LA MUSICA nella scuola americana



da *There's music in children* di F. Dickson Sheehy, New York, 1957

Furono sei giornate di vita oltremodo intensa. Il Festival ebbe inizio con una magnifica serata di danze svolte dalla Compagnia indiana di Ram Gopal; dopodiché si passò alle prove di concorso. Come nelle precedenti edizioni, la competizione si è articolata in 8 categorie per i complessi di varia natura; le prove dei solisti (cantanti e strumentisti) sono state distribuite nel corso della manifestazione, sì da coprire le intere giornate. Ogni sera, si concludeva con un concerto; quindi musica in continuità, dalle 9 alle 23.

Lo sforzo organizzativo, che è stato superiore ad ogni elogio, ha consentito l'ordinato svolgersi dell'imponente sagra musicale, fonte di preziose esperienze per tutti gli amatori del canto e della danza. Tentar di sintetizzare una sì ampia e complessa manifestazione sarebbe un controsenso; ci limiteremo pertanto a porre in rilievo la partecipazione dei cori italiani i quali anche stavolta hanno saputo imporsi alla generale considerazione. L'unico rappresentante italiano alla competizione riservata al canto popolare, la Corale G. Tartini di Trieste diretta da Giorgio Kirschner (che nel 1959 si era piazzata al terzo posto) ha vinto quest'anno il secondo premio grazie alla magnifica interpretazione de «La mia stela» di Antonio Illerberg e «No volemo caligheri», recentissimo lavoro di Mario Bu-

gamelli. I concorrenti erano 30, in rappresentanza di 18 nazioni d'Europa e d'America; il primo premio è stato assegnato al Coro Jested di Liberec (Cecoslovacchia), il terzo all'Orfeón Universitario di Valencia.

Nella categoria riservata ai cori femminili ha riportato la vittoria la Stoke-on-Trent Bedford Singers (Inghilterra); al 6° posto si è piazzata la Corale Tartini, al 15° il Coro Polifonico Gazzotti di Modena. Il complesso triestino ha presentato in prima esecuzione assoluta la Notte di Giulio Viozzi, vivamente applaudita.

Nella competizione polifonica (20 concorrenti) pieno successo della Corale inglese di Birkenhead; i complessi di Trieste e di Modena sono terminati noni a pari merito. Un altro ambito premio è stato guadagnato all'Italia dalla Società Corale Pisana (Dir. Bruno Pizzi), piazzatasi seconda dietro alla Colne Valley di Slaithwaite nella categoria voci maschili.

Festeggiatissimi questi nostri cori ai concerti serali, cui avevano partecipato il contralto Fedora Barbieri ed il tenore Gianni Jaja.

Da registrare infine il grande successo ottenuto l'11 luglio dalla Corale Tartini al concerto organizzato dall'International Cultural Exchange alla Caxton Hall di Londra.

CLAUDIO NOLIANI

Notizie in breve

* A conclusione di un recente concorso, il M^o Orazio Fiume è stato nominato direttore del Conservatorio di Musica G. Tartini di Trieste, il M^o Franco Margola direttore del Conservatorio di Musica G. P. da Palestrina di Cagliari, il M^o Terenzio Gargiulo direttore del Conservatorio di Musica V. Bellini di Palermo. Il M^o Gabriele Bianchi, già direttore del Conservatorio di Trieste, è passato a dirigere il Conservatorio B. Marcello di Venezia.

* La Giuria del Premio Marzotto 1960 per la musica, composta dai Maestri Alessandro Bustini, Presidente, Guido Guerrini e Antonino Votto, riunitasi per esaminare i 29 lavori presentati e giungere ad una selezione e quindi all'assegnazione dei premi, ha subito rilevato staccarsi sugli altri concorrenti e primeggiare il nome di Ildebrando Pizzetti il quale per la sua vastissima produzione di operista, di sinfonista, di compositore di musica da camera, ma ancor più per la sua veneranda figura di Maestro, ha raggiunto una statura e una fama che ben pochi oggi possono contendergli. Anche il lavoro da lui presentato al concorso, il *Concerto per arpa e orchestra*, pur non essendo fra le sue cose più significative, possiede quella sincerità, umanità e decoro che costituiscono il carattere di tutta la produzione del Maestro. E pertanto la Giuria, all'unanimità, delibera di assegnare a Ildebrando Pizzetti il Premio Marzotto 1960. Si staccano a loro volta sugli altri concorrenti i compositori Virgilio Mortari e Mario Panunzi, i quali presentano due lavori entrambi note-

voli per fattura e pregevoli per contenuto, anche se di stile e di carattere decisamente diversi. Il *Requiem* di Mortari, per soli, coro e orchestra, è opera di meditato e sentito misticismo, condotta con ossequio alla tradizione, ma con espressione personale e tecnica spesso originale e interessante. Il *Concerto per orchestra* di Mario Panunzi è composizione neo-classica, espressa in sano linguaggio moderno, solida nella forma, precisa nella fattura, sicura e chiara nella veste orchestrale. La Giuria pertanto, sempre con giudizio unanime, delibera di assegnare i due premi di selezione a Virgilio Mortari e a Mario Panunzi.

* È terminata la tournée nell'America latina dell'Orchestra d'archi di Milano diretta dal violinista Michelangelo Abbado. In meno di due mesi essa ha tenuto trentaquattro concerti in venticinque città di nove nazioni. Al Colon di Buenos Aires come nei teatri Municipali di Rio de Janeiro, San Paulo, Santiago del Cile e Lima, al teatro S.O.D.R.E. di Montevideo e al Colon di Bogotà come nel Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, migliaia di ascoltatori hanno manifestato con calorosa insistenza il proprio entusiasmo per le esecuzioni di antiche composizioni italiane offerte dal complesso milanese. Anche le Televisioni di San Paulo, Montevideo e Bogotà hanno voluto trasmettere alcuni suoi concerti. Un autorevole critico argentino, Jorge D'Urbano, ha scritto su *El Mundo* di Buenos Aires: « Solo un gruppo di specialisti può raggiungere simile quota di purezza

stilistica. Ascoltare Vivaldi, Bonporti, Locatelli o Leo con tale precisione, fluidità e autorità costituisce non solo un piacere incomparabile. È, pure, una lezione. Mai ho avuto la soddisfazione di stare di fronte a un gruppo di strumentisti che comprendano in maniera tanto completa la musica che coltivano ». In seguito ai successi conseguiti ovunque, l'Orchestra d'archi di Milano è stata immediatamente confermata per altre due tournée in America, la prima negli Stati Uniti, la seconda nelle nazioni recentemente visitate.

* Nel Messico è stata rappresentata per la prima volta l'opera *Turandot* di Puccini. L'esecuzione è avvenuta al Teatro Bellas Artes di Città del Messico, ed è stata diretta da Carlo Felice Cillario con la regia di Enrico Frigerio. Ne sono stati principali interpreti Lucilla Udovick (*Turandot*), Irma Gonzales (Liù) e Flaviano Labò (Calaf).

* Il Presidente della Repubblica ha concesso la medaglia d'oro per i benemeriti della cultura e dell'arte al M^o Pietro Ferro (alla memoria).

* Nei giorni 17 e 18 settembre u.s., organizzate dalla Scuola Comunale di Musica A. Tonelli, ha avuto luogo nella sala dei Mori del Castello comunale di Carpi, la 4^a Rassegna Pianistica Nazionale riservata agli allievi dei corsi medio e superiore degli Istituti musicali. Presiedeva la commissione giudicatrice il M^o Pietro Montani.

Necrologi

* A Gary (Indiana) è morto il 25 luglio u.s. il noto direttore d'orchestra e violinista Désiré Defauw. Nato a Gand nel 1885, si fece ap-

prezzare per le sue ragguardevoli doti direttoriali nei principali centri concertistici europei e americani. Insegnò nei Conservatori di Anversa e Bruxelles, e, dopo il suo trasferimento in America (1940), diresse il Conservatorio di Quebec, nonché, dal 1943 al 1947, la Philharmonic Society di Chicago. Rientrò in Belgio nel 1949, attivamente adoperandosi in favore della cultura musicale della Nazione.

* A Stoccolma, il 9 settembre u.s. è improvvisamente deceduto il tenore Jussi Bjoerling, cantante di fama mondiale il cui vastissimo repertorio abbracciava oltre 50 ruoli operistici. Nato a Stora Tuna (Svezia) nel 1911, aveva sposato il soprano Anna Lisa Berg.

* Il 13 settembre è deceduto a Firenze, sua città natale, il tenore Dino Borgioli. Nato 69 anni or sono, svolse una brillante attività operistica, nel repertorio lirico-leggero. Ritiratosi dalle scene, si era stabilito a Londra fondandovi una rinomata scuola di canto.

* A Milano si è spento il 15 settembre il maestro Franco Tufari, violinista e didatta insigne. Nato a Napoli nel 1884, studiò nel locale Conservatorio con Fermi e Martucci, insegnando poi nell'Istituto Musicale di Padova e nei Conservatori di Palermo, Napoli e Milano.

* A New York il 18 giugno è deceduto il compositore e direttore d'orchestra fiorentino Alberto Bimboni che sin dal 1911 aveva fissato la propria residenza negli Stati Uniti, insegnando al Curtis Institute di Filadelfia e alla Juillard School di New York. Nato nel 1882, diresse con G. Polacco la tournée americana della *Fanciulla del West* (1911-12). Lascia alcune opere teatrali, musica corale e da camera.

Libri di interesse musicale

Presentazioni:

Mario Codignola. *Arte e magia di Nicolò Paganini*. Milano, Ricordi, 1960. (Piccola Biblioteca Ricordi, N. 11).

Carattere essenziale di questa breve biografia di Paganini (un volumetto di cento pagine, quasi un opuscolo) è l'amore semplice con cui è stata scritta. L'autore (figlio dell'illustre storico Arturo Codignola, cui si deve il fondamentale *Paganini intimo*) ha delineato la figura del grande virtuoso con intendimenti opportunamente chiarificatori, senza cadere nella facile retorica apologetica, senza forzature romantiche, sfrondando la cronaca dalle fantastiche leggende, dalle assurde mistificazioni, dagli ingredienti piccanti, dalle deplorabili inesattezze con cui la figura del «diabolico» Paganini è stata troppo spesso travisata e mascherata.

La reale fisionomia del grande ge-

novese si precisa così e si sostanzia di pagina in pagina, in rapporto costante con l'arte e la vita del suo tempo, in Italia e fuori, intanto che le citazioni epistolari, i giudizi degli storici e dei musicisti, i riferimenti bibliografici completano il racconto, documentandone la veridicità storica.

Il volumetto rientra nel genere che si usa chiamare divulgativo; pur non apportando notevoli e originali contributi, è frutto di un sincero culto d'amore verso la complessa ed enigmatica personalità del musicista; per questa ragione ci sembra meritevole di un suo determinato posticino nel piccolo campo d'Agramante degli studi paganianiani.

SALVATORE PINTACUDA

Franco Casavola. *Tommaso Traetta di Bitonto (1727-1779)*. La vita e le opere. Società di Storia Patria per la Puglia. Bari 1957.

Postumo è uscito questo studio che ci rivela un aspetto del tutto ignorato dell'autore, quello dello studioso e del ricercatore. E davvero che a seguirne la fatica pagina per pagina, non si direbbe che il Casavola fosse nuovo e inesperto a questa disciplina, tanto lo si sente muoversi con disinvoltura e sfruttare dati offerti dalle fonti più disparate antiche e moderne, andare a ricercarli dove pareva si nascondessero, e assomarli in una chiara sintesi che traccia con sicurezza

il profilo di un musicista fino a ieri poco noto e ne elenca con autorità tutta la produzione. Come è logico, dopo un'accurata notizia biografica, lo studio si impenna soprattutto sulla produzione teatrale del Traetta, ma non senza aver tracciato anche un quadro dell'ambiente nel quale il musicista operò, a illuminare il quale contribuiscono vivacemente in appendice i profili della sua interprete maggiore, la Gabrielli, e dei suoi librettisti. L'opera teatrale viene poi ricostruita si

può dire pagina per pagina attraverso tutti gli elementi che ce ne sono rimasti, le partiture, intere o frammentarie, i libretti, le notizie coeve e posteriori. A chiusura del volume non si può più davvero dire che il Traetta sia oggi ignorato e dimenticato. Vorremmo anzi dire che soltanto oggi il musicista è presentato al mondo nella completezza della sua arte. Il Casavola lascia dunque dietro di sé uno studio che potrà servire di modello a quanti vogliano dedicarsi con amore a leggere nelle carte del passato. Ed è in questo senso sintomatico che la Società di Storia Patria per la Pu-

glia incominci con questa pubblicazione pregevolissima la collana di studi che intende dedicare alle *Musiche e Musicisti Pugliesi*. Se tutti gli altri volumi della collezione si manterranno al livello di questo primo, vedremo per la prima volta in Italia fiorire una iniziativa geniale che dovrebbe servire di incitamento a tutte le altre nostre regioni. Solo così si dovrebbe pensare alla graduale e sistematica costruzione della nostra storia musicale. E ci auguriamo che ciò possa avvenire, grati alle Puglie se avranno indicato il cammino.

CLAUDIO SARTORI

Francisco Salinas. *De musica*. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von M. Santiago Kastner. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1958.

L'Association Internationale des Bibliothèques musicales e la Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft congiunte hanno intrapreso, da qualche anno, la pubblicazione di opere teoriche sia stampate sia in manoscritto, dal Medioevo al Settecento, ormai introvabili o di difficile consultazione, creando così gli strumenti indispensabili per una rinascita della musicologia scientifica negli istituti accademici di tutto il mondo. E' vero che l'uso del microfilm aveva già da parecchi anni dotato ogni biblioteca musicale di opere altrimenti consultabili in singoli istituti dispersi nel mondo; ma il criterio della riedizione in facsimile rende certo lo studio più agevole e pratico, anche per il singolo studioso che voglia lavorare comodamente a casa propria. L'iniziativa delle due associazioni è stata assunta dalla benemerita Bärenreiter Verlag di Kassel, che occupa in questo dopoguerra un posto di primo piano nell'editoria di cultura musicale. La collana s'intitola *Documenta musicologica* ed è divisa in due serie: una appunto dedicata alle opere teoriche stampate; l'altra ai manoscritti.

A questa prima serie appartiene il trattato di Francisco Salinas: *De musica libri septem* che apparve in due edizioni, una nel 1577 e l'altra nel 1592. In realtà la seconda edizione, uscita anch'essa a Salamanca come la prima, due anni dopo la morte del Salinas, non è né una revisione aumentata e neppure una ristampa, ma semplicemente il «fondo di magazzino» lasciato dal primo editore Mathias Gastius, rilevato da Cornelio Bonardo e rimesso in circolazione con un nuovo frontespizio, secondo un criterio commerciale che non è solo degli editori del nostro tempo. La Bärenreiter ha seguito perciò l'edizione primitiva, riproducendo la copertina originale e l'occhiello di chiusura dell'ultima pagina che reca il marchio: *Salmanticae. Typis Mathiae Gastij. MDLXXVII*.

La sintesi del lungo travaglio riflessivo dei teorici medioevali ha inizio nel Cinquecento, quando la prassi musicale raggiunge, nell'ambito polifonico, il suo massimo sviluppo; e si può dire che da Zarlino a Rameau la linea di sviluppo teorico nella determinazione del campo tonale della musica procederà continua e

ininterrotta, a garantire le leggi « naturali » che determinano le basi logico-matematiche del linguaggio musicale.

Il concetto di « armonia » come rapporto verticale dei suoni era stato uno dei problemi più assillanti dai teorici greci a quelli medioevali, che non poteva essere ovviamente chiarito sintantochè la sensibilità musicale da monodica non si fosse trasformata in polifonica, fissando con la prassi la *ratio* essendì oggettiva di una costruzione musicale in cui il collettivo nasceva come unione autosufficiente delle individualità corali.

Nel Cinquecento la maturazione di questa nuova dimensione dello spazio musicale aveva raggiunto il suo massimo punto di saturazione: la costruzione autosufficiente che aveva portato il contrappunto fiammingo del '400 — proprio come affermazione dell'assoluta indipendenza delle individualità nella relazione collettiva — all'exasperazione, viene sottoposta ora ad una serrata requisitoria. Al concetto di contrappunto subentra il concetto di armonia come equilibrio « naturale » dei suoni nella loro reciproca relazione; la quale, come nel cosmo, è relazione necessariamente matematica, perfetta nei suoi schemi numerici e nei suoi rapporti proporzionali. Le *Istituzioni armoniche* dello Zarlino appaiono a Venezia nel 1558, le *Dimostrazioni armoniche* nel 1571. Questo trattato del Salinas nasce da un altro clima culturale e da un tipo di erudizione che sembra evitare la prassi quasi come un pericolo all'integrità della dimostrazione logica del sistema. Mentre lo Zarlino appare impegnato in una sintesi teorica realmente immersa nella sensibilità della prassi musicale, il *De musica* del Salinas sembra piuttosto la riflessione di un teorico puro intento a costruire, in base all'ideale aristotelico, un ben fondato

empireo razionale del mondo sonoro, dove tutto procede e si regola su principi logico-matematici e su un concetto assoluto della simmetria. Posizione questa, potremmo dire oggi con un termine moderno, eminentemente « formalistica » e perciò astratta; ma si deve considerare, come s'è detto, il clima culturale nel quale il trattato del Salinas è nato e la sua precisa funzione storica. Nato a Burgos nel 1512 e divenuto cieco all'età di 10 anni, Francisco Salinas intraprese dapprima la carriera dell'organista, ma ben presto si sentì attratto verso la speculazione filosofica e matematica, passando a studiare a quell'Università di Salamanca che era una delle massime istituzioni umanistiche d'Europa; ed è certo per questo suo *De musica* che nel 1568 veniva chiamato dalla stessa Università a ricoprire la cattedra di teoria musicale. Opera di estrema erudizione, densa di citazioni da tutto lo scibile poetico e letterario, oltrechè filosofico, della classicità greca e latina, ma non priva — nella sua freddezza — di un certo calore per il carattere « sublime » della musica nel suo potere catartico sugli uomini (dove abbondano le citazioni da Boezio e anche dalla Repubblica platonica); infine con talune sorprendenti intuizioni circa la melodia popolare spagnola che viene forse citata, per la prima volta, in un'opera teorica. Il *De musica* ebbe una grande influenza nella cultura spagnola e non solo musicale, se Luis de León celebrava il Salinas in un'ode divenuta famosa e Vincente Espinel lo definiva « el más docto varon en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico y cromático, sino tambien en el armónico », come ricorda Macario Santiago Kastner che ha curato la presente edizione anastatica.

LUIGI ROGNONI

Dischi

Presentazioni:

Giorgio Federico Ghedini. Concerto spirituale per due voci femminili e orchestra. - **Luigi Boccherini. Concerto** in mi bemolle maggiore per violoncello e orchestra.

Soprani Luciana Ticinelli Fattori e Irma Bozzi Lucca. Violoncellista Roberto Caruana con l'Orchestra dell'Angelicum di Milano diretta da Claudio Abbado e da Luciano Rosada.

Angelicum, 1 disco LP da 30 cm., LPA 5904.

Il disco impone due discorsi distinti, dato che l'accoppiamento dei brani incisi non obbedisce ad alcuna intenzione premeditata ma, piuttosto, ad un'occasionale esigenza. Il fatto è che fra Boccherini e Ghedini non esiste alcuna parentela spirituale che possa unirli attraverso i tempi, nessuna affinità di situazioni intellettuali e culturali.

Ghedini è un prodotto puro di un clima attuale e latino, che trova gli stimoli alla sua creazione in un innato senso drammatico e teatrale oltre che in ciò che gli offre la cultura, con le sue suggestioni, coi suoi richiami. Anche questo *Concerto spirituale* per due voci e strumenti, sottintende un richiamo al teatro in musica in certa sua controversia drammatica che, sviluppandosi nel discorso strumentale e vocale, investe la dosatura dei timbri, il gioco dei ritmi, l'alternarsi di fasi concitate e distese e le prospettive e le misure che reggono questi elementi. Nè questo deve stupire, poichè la teatralità di Ghedini è un fatto inequivocabile in tutta la sua produzione e diventa un elemento del suo stile. Una teatralità particolare che non proviene dallo stimolo di un testo, ma dallo stesso musicista e da una sua esigenza

che, alle volte, si arresta intenzionalmente al solo movimento delle parti quasi come ad un pretesto per un ulteriore incentivo al movimento dei timbri, dei suoni, dei ritmi, delle sonorità. Una teatralità che si converte in termini puramente musicali e che obbedisce anche ai suggerimenti di un'educazione umanistica che condiziona gli atteggiamenti e il gusto dell'autore. La scelta del testo del *Concerto spirituale* rientra, dunque, perfettamente nel mondo ghediniano; il testo è una lauda di Jacopone da Todi, lineare, apparentemente rustica ed ingenua e, comunque, tale da costituire un invito ad una narrazione musicale aliena da ogni sovrastruttura ornamentale, e strettamente legata ai richiami della parola, al suo senso e alla sua struttura. Così la frase musicale si sviluppa asciutta e spedita e rapido è il discorso, senza abbandoni e cedimenti, tutto contenuto rigorosamente dai limiti imposti dall'esigenza musicale.

L'esecuzione del *Concerto spirituale* si vale della sensibilità veramente superiore del giovane direttore d'orchestra Claudio Abbado e dell'apporto prezioso delle due soliste Luciana Ticinelli Fattori ed Irma

Bozzi Lucca. Soprattutto della prima colpisce il calore del timbro e l'intelligenza del fraseggio. Altra civiltà quella di Boccherini, che al di là di ogni richiamo intellettuale o culturale, trova negli schemi formali il richiamo di una configurazione spirituale arrivata ad una maturazione perfetta e ad un equilibrio che è il traguardo finale di un'epoca e la componente di un'infinità di elementi che in quell'epoca si sono venuti maturando. La figura settecentesca del musicista è assolutamente differente da quella del musicista d'oggi e diverso è il suo « stato giuridico »; e il Concerto in mi bemolle maggiore per violoncello e orchestra di Boccherini non ha problemi sottintesi, non ha segrete irrequietezze spirituali che dettino accenti premonitori. Novità ce ne sono, senza dubbio, in questa bella pagina; ma

non sono certo tali da farci pensare a un presagio romantico. Piuttosto vanno logicamente iscritte nel novero dell'evoluzione logica e naturale della musica e nell'esigenza personale di un autore che resta pur sempre latinamente costruito e limpido e sotto la cui apparenza di leggerezza fatua, peraltro civilissima nella sua perfetta eleganza, sta un'epoca completamente maturata e perciò logicamente avulsa e indifferente ad ogni problematica. Il Concerto è presentato nell'accurata ed intelligente revisione di Franco Gallini e la sua esecuzione è curata da Luciano Rosada che ancora una volta dimostra il suo gusto finissimo di musicista completo. Solista di meriti evidenti e indiscutibili è il violoncellista Roberto Caruana.

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 (settembre - ottobre 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CHAILLY	<i>Procedura penale</i>	1	Livorno	Rivoli	La Gran Guardia	Ricordi
CONSTANT	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Balletto	Besançon	Swingle	Théâtre Municipal	Ricordi Paris
DE BANFIELD	<i>Le Combat</i>	Balletto	Bologna	Serantoni	Giardini Margherita	Ricordi New York
DE BANFIELD	<i>Quatuor</i>	Balletto	Bologna	Serantoni	Giardini Margherita	Ricordi
DE BANFIELD	<i>Una lettera d'amore di Lord Byron</i>	1	Livorno	Rivoli	La Gran Guardia	Ricordi
DELLO JOIO	<i>The Ruby</i>	1	San José (California)	Snyder	San José College	Ricordi New York
GHEDINI	<i>Le Baccanti</i>	3	Torino	Sanzogno	RAI	Ricordi
KELKEL	<i>Le Coeur froid</i>	1	Lille	Clowez	Théâtre Municipal	Ricordi Paris
KELKEL	<i>Le Coeur froid</i>	Balletto	Strasbourg	Giardino	R.T.F.	Ricordi Paris
MENOTTI	<i>Il Ladro e la Zitella</i>	14 Q.	Cleveland (Ohio)	Berl	Institute of Music	Ricordi New York
NABOKOV	<i>Morte di Rasputin</i>	2		Bomhard	R.T.F.	Ricordi Paris
PORRINO	<i>Mondo tondo</i>	Balletto	Roma	Bonavolontà	All'aperto	Ricordi
POULENC	<i>Dialogues des Carmélites</i>	3	Augsburg	Kertesz	Stadt. Bühnen	Ricordi
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Aix-en-Provence	Prêtre	Festival	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Edinburgh	Pritchard	King's Theatre	Ricordi Paris
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	London	Pritchard	BBC	Ricordi Paris
ROSSELLINI	<i>Poemetti pagani</i>	Balletto	Roma	Candia	Ninfeo Villa Giulia	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ADASKIN	<i>Sérénade concertante</i>	St. Louis	Steindel		8	Ricordi Canada
AGUIRRE	<i>Huella y Gato</i>	Milwaukee			6	Ricordi
BARRAUD	<i>Te Deum per coro e orchestra</i>	Paris	Popesco		20	Ricordi Paris
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Bolzano	Cillario		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>2 Invenzioni per archi</i>	Venezia	Otvos		10	Ricordi
BIANCHI G.	<i>Tre tempi di concerto per flauto e orchestra</i>	Napoli RAI	Basile	Gazzelloni		Ricordi (in amm.)
BRERO	<i>Er testamento de Meo del Cocchio (1° esec. assoluta)</i>					Ricordi
CAMBISSA	<i>Concerto per orchestra</i>	Venezia	Sanzogno		8	Ricordi
CAMBISSA	<i>Rapsodia greca</i>	Trieste RAI	Cambissa		15	Ricordi
CASELLA	<i>Frammenti sinfonici de La Donna serpente (1° serie)</i>	Milano RAI	Urbini		10	Ricordi
CASELLA	<i>A notte alta. Poema per pianoforte e orchestra</i>	Roma RAI	Romano		10	Ricordi
CASELLA	<i>Sinfonia de La Donna serpente</i>	Roma RAI	Rossi	Magnetti	12	Ricordi
CASTALDI	<i>Tarantella</i>	Milano RAI	Marinuzzi jr.			Ricordi
CHAILLY	<i>Sonata tritematica n. 9</i>	London BBC	Krein		4	Ricordi
DE ANGELIS		Firenze	Mander		14	Ricordi
VALENTINI	<i>Egloga</i>	Monteceneri Radio	Nussio		5	Ricordi (in amm.)
DONATI	<i>3 Acquarelli paesani</i>	Winnipeg	Wild		12	Ricordi
(de) FALLA	<i>Homenajes. Suite per orchestra</i>	Milano RAI	Abbado		19	Ricordi
FERNANDES	<i>Batuque</i>	Philadelphia	Antonini		5	Ricordi New York
FERNANDES	<i>Batuque</i>	Montreal	Chothem		5	Ricordi New York
FERNANDES	<i>Batuque</i>	Chicago	Antonini		5	Ricordi New York
FREEDMAN	<i>Tableau</i>	Stratford-on-Avon	Harris		8	Ricordi
KELKEL	<i>Concertino per violoncello e orchestra</i>	Saarbrücken	Ristenpart		14	Ricordi Parigi
GARGIULO	<i>1° Sinfonia (1953)</i>	RAI	Caracciolo		35	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GHEDINI	<i>Architettura</i>	Torino RAI	Celibidache		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Architettura</i>	RAI 3° Programma	Schwarz		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Concertus basiliensis</i> per violino e orchestra	Torino RAI	Kempe	Prencipe	19	Ricordi
GHEDINI	<i>Concerto detto «Il Belprato»</i> per violino e archi	Milano RAI	Janes	Prencipe	18	Ricordi
GHEDINI	<i>Divertimento in re</i> per violino e orchestra (1ª esecuzione assoluta)	Torino RAI	Schatz	Luzzato	18	Ricordi
GHEDINI	<i>Interludio dell'opera Maria d'Alessandria</i>	Bologna	Zedda		6	Ricordi
GHEDINI	<i>Musica da concerto</i> per viola e orchestra	Torino RAI	Vernizzi	Giuranna	22	Ricordi
GHEDINI	<i>Partita</i>	Torino RAI	Ferrara		24	Ricordi
GIURANNA	<i>Episodi per fiati, timpani e pianoforte</i>	Napoli RAI	Rossi		10	Ricordi
JACHINO	<i>Notturno da Giocondo e il suo re</i>	Milano RAI	Bonavolontà		5	Ricordi
MALIPIERO	<i>Concerto di concerti</i> (1ª esecuz. assoluta)	Venezia	Sanzogno		35	Ricordi
MALIPIERO	<i>IV Dialogo</i> per 5 strumenti a perdifiato	London BBC	Brain		9	Ricordi
MALIPIERO	<i>VI Dialogo</i> per clavicembalo e orchestra	Hamburg Radio	Ratjen		15	Ricordi
MALIPIERO	<i>Preludio e morte di Macbeth</i> per baritono e orchestra	Firenze	Sanzogno		23	Ricordi
MALIPIERO	<i>2ª Sinfonia</i>	Hamburg	Schmid		20	Ricordi
MALIPIERO	<i>4ª Sinfonia</i>	Frankfurt Radio	Giulini		25	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sonata a cinque</i>	Stuttgart	Drole		16	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sonata a cinque</i>	Baden-Baden	Johannessen		16	Ricordi
MENOTTI	<i>Concerto in fa</i> per pianoforte e orchestra	Winnipeg	Feldbrill	Watson	28	Ricordi
MENOTTI	<i>Concerto in fa</i> per pianoforte e orchestra	London	Russell	Notariello	28	Ricordi
MENOTTI	<i>Sebastian, Suite</i>	RAI 3° Programma	Stokowski		20	Ricordi
MERCURE	<i>Pantomima</i>	London BBC	Mayer		5	Ricordi Canada
MIGNONE	<i>Fantasia brasiliana</i>	Berlin RIAS	Walter	Schröder	15	Ricordi
MORAWETZ	<i>Divertimento</i>	Montreal	Beaudet		11	Ricordi Canada
PETRASSI	<i>Magnificat</i>	Venezia	Albert	Rizzoli	25	Ricordi
PETRASSI	<i>Magnificat</i>	London BBC	Guest	Harper	25	Ricordi
PETRASSI	<i>Magnificat</i>	Torino RAI	Albert	Rizzoli	25	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	<i>Sortilegi</i>	Berlin RIAS	Walter	Pregnitz	12	Ricordi
PILATI	<i>Concerto in do</i>	Torino RAI	Gracis		22	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Preludi sinfonici per l'Edipo re</i>	Napoli RAI	Caracciolo		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>3 Preludi sinfonici per l'Edipo re</i>	Torino RAI	La Rosa Parodi		15	Ricordi
PIZZETTI	<i>La Prigioniera dalle Tre canzoni</i>	Hemel Hempstead	Hirsh	Wells	5	Ricordi
PIZZETTI	<i>Requiem</i>	Midland BBC	Guest		30	Ricordi
PIZZINI	<i>Le Grotte di Postumia</i>	Sottens (Radio)			16	Ricordi
PORRINO	<i>Nuraghi</i>	Roma RAI	Dervaux		15	Ricordi
PORRINO	<i>Tartarin de Tarascon. Ouverture</i>	RAI 3° Programma	Cattini		11	Ricordi
POZZOLI	<i>Allegro di concerto</i> per pianoforte e orchestra	Siens	Capuana	Mozzati	12	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 1ª Suite</i>	Berlin RIAS	Frisay		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 1ª Suite</i>	Houston (Texas)	Brawley		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 1ª Suite</i>	Interlacken (Michigan)	Hendl		15	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 1ª e 2ª Suite</i>	Frankfurt Radio	Matzerath		35	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Bolzano	Gillario		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Bonn	Platen		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Frankfurt Radio	Ruotulo		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Harford (Conn.)	Brawley		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Köln Radio	Fasano		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Rendsburg	Marx		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Münchinger	Stuttgart		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Antiche danze e arie, 3ª Suite</i>	Wellington (New Zealand)			16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i>	Hamburg	Schüchter		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Feste romane</i>	Hollywood	Hendl		23	Ricordi
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Berhire (Mass.)	Munch		18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Bologna				
RESPIGHI	<i>Fontane di Roma</i>	Hamburg	Annovazzi			
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Berlin RIAS	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Frankfurt Radio	Albert		18	Ricordi
RESPIGHI	<i>Impressioni brasiliane</i>	Köln	Dorati		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Marszalek			20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Pini di Roma</i>	Bologna	La Rosa Parodi		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Napoli	Derevitzky		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Berlin, RIAS	Jochum		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Fish Creek	Johnson		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	London BBC	Gray		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	München Radio	Koetsier		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Marselle R.T.F.	Pagliano		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Trittico botticelliano</i>	Venezia	Cattini		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Wellington (New Zealand)	Hopkins		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Brevard (Carolina)	Pfohl		16	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Frankfurt Radio	Matzerath		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Lille R.T.F.	Clover		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	London BBC	Jenkins		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Monte Carlo	De Freitas Branco		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	München Radio	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	<i>Gli Uccelli</i>	Stuttgart	Muller - Kray		20	Ricordi
ROSSELLINI	<i>Canti del Golfo di Napoli</i>	BBC (GOS)	Robinson		20	Ricordi
ROTA	<i>Variazioni sopra un tema gioviato</i>	Perth	Fransworth Hall		16	Ricordi
SALVIUCCI	<i>Alceste, Episodio</i> per coro e orchestra	Roma RAI	Previtali		16	Ricordi
SPITZMULLER	<i>Les Heures d'automne</i> per coro femm. e archi	Paris R.T.F.	Girard		25	Ricordi
TESTI	<i>Doppio concerto</i> per violino, pianoforte e orchestra				12	Ricordi
TESTI	<i>Musica da concerto n. 1</i>	Roma RAI	Scaglia		25	Ricordi
TOCCHI	<i>Concerto</i> per 2 pianoforti e orchestra	Roma RAI	Scaglia		18	Ricordi
VARESE	<i>Deserts</i>	Roma RAI	Gracis	Ferraresi	18	Ricordi
VARESE	<i>Jonisation</i>	Stratford-on-Avon (Ontario)	Praussnitz	Perrotta - Pastorelli	28	Ricordi
VARESE	<i>Octandre</i>	München Radio	Schatz		24	Ricordi New York
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 2</i>	München Radio	Schatz		18	Ricordi New York
VILLA LOBOS	<i>Bachianas brasileiras n. 3</i>	Roma RAI	Schatz		8	Ricordi New York
VILLA LOBOS	<i>Il Trenino dalle Bachianas brasileiras n. 2</i>	Berlin RIAS	Sanzogno		20	Ricordi
VIOZZI	<i>Ballata</i>	London BBC	Janssen		25	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto</i> per quintetto e orchestra	RAI filodiffusione	Tausky		4	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto</i> per pianoforte e orchestra (1ª esecuzione assoluta)	Trieste RAI	Rossi		10	Ricordi
VIOZZI	<i>Concerto</i> per violino e orchestra	Trieste RAI	Rossi		24	Ricordi
VIOZZI	<i>Leggenda</i>	Firenze	Strauss	Santoliquido	23	Ricordi
VOGEL	<i>6 Frammenti dal Thyl Claes</i>	Argento	Gulli		19	Ricordi
VOGEL	<i>Preludio, Interludio lirico e Postludio</i>	Roma RAI	Pedrotti		11	Ricordi
VOGEL	<i>Thyl Claes, Suite</i>	Roma RAI	Pedrotti	Danco	45	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per pianoforte e orchestra	Torino RAI	Previtali		12	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per pianoforte e orchestra	Frankfurt Radio	Matzerath		23	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per trio e orchestra	Venezia	Rossi		25	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per trio e orchestra	Roma RAI	Rossi	Franceschi	25	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per viola e orchestra	Torino RAI	Van Kempen		30	Ricordi
ZAFREO	<i>Concerto</i> per violoncello e orchestra	Napoli RAI	Albert		21	Ricordi
ZAFREO	<i>VI Sinfonia</i>	Trieste RAI	Rossi	Giuranna	25	Ricordi
ZAFREO	<i>Sinfonia breve</i> per archi	Torino RAI	Rossi	Baldovino	25	Ricordi
ZAFREO	<i>Sinfonietta</i>	Francoforte	Strauss		15	Ricordi
ZANDONAI	<i>Ave Maria</i>	Napoli RAI	Caracciolo		20	Ricordi
ZANDONAI	<i>Intermezzo da Giulietta e Romeo</i>	Padova	Rispoli		7	Ricordi
ZIINO	<i>Piccola sinfonia concertante</i>	Dublin Radio Eireann	Galliera		3	Ricordi
ZIINO		Firenze	Ziino		20	Ricordi

LE PARTITURINE RICORDI

raccogliono alcune centinaia di composizioni appartenenti a tutti i generi della letteratura musicale classica e moderna. L'elegante veste grafica, la nitidezza litografica, la sicurezza revisionale unita a esemplare fedeltà agli originali fanno di questa collezione uno strumento indispensabile per lo studioso e per l'amatore e una guida utilissima per l'ascolto della musica incisa. I prezzi di queste partiture in 16° sono economici. Catalogo completo a richiesta.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen der klassischen und modernen Musikkultur. Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich, die zuverlässige und einheitliche Revision in vorbildlicher Achtung der Originale machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für den Studierenden wie für den Liebhaber und zu einem 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 30 settembre 1960

TEORIA

E.R. 2642	ALBERTO	<i>Analogo di storia della musica.</i> (5° dispensa) 350 (6° dispensa) 350
-----------	---------	--

ORGANO

E.R. 2638	MERULO	<i>Toccate, Libro II (Dalla Libera)</i> 1200
-----------	--------	--

CANTO E PIANOFORTE

E.R. 1048	AUTORE DIVERSI	<i>Vocalisti nello stile moderno, con accompagnamento di pianoforte.</i> 1° Serie: 8 Vocalisti per voce grave 600
-----------	----------------	--

PARTITURE IN 8°

129030	ZUBIN	<i>6° Sinfonia, per orchestra</i> 6000
--------	-------	--

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 ottobre 1960

PIANOFORTE

130137	AUTORE ITALIANI CONTEMPORANEI	<i>Composizioni pianistiche per la prova d'interpretazione nel Conservatorio Musicale. Raccolte a cura di P. Montani. III Quaternario</i> 500
--------	----------------------------------	---

E.R. 2628	BACH J. S.	<i>Partite (edizione secondo gli originali) (Montani) (nuova edizione) (ex E.R. 2231)</i> 1400
-----------	------------	--

130007	CONRADINI	<i>5 Pezzi brevi</i>
--------	-----------	----------------------

CHITARRA

130201	ANONIMI	<i>Album Ricordi. 50 Pezzi celebri di Autori diversi</i> 1000
--------	---------	---

è uscito
il Dizionario Ricordi

della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
Lire 8.000

Un volume
di concezione moderna,
aggiornatissimo,
indispensabile
al professionista,
ma altrettanto utile
alla persona colta
e a chi si interessa
di musica e di arte lirica.

Se il vostro libraio
ne fosse sfornito,
chiedetelo direttamente
a G. Ricordi & C.
(Ufficio edizioni e propaganda)
via Berchet 2 - Milano.
Lo riceverete contro assegno,
franco di porto.

DIZIONARIO
RICORDI

della musica e dei musicisti

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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

- | | | |
|--------|--|--------|
| PBR/1 | Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i> | L. 500 |
| PBR/2 | Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i> | » 400 |
| PBR/3 | Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i> | » 500 |
| PBR/4 | Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i> | » 400 |
| PBR/5 | Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i> | » 400 |
| PBR/6 | Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i> | » 600 |
| PBR/7 | Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i> | » 1000 |
| PBR/8 | Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i> | » 400 |
| PBR/9 | Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i> | » 500 |
| PBR/10 | Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i> | » 800 |
| PBR/11 | Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i> | » 400 |
| PBR/12 | Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i> | » 400 |

... due splendide incisioni

BARBIERE DI SivIGLIA



PAISIELLO

Il Barbiere di Siviglia

solisti: Nicola Monti (tenore) - Graziella Scutti (soprano) - Renato Capocchi (baritono) - Rolando Panerai (baritono) - Mario Petri (basso) - Leonardo Monreale (basso) - Florindo Andreolli (tenore)

Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum

I VIRTUOSI DI ROMA diretti da RENATO FASANO

MRO 106/7

OS 106/7 Stereo

LA SERVA PADRONA

ESTRATTO DAL GIOVANNI BATTISTA PASTORIENI - RENATA SCOTTO, SESTO BRUSCANTINI

Primo Teatro Nazionale del "Teatro" Nazionale, Teatro di Roma - Firenze, teatro "Umberto I"



PERGOLES

La Serva padrona

solisti: Renata Scotto (soprano) - Sesto Bruscantini (basso)

Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum

I VIRTUOSI DI ROMA diretti da RENATO FASANO

MRO 108

OS 108 Stereo

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

8 negozi:

- | | |
|----------------|---|
| Genova | Via Fieschi 20 r |
| Milano | Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2 |
| Napoli | Galleria Umberto I 85 |
| Palermo | Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia) |
| Roma | Via Cesare Battisti 120
Piazza Indipendenza 24-26 |

dischi **RICORDI**



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 III n.10-dicembre 1960

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
ROMA via Ruggero Settimo (Pal. Banco di Sicilia)
via Cesare Battisti, 129
Piazza Indipendenza, 24/26

SUCCESSALI

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, 1578
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, 231
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 240
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. Bockenheimerstrasse, 4
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
ITALIA Milano. EDIR s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: via Cesare Battisti, 129
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 16 West 51st Street

RAPPRESENTANZE E AGENZIE

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Dobilinger: 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. Ruggiero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e Noleggi)
COLOMBIA Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Angelo Barón: Apartado 6295
DANIMARCA Copenhagen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musico Stellario: via Dr. Abdel Hamid Said, 8
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferand 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-256 Nakazawa-cha (Edizioni)
GRECIA Atene. S.O.P.E.: rue Polytechniou, 2
MESSICO Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelann, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Vliadessu: Mariscal 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. Symphonía Verlag A.G.: Angenstelenstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc 14
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1102 (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 Museo: 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 III - n. 10 - dicembre 1960

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. 493.266

Sommario:

- 443 Taccuino musicale americano di Alberto Salimbeni
- 452 La voce di baritono di Rodolfo Celletti
- 458 Lettere aperte al Direttore di « Musica d'Oggi » (Massimo Mila -
Raffaele Tenaglia)
- 460 Spunti e appunti:
Musica di scena e commento musicale (G. Pescetto)
- 463 La vita musicale in Italia: Milano, Roma, Napoli, Venezia, Trieste,
Vercelli, Il Premio Italia
- 478 La vita musicale all'estero: Russia, Francia, Germania orientale,
Cecoslovacchia, Polonia
- 486 Notizie in breve - Necrologi - Concorsi

Per molteplici cause di natura editoriale, a partire dal prossimo gennaio Musica d'Oggi verrà pubblicata in fascicoli bimestrali: così in luogo dei dieci attuali appariranno annualmente sei fascicoli.

Questa riduzione periodica inciderà in modo assai lieve sulla struttura e sulla distribuzione della materia. Infatti tutte le rubriche saranno conservate: il numero degli articoli, anche per aderire alle richieste di numerosi lettori, sarà aumentato; saranno invece ridotte e presentate secondo una formula diversa le notizie dalle varie città e dall'estero finora comprese nelle rubriche dedicate alla vita musicale in Italia e all'estero. Inoltre sarà pubblicato in appendice, a puntate, un interessante e brioso documento sulla vita musicale del Settecento, *Il Viaggio musicale in Italia*, del musicologo inglese Charles Burney (traduzione e note di Riccardo Allorto).

Confidiamo che anche in questa sua ulteriore fase di vita non mancherà a Musica d'Oggi la benevolenza e l'amicizia dei lettori che l'hanno seguita fin qui.

Taccuino musicale americano

I

University of Hartford - Hartt College of Music

COMPOSITORI AMERICANI AL LAVORO

Il lavoro dei compositori americani si presenta come un enorme mosaico, con un'infinità di colori e forme dalle quali, a prima vista, non è possibile ottenere un'immagine precisa. Se l'occhio è attratto da uno sviluppo lineare e cerca di seguirlo, questo ben presto si perde o si arresta. Siamo colpiti dalla lucentezza e dalla forza di un colore; conviene però contentarsi della momentanea gioia estetica offertaci. Il colore apparso non si lega con il resto, né ha irradiazione sufficiente per creare un sistema intorno a sé.

Guardiamo ancora il mosaico, fermiamoci un po' su questa incertezza di linee, di colori, e cerchiamo di definire meglio le sue caratteristiche. Anche l'incertezza, in un certo senso, ha le sue leggi.

Intanto, chi è incerto si appoggia a qualcosa, cioè cerca un sostegno. Il primo sostegno è la tecnica che, nella maggior parte dei casi, è intesa come un ingurgitare, nel minor tempo possibile, una quantità inverosimile di procedimenti, imparando ad adoperarli perfettamente. Ora, è un puro virtuosismo strumentale che non ha alcun legame con idee che lo sorreggano: un fuoco d'artificio dopo il quale c'è il buio. Ora, si pesca nel patrimonio di conoscenze fornite dalla letteratura musicale, cioè uso di forme inconsuete, rispolverate per l'occasione, rivedute e corrette, per essere di nuovo adoperate. E si sottolinea questo rivangare con spiegazioni, richiami o delucidazioni.

Ora, si ricorre ad un'eccessiva dinamica, moltiplicando i crescendo e i diminuendi, gli accelerando e i ritardando, mettendo a contrasto il fortissimo e il pianissimo. Un'impetuosità senza intima necessità e che, dopo un primo stupore, lascia indifferenti. Infine, uso ed abuso di formule tecniche vere e proprie, con assoluta preferenza per le forme fugate e contrappuntistiche. Sembra quasi che il loro inserimento in una composizione convinca l'autore di aver raggiunto, in ogni caso, un risultato notevole. In conclusione, virtuosismo strumentale che lascia indifferenti, scienza musicale avulsa dal suo originale significato, dinamica che ha un po' dell'appiccicaticcio e tecnica che è ben altro che la vera tecnica. E' un po' quell'abilità che acquista il garzone di un negozio a forza di muoversi continuamente fra la merce collocata in infinite scansie, palchetti e cassettoni, racchiusa in centinaia di tubetti, scatole, vasetti, distribuita fra innumerevoli marche. E lui solo sa muoversi in quel labirinto e trovare il prodotto desiderato.

Il secondo sostegno è l'eclettismo e l'epigonismo. Qui però il panorama si fa più interessante e il mosaico comincia a presentare linee più precise, colori più vari e luci più calde. Secondo K. Wörner (1), la formazione musicale americana fu nell'800 prevalentemente sotto l'influsso tedesco. Al principio di questo secolo la Francia si sostituisce alla Germania, prima con l'impressionismo e dopo con la Parigi di Stravinski e Picasso, dei Balletti russi e del Gruppo dei Sei. Pochi seguitarono a preferire la Germania. Dopo il 1933 l'emigrazione di forti personalità europee negli Stati Uniti, fra gli altri: Schönberg, Stravinski, Bartok, Hindemith, Milhaud, Krenek, Martinu, Toch, dette un nuovo indirizzo all'insegnamento ed all'estetica musicale americana. Questo processo formativo ha agito su almeno tre generazioni di musicisti americani come un fiume che attraversando un vasto territorio, e ramificandosi in innumerevoli torrenti e rivoletti, ha irrigato ed imbevuto terreni, coltivazioni e piante. L'eclettismo e l'epigonismo americani si nutrono ancora in gran parte del romanticismo tedesco, in tutte le sue fasi, o anche dell'impressionismo francese. Da questi traggono idee, stimoli, impulsi; e ottengono risultati spesso tutt'altro che trascurabili. Certe volte, assistendo allo spettacolo del tramonto, dopo che il momento culminante di esso è trascorso, si hanno ritorni di luce, folgorazioni improvvisi, giuochi squisiti di colori, che ci danno delle gioie inaspettate, quasi più forti di quelle del tramonto stesso.

L'ultimo sostegno è la ricerca sperimentale. Qui il campo è vastissimo. Vi sono compositori intenti unicamente a ricerche timbriche o a modifiche di strumenti già esistenti. Altri collocano le famiglie tradizionali degli strumenti in zone differenti o lontane fra loro. Moltissimi si concentrano su esperimenti di variazione della tecnica seriale o si sforzano di inventarne nuove. Questo gruppo di sperimentatori è aiutato da quell'atmosfera di curiosità per il nuovo che esiste negli Stati Uniti, una curiosità sincera, e per la quale ogni tentativo, in ogni campo, difficilmente si imbatte in quello scetticismo tipico del vecchio continente. Si tratta per lo più di esperimenti che mascherano una carenza di idee proprie. Si cerca il linguaggio nuovo per metterlo al posto del linguaggio proprio. Raramente l'esperimento deriva da una vitale e sincera necessità di dar forma e veste ad una sensibilità, magari ancora in fieri. In questo caso, prima o dopo, si ha una qualifica; l'esperimento cessa di essere tale e diventa vera tecnica artistica.

Riguardiamo il mosaico. L'occhio comincia a scorgere motivi che prima, a causa della complessità del panorama, erano o sfuggiti o rimasti soffocati nell'incertezza e nel groviglio di elementi inconcludenti. Questi motivi sono abbastanza numerosi e, se ancora non prevalgono sul resto, pure hanno forza sufficiente per farlo e si sente che

(1) Karl H. Wörner, *Neue Musik in der Entscheidung*, Schott Musikverlag, Mainz, 1956.

lo faranno ben presto. Allora il mosaico, liberato dalle molte scorie, diverrà preciso nelle sue tendenze, nitido nei suoi scopi.

Esiste una musica tipicamente americana? Senz'altro, e aggiungiamo che essa si ricollega storicamente a quegli sprazzi, rari ma chiari, già avvertiti nella seconda metà dell'800, cioè nel periodo che va da Paine a Mac Dowell. Allora, nonostante il predominio dell'influenza tedesca, si notavano aperture inaspettate, folate fresche, che improvvisamente cambiavano totalmente l'aspetto del panorama. Oppure, nei musicisti non soggetti alle influenze europee, venivano fuori aspetti, magari sempliciotti e un po' bandistici, ma carichi di energie e impulsi vitali. L'enorme e indefesso lavoro compiuto negli ultimi cinquant'anni, ha portato ad un principio di sistemazione e selezione degli elementi autogeni da quelli acquisiti. L'orafo, a forza di cimentarsi con le stesse difficoltà, si è irrobustito e la mano si è fatta più sicura. Così, la vera essenza della musica americana ha cominciato a manifestarsi. Questa manifestazione si rivela in primo luogo nel ritmo, affrontato sempre con disinvoltura, con gioia, e con freschezza di immagini. Ne deriva un'intensità nuova, sia nella presentazione e distribuzione di esso, come negli accenti. Il ritmo è ormai un'arma sicura nelle mani del compositore americano, un'arma che permette perfino ad alcuni di essi, deboli in altri campi, di qualificarsi sufficientemente dandoci un autoritratto chiaro e preciso.

La forma invece è ancora il gran rompicapo, e qui assistiamo ad una lotta senza quartiere. Le forme già esistenti sono maneggiate con violenza, spesso malmenate o addirittura bombardate, come quei fantocci messi nelle fiere per dilettare gli spettatori. Si tirano loro grosse palle di cenicio; e alcuni cadono fulminati al primo colpo, non senza aver prima lanciato uno sguardo imbambolato al tiratore; altri tentennano e ce la fanno a rialzarsi. Questa lotta fra il compositore americano e la forma è però lotta vitale, e sarà la forma che a poco a poco dovrà trasformarsi. L'artefice avrà allora trovato, e avrà a disposizione la sua forma.

Per le strutture armoniche e melodiche, il discorso si fa più complicato. In alcuni autori esse ci danno un'atmosfera contemplativa ed estatica, che si spande intorno e tende a creare uno stato d'animo di gioia sonora, una gioia quasi legata a valori visivi o tattili. Questi autori sono pochi e non tipici dell'essenza musicale americana. In generale, melodia e armonia si presentano invece come ridotte al minimo, senza barocchismi, accennate e poi tolte subito di circolazione. Le frasi melodiche sono diafane, rarefatte, brevissime.

Il compositore americano è restio ad aprire quest'ultimo e intimo spiraglio del suo essere, esita a sdraiarsi al sole, allungandosi sotto di esso. Le brevi apparizioni sono quasi sospese a mezz'aria, però molto intense e chiare, e vicinissime al mondo pittorico di Chagall, Kandinski e Klee. E soprattutto, questa essenza della musica americana, che gioiosamente si aggiunge alle vecchie sorelle, ora già consorelle, è sorretta da una straordinaria impetuosità e da fiducia illimitata nei propri mezzi.

MUSICA ELETTRONICA IN U.S.A.

Negli Stati Uniti il maggiore sforzo nel campo delle ricerche elettroniche per un'espressione musicale, è compiuto dalle due Università di Princeton e Columbia (New York). I due centri lavorano in comune sotto un quadrivirato composto da Roger Sessions, Otto Luening, Vladimir Ussachevsky e Milton Babbitt. L'assistenza tecnica è affidata a Peter Mauzey. L'attività dei compositori elettronici americani si svolge attualmente in tre direzioni:

- a) Nella prima domina l'elemento sperimentale. Si cerca cioè di arricchire il materiale già a disposizione e del quale il compositore si serve, aumentando il numero dei suoni elettronici o con l'imitazione di altri suoni esistenti o con la ricerca di nuovi.
- b) La seconda direzione riguarda l'unione delle sonorità elettroniche con quelle dell'orchestra. Si tenta cioè di amalgamare i nuovi effetti sonori alle tradizionali atmosfere orchestrali.
- c) Abbiamo infine il campo della musica elettronica vera e propria, dove questa tende ad essere indipendente da ogni altro elemento per divenire espressione artistica completa.

Le direzioni di cui sopra, se separate nel metodo, possono poi integrarsi, prestandosi vicendevolmente i risultati. Per evidenti ragioni, tralasciamo di occuparci del lato sperimentale che, per la sua stessa natura, interessa solo il compositore come uno dei tanti materiali da impiegare per il risultato finale. Quanto all'inserimento dei suoni elettronici nelle composizioni per orchestra, per il momento i compositori americani limitano questo inserimento ad una integrazione dell'effetto orchestrale. In tal senso, si può solo parlare di arricchimento dell'effetto suddetto, senza che la natura fondamentale di esso debba variare.

Veniamo ora al vero e proprio linguaggio elettronico. Secondo noi il compositore americano si è già liberato della presenza della macchina con la quale collabora e tende unicamente all'espressione artistica senza seguire gli allettamenti che il mezzo tecnico offre e che, alla fine, si ridurrebbero a mero artificio. Forse in ciò è aiutato dalla sua lunga familiarità con le macchine. Non esitiamo a definire il linguaggio elettronico, quale esso ci appare nel lavoro degli artisti americani, come:

- a) Un linguaggio nuovo;
- b) Un linguaggio completo ai fini dell'espressione artistica;
- c) Un linguaggio indipendente da quello musicale tradizionale.

È linguaggio nuovo a causa del timbro particolare che qualsiasi elemento sonoro elettronico possiede (anche se imitativo di altri suoni). Questo timbro, questa nuova natura del suono, penetra nell'ascoltatore e lo rende dimentico di ogni altro linguaggio musicale tradizionale. Il suono elettronico, preso isolatamente, ha una corpo-

sità, un'irradiazione, un'emanazione, assolutamente differenti. Queste caratteristiche sono per il momento di natura oggettiva, cioè legate alle particolari condizioni che accompagnano la sua nascita. Se esso appare poi in figure composte, accordi, disegni ritmici, etc., l'accumulazione non cambia l'effetto di cui sopra, in caso lo accresce.

L'audizione di una composizione elettronica aiuta la fantasia a penetrare in un mondo nel quale si possono intravedere paesaggi, esseri e forze sconosciute. La musica elettronica è musica cosmica nel senso oggettivo della parola. Passano dinnanzi panorami di profondità oceaniche, con strani animali, strani effetti di luce, strani riflessi, strani colori. Abissi immani dei quali si scorge solo l'entrata, richiami a vita primitiva, preistorica, dove regnano altri rapporti, altra morale, dove tutto è differente, dove gli stessi sentimenti o istinti, odio, violenza, amore, vittoria, sconfitta, sembrano seguire altro ritmo, altre leggi.

Qui viene fatto di chiedersi se tale musica possa riferirsi all'umano e in che senso. Ammettendo tale riferimento, questa musica potrebbe esser chiamata *la musica dell'inconscio*. Esserne cioè una forma espressiva diretta. Essa cercherebbe di dirci, con linguaggio diverso, che nessuno potrebbe tradurre in forma intelligibile, inappagate aspirazioni, desideri insoddisfatti, oscurità e limitazioni della nostra profonda vita psichica. Certo, nel suo duplice riferimento al mondo fisico e psichico, la musica elettronica esprime bene certi momenti nei quali le cose si formano, gli avvenimenti maturano, le decisioni si prendono, gli eventi ed i fenomeni naturali si originano. Il momento cioè dell'informe, dell'inconscio, di una, per così dire, *Urlebenskraft*.

Ci sembra anche che la musica elettronica possieda la necessaria malleabilità per esprimere una notevole diversità di stati d'animo. Sia cioè anche un linguaggio artistico completo. Il grottesco, il caricaturale, l'umoristico, possono trovarvi posto accanto al lirico ed al poetico. Naturalmente, il numero dei compositori che si sono cimentati nel campo elettronico è ancora troppo limitato per avventurarsi in un esame dettagliato.

Veniamo ora all'ultimo punto. Sembrerà paradossale dire che il linguaggio elettronico è indipendente da quello musicale tradizionale.

Crediamo invece che lo sia, proprio per quel timbro particolare che trasforma l'intima natura dei suoi elementi sonori, anche se questi sono presi dal patrimonio musicale conosciuto. Vorremmo dire che il linguaggio elettronico sta a quello musicale come la fotografia sta alla pittura. È ovvio che certi valori dell'arte fotografica provengono o si ritrovano nella pittura (composizione, rapporti di piani, effetti di luce, etc.). Bisogna però ammettere che la sensazione prodotta dall'effetto artistico fotografico è differente da quella che ci proviene dall'effetto pittorico. Nei riferimenti a tecniche dodecafoniche o seriali (che sono spiritualmente più vicine al linguaggio elettronico) come in quelli riguardanti tecniche diato-

niche, modali, pentatoniche, etc., la musica elettronica rimane sempre assolutamente distinta, appunto per la specifica natura del suono. Se si sente in essa un intervallo tradizionale, prima che lo si possa pensare come tale, si è subito investiti dallo stato d'animo che il timbro particolare suscita in noi.

Un contributo positivo della musica elettronica ci sembra consista nella sua facile comunicabilità, in quanto, in un certo senso, presenta all'ascoltatore più una sensazione che un suono, nel suo antiintellettualismo, nella sua reinterpretazione del primitivo, ritornando alla natura, che è vista e vissuta nella sua forma più primigenia e più violenta. Essa interpreta bene anche certi aspetti della società moderna, essendo anazionale, tendente cioè a valorizzare una comunanza primitiva delle genti; definita, ma attraverso una sua natura indefinita e quindi tipica dell'attuale momento di transizione; areligiosa, nel senso che non richiama alcuna delle fedi esistenti, pur emanando una forte religiosità panteistica.

L'unico dubbio è se questo linguaggio riuscirà ad allontanarsi abbastanza dal suo oggetto, in maniera da acquistare quella necessaria distanza per assurgere a linguaggio universale. Spesso la musica elettronica tende ad essere imitativa. Forse è la stessa perfezione del mezzo meccanico che prende la mano all'artista. In questo caso essa ha poche speranze di andare lontano. L'arte, quando cerca di imitare la realtà cessa di essere arte. Ma ciò è successo e seguita a succedere anche nelle altre arti. Quante volte lo scultore, il pittore, lo scrittore, imitano solo l'oggetto dandoci miserevoli o accademici risultati! Aspettiamo e vedremo (1).

(1) Negli Stati Uniti i primi esperimenti di musica elettronica risalgono al 1951 e, a differenza di ciò che è avvenuto in Europa, furono compiuti unicamente con mezzi privati e senza la collaborazione di stazioni radio.

Le composizioni elettroniche fecero la prima apparizione in un pubblico concerto al Museum of Modern Art di New York il 28 ottobre 1952, per iniziativa di Leopold Stokovski.

Più tardi affluirono altri mezzi, soprattutto da parte della Rockefeller Foundation. Il Centro di Columbia Princeton si attrezzò meglio e si iniziarono anche corsi di insegnamento della nuova materia.

Ecco un breve elenco delle principali composizioni elettroniche:

OTTO LUENING: *Fantasy in space* (1952)

— *Low speed* (1952)

— *Invention* (1952)

— *Theater piece n. 2. Ballett for wind instruments, piano, voice, narrator, percussion* (1956)

V. USSACHEVSKY: *Sonic contours* (1952)

— *Piece for tape recorder* (1956)

M. TOYANA: *Waka* (1959)

H. EL DABH: *Electronic drama n. 1* (1959)

— *Leyla and the poet* (1959)

O. LUENING - V. USSACHEVSKY: *Incantations* (1953)

— *Rhapsodic variations for tape*

EPIGONI ED ECLETTICI

Fra i compositori americani contemporanei gli epigoni e gli eclettici sono in gran numero e l'influsso che essi esercitano nel campo artistico e in quello didattico suggerisce alcune riflessioni. Sofferiamoci intanto sul significato delle due parole. Epigono sarebbe il compositore che si esprime in un linguaggio già esistito e del quale egli è un continuatore. Un continuatore ormai fuori tempo, in quanto un altro linguaggio si sta attuando. Eclettico sarebbe colui che sceglie liberamente fra vari linguaggi cercando di assimilare il materiale selezionato. Si presume che tanto il comportamento dell'epigono quanto quello dell'eclettico non sia intenzionale. Essi agiscono in conseguenza della loro natura. Niente dolo, quindi. La differenza fra epigoni ed eclettici consisterebbe in questo: l'epigono, per la sua intima natura, si troverebbe in un certo mondo e non ne saprebbe o potrebbe uscire. L'eclettico non apparterebbe ad alcun mondo ben definito, ma prenderebbe di qua e di là; sceglierebbe da vari mondi, secondo il proprio gusto, le proprie inclinazioni, tentando di comporre un mondo proprio. Guardando bene, fra epigoni ed eclettici non c'è tutta la differenza che si crede. Infatti l'epigono, continuando a sentire in una determinata maniera e scegliendo nel già detto, è anche un po' eclettico. E l'eclettico non sceglie senza una precisa inclinazione della propria natura. Abbiamo detto che escludiamo il dolo, cioè il caso dell'eclettico che scelga, per esempio, da un mondo che è di moda, allo scopo di ottenere successo. Ora se l'eclettico sceglie seguendo un'inclinazione della propria natura, è anche un po' epigono. Conclusione: l'epigono, scegliendo in un mondo solo, non è che un eclettico semplice e l'eclettico, scegliendo fra mondi diversi e cercando di creare un mondo proprio, non è che un epigono multiplo.

Esaminando ora i lavori degli epigoni ed eclettici americani si vede che:

a) alcuni rimangono esclusivamente tali senza riuscire a sollevarsi da una certa mediocrità;

b) altri, pur conservandosi prevalentemente tali, aggiungono pennellate di indubbia efficacia, dando un'impressione unitaria alla propria opera;

c) qualcuno finisce per evolversi ed uscire, costruendo un mondo particolare che si inserisce nel nuovo linguaggio del tempo.

Vediamo di chiarire queste tre posizioni. Molti sono i compositori americani che si muovono ancora nel romanticismo ottocentesco, nel

— *Recorder and orchestra* (1954)

— *Suite from King Lear* (1956).

— *Of identity. Ballet* (1954)

— *Ulysses in the night town* (1958).

— *Mathematics* (Music for film).

sinfonismo germanico, nell'impressionismo francese, nella reazione neo-classica; oppure rimangono nell'ambito di Hindemith, Bartók, Stravinski, Schönberg. In generale vi si muovono bene, senza impaccio, aiutati da una straordinaria diligenza posta nel proprio lavoro e naturale facilità ad assorbire ed assimilare procedimenti tecnici.

Ma non rivelano nulla di particolare e i mondi presi a modello rimangono più o meno quelli che sono.

C'è poi una folta schiera di epigoni ed eclettici che rendono il paesaggio musicale americano oltremodo interessante in quanto riescono ad arricchire il linguaggio già conosciuto con nuovi guizzi, nuovi lampeggiamenti e inaspettate aperture. E' come se incontrando un vecchio conoscente per strada e barattando due parole, si scoprissero improvvisamente insospettite qualità che ci fanno riconsiderare tutta la sua personalità. O come se un giardino, costruito e ordinato in un dato modo e ornato da una determinata qualità di piante e fiori, fosse ora arricchito di altre piante e altri fiori che alla fine ci stanno proprio bene. E ci si domanda meravigliati quante altre piante e quanti altri fiori potrebbero starci. E diciamo subito che il linguaggio preferito dagli epigoni ed eclettici americani è quello impressionistico. Viene fatto di pensare alla vecchia tesi della limitatezza dei mondi artistici che ad un certo punto dovrebbero esaurirsi per lasciar posto a qualcosa di nuovo. Cominciamo un po' a dubitarne.

Alla fine, secondo il pensiero critico ufficiale, gli epigoni e gli eclettici sarebbero da considerare un po' come delle persone che stanno sedute intorno ad un caminetto. Si scaldano al fuoco, ma non sono il fuoco. E' proprio giusto questo?

Quelli poi che prima o dopo si liberano da ogni scoria epigonale o eclettica costituiscono oggi negli Stati Uniti una forte avanguardia.

Bisogna però guardarsi da quelli che pretendono di essere originali, ma che lo sono solo per artificiose ricerche con bislacche trovate; il nuovo per forza, il nuovo per il nuovo. In generale, dopo molto strepito, non vanno lontano. Invece è interessante vedere come molti compositori americani si svincolino più o meno gradatamente dal mondo nel quale hanno continuato, e cessino quindi di essere epigoni, o dal mondo nel quale hanno scelto, abbandonando così l'eclettismo. La determinazione di questo punto di liberazione non è facile e viene suggerita da improvvisi scatti di originalità, frammenti che rivelano come l'artista abbia finalmente imboccato una strada da tempo cercata, e si trovi bene in essa, e lasci andare le briglie alla propria fantasia, e questa non lo abbia mai servito così bene come ora. Poi, si ricade di nuovo nel rifatto, la tecnica irretisce la mano e ci si domanda se il frammento non era piuttosto un'illusione ottica.

Ma poi questi frammenti crescono in numero, cominciano a somigliarsi fra loro, a presentare segni inconfondibili, a costruire una logica, un sistema. In questo momento siamo già fuori, la mano diventa più agile e il grande risultato si avvicina. L'Epigonismo e l'Eclettismo cominciano ora ad apparire come due giardini lontani, dove si è passata un'infanzia dolce a ricordare, dove, in un certo senso, ci si è fatto le ossa. A tratti il compositore si volta ancora indietro e non sono rari i ritorni, questa volta coscienti, a questo mondo oramai fiabesco.

ALBERTO SALIMBENI

La voce di baritono

Quella del baritono, è voce relativamente moderna. Il suo ingresso ufficiale nel teatro d'opera avvenne infatti tra il 1840 e il 1850. In precedenza il melodramma non accettava che due voci maschili: il tenore e il basso.

La cosa è in stretta relazione con il carattere astratto dell'opera mitologica e storicizzante dei secoli XVII e XVIII e con le esigenze d'un gusto musicale che, tra tutte le voci, prediligeva quelle artefatte e « irreali » degli evirati e non era quindi in grado di apprezzare la corda baritonale, il cui timbro appariva, nell'ambito delle voci maschili, il più naturale e realistico.

In sede tecnica il discorso è più complesso. Indubbiamente, vi furono, fino al periodo rossiniano incluso, molti cantanti che, al lume delle successive esperienze operistiche, sarebbero stati classificati come baritoni. Le caratteristiche, però, delle tessiture allora in auge li convogliavano fatalmente o verso la chiave di tenore o verso quella di basso. In sostanza, la voce del baritono esisteva, ma non disponeva d'una tessitura autonoma.

In un primissimo tempo — diciamo intorno al 1830 — dai bassi gemmarono i « bassi cantanti » la cui caratteristica erano il registro acuto sviluppato e il timbro relativamente chiaro. La circostanza, però che, ancora ai tempi di Bellini e Donizetti, e ai primordi dell'era verdiana, fossero definiti « bassi cantanti » un Tamburini, un Ronconi, un Cosselli, un De Bassini, passati poi alla storia come baritoni, non deve far credere che la nuova corda vocale fosse frutto d'una sorta di secessione scoppiata nella categoria dei bassi e che tutto si risolvesse, ad un certo punto, chiamando baritoni i bassi cantanti.

Un movimento migratorio verso la nuova voce si verificò anche tra i tenori. Molti tenori seri del Settecento e quasi tutti i tenori rossiniani più famosi, erano tendenzialmente baritonali per il timbro e per la estensione, che nel registro alto, a voce piena, a volte non superava il sol (Crivelli padre) e di solito non oltrepassava il la naturale acuto.

Più in sù, magari fino al mi sopracuto, si giungeva usando il falsetto. Quando però il Romanticismo cominciò ad imporre tessiture sempre più elevate e divennero d'obbligo gli acuti estremi a voce piena, molti cantanti che pochi anni prima sarebbero stati tenori, trovarono automaticamente posto tra i baritoni.

Questa per sommi capi, la genesi della voce. Ma alla nascita del baritono contribuirono anche precise esigenze sceniche, legate alle nuove impostazioni romantiche.

Nel melodramma astratto, il ruolo di eroe e di amoroso toccava quasi di diritto al cantante evirato. Per il ruolo di « antagonista » dell'evirato non sussistevano regole fisse: spesso, comunque, « antagonista » era il tenore.

Con la scomparsa degli evirati, per un breve periodo (prime opere di Rossini) eroe amoroso è il contralto-donna, con il tenore, oppure il basso, quale antagonista. Con il Romanticismo, infine, le cui velleità realistiche eliminarono la tendenziale assessualità del precedente melodramma, le voci femminili vennero vincolate a parti femminili (salvo il caso dei « paggi » o degli adolescenti), il basso, date le caratteristiche del suo timbro, fu confinato nei ruoli regali, sacerdotali ovvero demoniaci e il tenore, che ora cantava con voce chiara, soave e orientata verso gli acuti (Rubini) fu il nuovo amoroso e il nuovo eroe. Rimaneva vacante il ruolo di antagonista e si chiamò in scena il baritono.

Da notare, anche in ciò, le velleità realistiche del Romanticismo, che con il particolare timbro della voce baritonale intendevano di solito configurare un personaggio d'età più matura del tenore, ma non vecchio; e quindi in grado d'essere un pericoloso rivale in amore e un valido avversario nelle battaglie e nei duelli.

Questa funzione di emulo del tenore gioca anche sulla tessitura del baritono. Molte parti delle prime opere romantiche sono un po' ambigue: Saint-Bris degli *Ugonotti*, Oroveso della *Norma*, Rodolfo della *Sonnambula*, il Duca Alfonso della *Lucrezia Borgia*, personaggi oggi affidati esclusivamente a bassi, fino al 1850 e anche oltre furono spesso incarnati da baritoni ancora definiti bassi cantanti e in effetti non molto portati a svettare nelle zone acute. Nelle ultime opere di Donizetti, però, e soprattutto con Verdi, la tessitura baritonale si eleva sempre più ed entra quasi in competizione con il tenore nello squillo del registro alto. E quella che per un Coletti, luminare della prima generazione dei baritoni verdiani, era la nota acuta sfoggiata più volentieri, il fa diesis, diviene, tra il 1855 e il 1875, con Leone Giraldoni, Aldighieri, Pandolfini, Cotogni, Francesco Graziani, il sol e talvolta, nelle cadenze *ad libitum*, anche il la bemolle o la naturale.

Era logico che la funzione di avversario del tenore, cioè dell'eroe, condannasse il baritono al ruolo di « cattivo » per antonomasia. Anzi, nel melodramma romantico italiano egli finisce addirittura per incarnare il male, ma i suoi inganni, i suoi delitti non sono tanto il portato d'una natura satanica (la cui espressione più tipica resta la voce del basso) quanto la conseguenza d'un amore deluso, d'un'ambizione inappagata, d'un torto ricevuto.

Sono questi gli impulsi che lo portano ad agire, e tra il tenore assorto in ideali eroici o in visioni d'amori sublimi, il soprano castissimo e ignaro e il basso attardato dalla grave età o dalla dignità regale e sacerdotale, il baritono funge da centro motore della vicenda. La sua violenza, la sua faziosità irriducibile e, possiamo anche dire, la sua vitalità riempiono la scena e scuotono e coinvolgono gli altri personaggi.

Il baritono « malvagio » del melodramma romantico suole presentarsi o sotto l'aspetto dell'ingannatore mellifuo (da Alfonso di Castiglia della *Favorita* a Jago dell'*Otello* o sotto quello dell'uomo invasato dalla gelosia, dal rancore, dall'odio di parte (Ernesto del *Pirata*, il Conte di Luna del *Trovatore*, Carlo della *Forza del destino*).

Ma le incarnazioni del baritono non si limitavano a queste. In molti personaggi baritonali raggio e violenza erano simultaneamente presenti (Enrico della *Lucia*, Francesco dei *Masnadieri*, Sallustio del *Ruy Blas*, Barnaba della *Gioconda*); in altri, l'assillo della vendetta scaturiva da ragioni profondamente umane e patetiche (Rigoletto) anche se spesso ridicibili al motivo ricorrente dell'adulterio presunto ma non perpetrato (Chevreuse della *Maria di Rohan*, Rolando della *Battaglia di Legnano*, Renato del *Ballo in maschera*). V'erano poi casi in cui, nel corso dell'azione, la gelosia e il rancore cedevano alla magnanimità (Nevers degli *Ugonotti*, Riccardo dei *Puritani*, Carlo V dell'*Ernani*) e, inoltre, esisteva l'incarnazione nobile, eroica del baritono, con il precedente del *Guglielmo Tell* rossiniano ribadito dal Belisario donizettiano e da Verdi, con Ezio dell'*Attila* e Rodrigo del *Don Carlos*.

Ma la evidente predilezione di Verdi per l'« umanità » della voce di baritono sfocia nella creazione di personaggi d'una complessità psicologica (e quindi scenico-vocale) quasi schiacciante: Nabucodonosor, Macbeth, Rigoletto, Simon Boccanegra, Falstaff ne sono i prototipi.

Va però ricordato che anche Donizetti aveva intravisto, con il *Furioso* e il *Torquato Tasso*, le attitudini della corda baritonale a quelli che per molto tempo furono definiti: « ruoli artistici ».

Come si vede, alla regola della malvagità del baritono i compositori romantici non diedero un'applicazione tassativa; e un'altra attenuazione derivò dal gusto interpretativo dell'epoca, avverso a una caratterizzazione troppo decisamente brutale e aspra. La massima aspirazione di quasi tutti i maggiori baritoni dell'Ottocento, fino all'avvento del verismo, sono le parti « grand seigneur » (da Don Giovanni a Carlo V dell'*Ernani*) e, in mancanza, una tal quale nobilitazione dei personaggi più foschi e ribaldi. Ciò in cui emersero Pandolfini, Cotogni, Battistini, in Italia; Faure e Maurel in Francia.

Altre caratteristiche di quei baritoni sono l'ampiezza del repertorio (che oltre a Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi e gli altri romantici, abbraccia Mozart, Rossini, i lavori più significativi del genere « lyrique » francese e anche qualche opera di Wagner, di solito *Lohengrin* e *Tannhäuser*) e parallelamente, la mancanza delle sottoclassi in cui si andavano scindendo i tenori e i soprani (di grazia e di forza, d'agilità e drammatici, etc.). L'unica discriminazione concerne il colorito vocale (baritono « chiaro », baritono « scuro ») e non comporta specializzazioni, salvo un'eventuale maggiore efficacia del baritono « chiaro » nelle parti del raggiratore insinuante e del baritono « scuro » in quelle violente.

L'opera comica del periodo romantico usa il baritono soprattutto in funzione di « brillante »; come Belcore dell'*Elisir* e Malatesta del

Don Pasquale; la corda baritonale si annette anche, diciamo per analogia, alcuni personaggi mozartiani e rossiniani (Figaro) qualificati originariamente come bassi. Abbastanza spesso i baritoni si misurano anche con vere e proprie parti di buffo. Ciò accade soprattutto per alcune figure dell'operistica giocosa minore, come il Crispino dei fratelli Ricci e il papà Martin e il don Bucefalo di Cagnoni.

In Francia, l'opera comica comincia a conoscere il baritono all'inizio del secolo, attraverso il famoso Martin, che presumibilmente aveva molte caratteristiche dei tenori baritonali rossiniani e veniva infatti spesso impiegato come amoroso. La fusione, tramite Rossini, della scuola vocale francese e di quella italiana, fa sì che la corda baritonale divenga autonoma, in Francia, lungo una rotta analoga a quella seguita in Italia. Il baritono « grand'opéra » corrisponde in tutto e per tutto al baritono del melodramma romantico italiano — anche il repertorio è comune — né muta le proprie caratteristiche fondamentali con l'avvento dell'« opéra lyrique ». Si nota, tuttavia, una certa inclinazione, nei compositori francesi di questa corrente, alle tessiture miste di basso-baritono (Mefistofele del *Faust*, Frère Laurent del *Romeo*, Lotario della *Mignon*). Di tale tendenza si hanno esempi anche nel genere « comique » e « lyrique » fine Ottocento e primo Novecento: Messager, Erlanger, Xavier Leroux, Charpentier (il Padre nella *Luisa*), Massenet (il conte Des Grieux della *Manon*, Don Chisciotte). Maurice Renaud e Lucien Fugère, l'uno per l'opera seria, l'altro per la comica, furono, in tale periodo, gli esponenti più autorevoli dei cantanti francesi dotati del doppio registro di baritono e basso.

Nell'opera tedesca il baritono acquista autonomia vocale con Marschner, che ne fa il protagonista del *Vampiro*, del *Templario* e di *Hans Heiling* e tende a idealizzarlo (per diversi aspetti ciò avviene anche al *Vampiro Lord Ruthwen*); Lortzing lo impiega invece spesso come amoroso, dal momento che nel suo teatro il tenore incarna personaggi comici. Con Wagner, infine, il baritono ha sovente il classico ruolo romantico di antagonista del tenore, ma senza velleità tenoreggianti in sede di tessitura vocale. Tanto che può a volte sostenere parti nominalmente di basso (Wotan), così come alcuni bassi sostengono la parte di Hans nei *Maestri cantori*. Wagner, d'altronde, ha, della corda baritonale, una concezione non meno ampia di quella verdiana; non esita ad affidarle parti di protagonista (*Vascello fantasma*) e, inoltre, alla truce violenza d'un Telramondo oppone la mistica nobiltà d'un Wolfram e l'umanità di Hans Sachs.

Nè minore importanza — benchè Dargomyski facesse di Don Giovanni un tenore — conferì alla voce baritonale la scuola russa. Non solo con il Principe Igor (Borodin) o con Eugenio Oniegin e Mazeppa (Ciaikovski), ma addirittura con il personaggio di Boris, incarnato alla « prima » dal baritono Melnikov, anche se in seguito interpretato da bassi. In pratica, la tessitura di Boris è mista e la tradizione del protagonista baritono, sebbene offuscata dai fasti di Scialiapin, è stata validamente sostenuta, in campo internazionale, da vari baritoni (ad esempio, Zalevski).

Il teatro musicale verista declassa invece il baritono e anche in questo caso la spiegazione può essere psicologica e tecnica. Il realismo, anzitutto, tende ad eliminare il conflitto tra il bene e il male trasferendo la lotta prevalentemente sul piano dell'antagonismo sessuale tra il maschio (tenore) e la femmina (soprano o, talvolta, mezzosoprano). Nelle vicende che da ciò traggono origine, il baritono — cioè lo strumento romantico del male — non ha evidentemente più posto come *deus ex machina* e all'azione egli può partecipare soltanto come confidente o amico devoto — o magari anche interessato — d'una delle due parti in causa o di entrambe: Lescaut, Marcello della *Bohème*, Sharpless della *Butterfly*, David dell'*Amico Fritz*, De Sirieux della *Fedora*, Cascart della *Zazà*, Michonnet dell'*Adriana*. Inoltre, aspirando il dramma musicale verista, data la sua fondamentale natura « lirica », a fondere l'elemento patetico col giocoso, tutti o quasi tutti questi personaggi baritonali rappresentano anche la nota comica. Il baritono diviene così il « brillante » e lo specialista delle cosiddette parti di carattere.

Nel contempo, l'esigenza di rendere la voce del tenore più reale, più quotidiana, più sensuale, induce poco alla volta i compositori veristi a centralizzare la tessitura, sicché si ha una sorta di ripiegamento sulle posizioni pre-romantiche e la ricomparsa di voci tenorili dalle screziature baritonali (Caruso). Diminuisce quindi anche l'importanza del baritono come « tinta » vocale; per reazione, il baritono cerca di ristabilire le distanze, di differenziarsi nuovamente dal tenore scurendo il proprio timbro. Da qui la progressiva scomparsa dei baritoni chiari, e dal registro acuto sviluppato, in grado di accostarsi con disinvoltura al repertorio romantico.

Naturalmente, come non è lecito parlare di vera e propria autonomia del dramma musicale verista rispetto al melodramma romantico e all'« opéra lyrique », così non si può parlare di totale capovolgimento nel gioco dei ruoli. Sono frequenti, perciò, i casi in cui il teatro a tendenze realistiche conserva al baritono, con le funzioni di antagonista del tenore, anche l'inclinazione al male o, quanto meno, l'indole aspra e vendicativa (dalla *Cavalleria* alla *Tosca*, dai *Pagliacci* alla *Fanciulla del West* e al *Tabarro*). Il che non vieta, però, eventuali versioni in chiave di nobiltà o di eroismo, già note ai romantici (*Andrea Chénier*).

In sintesi: il verismo tende a impiegare il baritono come caratterista nei lavori arieggianti la commedia borghese; mentre in quelli dal taglio più melodrammatico lo accetta nelle incarnazioni fissate dalle precedenti correnti. Sono escluse tuttavia le grandi parti di protagonista, giacché accentrando generalmente tutta la vicenda sull'amore, il teatro verista le riversa sul tenore o sul soprano.

Un'eccezione a questo principio è rappresentata da *Giordano*, il quale, a parte il rilievo riservato al Gérard dello *Chénier*, affida al baritono figure come Napoleone (*Madame Sans-Gêne*) e Neri (*Cena delle beffe*). Franchetti — ma la sua appartenenza al verismo è discutibile — co-

G. B. PERGOLESI (1710-1736)



Stampa da un dipinto dell'epoca

Celebri baritoni di ieri



Antonio Cotogni



Filippo Coletti



Vittorio Maurel



Mattia Battistini

stituisce un'altra deroga e torna, con *Cristoforo Colombo* e *Germania*, ai personaggi baritonali di stampo eroico e scenicamente preponderanti.

Tendenza accolta, d'altronde, da quasi tutte le correnti operistiche successive. Le quali, a parte il rovesciamento di fronte della *Salomé*, di Strauss (in cui il tenore è Erode e il baritono Jokanaan) non hanno rinunciato al baritono nelle vesti di protervo o anche patetico antagonista del tenore ovvero in funzione di vero tiranno: Golaud nel *Pelléas*, Gianciotto nella *Francesca da Rimini* di Zandonai fino al Tarquinio della *Lucrezia* (così anche Respighi nel lavoro omonimo) al Creonte dell'*Antigone* di Orff e magari al Conte Francesco della *Beatrice Cenci* di Pannain. Tuttavia, nella sua aspirazione alle figure monumentali, nei suoi tentativi di creare, o ricreare, personaggi-mito, il teatro musicale moderno ha mostrato di prediligere la voce baritonale. Così Busoni (*Faust*) Hindemith (*Mathis e Cardillac*) Berg (*Wozzeck*), Milhaud (*Cristoforo Colombo*, *Bolivar*, *David*) Dallapiccola (*il Prigioniero*) Malipiero (*Giulio Cesare*). Baritono è Don Chisciotte nel *Retablo de Maese Pedro* di Falla — e nell'opera omonima di Frazzi — baritono è il Porgy di Gershwin e baritono è, infine, Robert il mulatto, protagonista di *The Barrier* di Meyerowitz.

Per esaurire l'argomento occorre accennare alle sottoclassi della voce baritonale. Ignorate, come si è già visto, in un primo tempo, le distinzioni tra baritono lirico e baritono drammatico si insinuarono nei trattati di teoria vocale allorquando cominciò a formarsi il repertorio teatrale ancor oggi in uso e le disparità di scrittura tra Mozart e Mascagni, Verdi e Wagner, Bizet e Puccini, Rossini e Massenet, Bellini e Giordano posero dei limiti anche alla polivalenza vocale dei baritoni. Limiti, tuttavia, relativi, almeno nelle figure più rappresentative. Si pensi all'efficacia del *Rigoletto* di De Luca (baritono che gravitava tra il « lirico » e il « brillante » per il timbro chiaro e il volume relativamente modesto) e al *Figaro*, all'*Escamillo* e allo *Jago* d'un *Titta Ruffo*, tipico baritono drammatico per il getto massiccio e bronzo della voce. Analoga versatilità ha contraddistinto Ancona, Scotti, Stracciari, Sammarco, tendenzialmente lirici, e Amato, Viglione-Borghese e Galeffi, tendenzialmente drammatici.

RODOLFO CELLETTI

Lettere aperte al Direttore di "Musica d'Oggi"

Torino, 22 novembre 1960

Egregio Ingegnere Valcarengi,

leggo nel numero di ottobre della rivista «Musica d'Oggi», da Lei diretta, la *Lettera aperta al Maestro Mario Labroca*, nella quale il M^o Raffaele Tenaglia si occupa della prima puntata del mio articolo *Problemi di filologia e d'interpretazione*, pubblicato nel «Bollettino dell'Istituto di Studi verdiani» e relativo alle edizioni della partitura di *Un Ballo in maschera*.

Tutte le volte che qualcuno vuole mettere in dubbio la necessità di procurare edizioni criticamente responsabili per i grandi operisti italiani dell'Ottocento, come si fa per gli altri classici musicali, ricorre sempre alla medesima tattica. Cerca negli scritti di chi sostiene questa tesi qualche affermazione contestabile e si butta su queste, tacendo pudicamente su tutte le altre che non possono venire contestate. Così si getta un po' di fumo negli occhi a coloro che leggono soltanto la parziale confutazione, e si trasforma un importante problema della cultura musicale in una rissosa esibizione di casi personali.

Nella prima parte del mio articolo che il M^o Tenaglia ha preso in considerazione si descrivevano oltre 40 casi in cui la seconda edizione della partitura di *Un Ballo in maschera*, pubblicata nel 1959, differisce dalla prima, pubblicata nel 1914. Il M^o Tenaglia, il quale ha la fortuna di poter disporre della partitura autografa di *Un Ballo in maschera*, ne riproduce in fotocopia 5 esempi che egli ritiene possano comprovare la validità di altrettante modificazioni introdotte nella seconda edizione della partitura. Tace sugli altri 35 casi da me esaminati. Che cosa se ne deve dedurre, se non che in questi casi l'autografo non giustifica le alterazioni intervenute nella seconda edizione?

Ma del resto, nemmeno gli esempi recati dal M^o Tenaglia sono così probanti come egli ritiene. Prendiamo il primo, la melodia di «La rivedrà nell'estasi», quale appare nel preludio. Nella seconda edizione vi sono stati applicati un segno di crescendo e uno di diminuendo che non esistevano nella prima edizione. Il M^o Tenaglia si guarda bene dal riprodurre l'autografo del preludio. Riproduce in fac-simile l'inizio della romanza del tenore, per far vedere che ci sono i due segni contrapposti di crescendo e diminuendo. Ma questo lo sapevamo pure noi:

i due segni, a questo punto, c'erano già nella prima edizione della partitura. Che Verdi li prescrivesse al tenore non implica che li volesse anche dall'orchestra nel preludio. Inoltre il M^o Tenaglia tace sulla misteriosa trasformazione di un crescendo della prima edizione, che nella seconda diventa un diminuendo, nel seguito di questa frase melodica.

Ma c'è di più. Nella stessa parte del tenore, la seconda edizione sposta il diminuendo di mezza battuta rispetto alla prima. L'incauta pubblicazione dell'autografo da parte del M^o Tenaglia viene ora a provare che la prima edizione era conforme alla grafia del manoscritto verdiano, e che lo spostamento operato nella seconda edizione è un'arbitraria alterazione del manoscritto, introdotta da qualcuno che ritiene di saperne più di Verdi! Se si voleva una prova della infedeltà di questa edizione, il M^o Tenaglia l'ha involontariamente fornita. Egli può sfogarsi a tirar calci rabbiosamente, invece d'averne almeno il coraggio di assumersi pubblicamente le proprie responsabilità nelle recenti edizioni verdiane. Ma, al di là dei casi personali, il problema della correttezza di queste edizioni resta immutato.

Mi creda, Suo

Prof. MASSIMO MILA

Milano, 6 dicembre 1960

Egregio Direttore

Il Prof. Mila fa le viste di non capire. Una frettolosa spazzolata alle pillacchere e via a smentire quello che non ho mai affermato: che cioè i maestri correttori della Casa Ricordi siano infallibili o che i testi musicali stampati siano sempre perfetti; anche dove gli autografi presentano lacune, incertezze, distrazioni.

Proprio per tutto ciò, a mio modesto avviso, il miglior modo di rendere omaggio a un grande compositore e di servire la cultura sarebbe la riproduzione in fac-simile delle partiture originali; così ognuno potrebbe documentarsi e trarre le proprie conclusioni, con sicuro approfondimento per gli studi.

Lo scopo del mio scritto, però, era diverso da quello che il prof. Mila sembra attribuirmi. Io intendevo dimostrare, in alcuni esempi, che per intraprendere certi viaggi musicali è necessario avere nella propria navicella i normali strumenti di navigazione, altrimenti i pericoli possono essere frequenti.

Poiché ora il prof. Mila ci fa sapere che i suoi evidenti errori altro non sono che «qualche affermazione contestabile» (anche i «cimbali» e il «cimbasso»? anche la «corona» di mano verdiana per la quale egli levò tanto scalpore e mosse rimproveri tanto acerbi all'editore? anche, in altro argomento, gli accordi di settima diminuita e l'«accordo di undicesima» dell'Otello?) rinvio il tutto al giudizio dei musicisti in possesso delle necessarie cognizioni.

Mi creda, Suo

M^o RAFFAELE TENAGLIA

Spunti e appunti

Musica di scena e commento musicale

A giudicare dall'uso che oggi si fa della musica nel teatro di prosa, si sarebbe, a prima vista, tentati di credere che la distinzione fra musica di scena e commento musicale — almeno, intesi nel senso della tradizione — possa, in ultima analisi, risolversi in una sottile differenza di quelle distinzioni, insomma, che nella pratica non sembrano mostrare consistenza alcuna.

In verità, ben separate fra loro in virtù di una tradizione che non ha eccezioni di sorta, è facile comprendere come la musica di scena, nata dalle esigenze dell'azione drammatica e profondamente radicata alle origini del teatro stesso, non abbia molto in comune col commento musicale, uno degli elementi primi della moderna espressione interamente legata alle recenti esperienze del cinema, della radio e oggi della televisione.

Un nitido e ormai tradizionale inquadramento storico ci esime da ogni ulteriore indagine nei confronti della musica di scena, mentre non sarà inutile esaminare, sia pure per sommi capi, quale sviluppo possa aver avuto il commento musicale dallo sviluppo della registrazione su disco e su nastro: il che apriva nei riguardi del commento musicale un problema che per la musica di scena era del tutto sconosciuto, cioè, la possibilità di servirsi di un materiale registrato in precedenza, e magari di musiche destinate, in origine, a ben differenti scopi.

E mentre il cinema, sin dall'inizio, si orientava verso una colonna originale, cioè con musica appositamente scritta, la radio, anche per esigenze di programmazione, ricorreva invece ad una specie di compromesso e precisamente l'utilizzazione dell'immenso tesoro rappresentato da un'enorme selezione di materiale registrato che permetteva di mantenere il ritmo della produzione e nel medesimo tempo salvare dignitosamente le esigenze artistico-musicali.

La televisione, infine, faceva proprie le esperienze — purtroppo senza distinzione fra le buone e le cattive — del cinema e della radio; ma bene inquadrando le possibilità di questo nuovo mezzo, quelle documentaristiche per eccellenza, rimarrebbe la musica ad uno stadio puramente funzionale, lontanissimo, quindi, dall'assunto di questo nostro scritto. Converterà dunque accennare a quale sia oggi la misura del rapporto fra la musica e la prosa nella radiofonia, nel cinema, nel teatro e trarne infine le debite conclusioni.

Procediamo per ordine.

Ci accorgeremo subito che nella radio i rapporti degni di considerazione si presentano sotto due aspetti solamente.

Il primo, una riconoscibile metamorfosi della tradizionale musica di scena che in questo caso assolve le funzioni che in teatro possono cor-

rispondere alle più disparate esigenze o situazioni — per intenderci, dal cambiamento di scena a vista alla funzione di vero e proprio sipario sonoro, siparietto, e così via — non parlando di quante analogie possa aver conservato sotto gli aspetti direttamente derivati dall'origine primitiva.

La musica adoperata è quasi sempre scritta appositamente e anche i rari adattamenti sono generalmente curati in modo che la fisionomia della struttura tradizionale non venga alterata in modo troppo sensibile; ma è da notare, ancora, che il rispetto di codeste tradizioni è conservato solo quando si tratti di opere scritte in origine per il teatro. Trattandosi, invece, di opere radiofoniche originali, predomina il secondo aspetto, che è certamente più importante dal punto di vista radiofonico, vale a dire quello che riguarda la musica per commento, un genere che ha di per sé scopi chiaramente illustrativi e che non può, senza venir meno ai suoi fondamentali presupposti, rinunciare ai legami che strettamente lo uniscono a codesta funzione didascalica. Questa grava mediocrementemente sulla creazione di una generale atmosfera atta a stimolare la fantasia dell'ascoltatore, ma rappresenta soprattutto per la sua frammentarietà, una grave incrinatura che minaccia la base della sua unità artistica. Rimane, naturalmente, fuori di ogni seria considerazione il commento costituito da musiche non originali, dove il felice connubio sopra invocato non può aver altra parvenza che quello di un'incontro con l'araba fenice.

Nel cinema, il commento originale si salva dalle forche caudine dell'adattamento, ma, come il suo confratello radiofonico non riesce a salvare in nessun modo l'irregolarità e l'asimmetria di una struttura formale, come abbiamo già detto, assai frammentaria continuamente sacrificata alle esigenze dell'azione drammatica e troppo preoccupata di rendere uno stato d'animo di funzionale necessità per poter genuinamente dar valida consistenza al proprio fantasma poetico.

Ne deriva, quindi, uno scompenso tale da infirmare la piena validità dell'opera musicale, con tutte le inevitabili conseguenze che ne derivano; e non sarebbe valido l'obiettare che tanta pretesa artistica non si richiede, in questo caso, alla musica, ma si richiede bensì di assumere quel ruolo di dignitosa ancella, alla qual cosa sempre si piega la poesia allorché, come nel melodramma, i ruoli s'invertono.

Troppo facile sarebbe ribattere che mai si è chiesto alla poesia di assecondare l'espressione formale della musica a scapito di quella poetica, ma bensì di conciliarsi, in modo esteticamente ineccepibile, con le esigenze musicali; la qual cosa, del resto, fa nel nostro caso la musica di scena, dignitosamente conservando quell'efficiente e valida architettura formale senza la quale è impossibile parlare di espressione artistica.

È fin troppo chiaro, adesso, quale sia il radicale stato d'inferiorità del commento musicale rispetto alla musica di scena, e come il pensiero di fondere le due espressioni in una sola sia stato da noi giustamente avversato fin dall'inizio di queste note. Chiarite sommariamente le posizioni, rimane da vedere come sul piano pratico si giunga oggi ad

un compromesso o meglio ad un tentativo di fusione così ibrido da pregiudicarle entrambe.

Il terreno di scontro, come si suol dire, si restringe molto rispetto alla nostra panoramica, ma la sua limitazione risulta veramente al centro vitale del mezzo d'espressione più vicino al nostro cuore, e senza dubbio il più importante fra quelli finora considerati: il teatro.

Fino all'avvento del mezzo di riproduzione meccanica, la musica di scena ha avuto bisogno di esecutori presenti e spesse volte partecianti, per sceniche esigenze, allo spettacolo; ancora una differenza, dunque, dal commento musicale che ha avuto la sua piena applicazione proprio in virtù del mezzo di riproduzione; la viva esecuzione, dicevamo, bene si fondeva con quella drammatica, contribuendo pienamente alla formale compiutezza rappresentativa.

Il progresso che in questi ultimi tempi ha compiuto il mezzo di registrazione, la semplicità delle sue apparecchiature, oggi alla portata di tutti, hanno fatto credere agli scarsi orecchianti del teatro di prosa (e anche gli stessi consulenti musicali sono caduti nella pania) che una buona registrazione delle musiche, potesse ben sostituire l'esecuzione diretta; il discreto vantaggio finanziario ottenuto ha avallato in definitiva questa poco felice trovata, e così abbiamo assistito e tuttora assistiamo al penoso gracido di altoparlanti impotenti a far breccia nella palese indifferenza dello spettatore, richiamato solo alla triste realtà di una civiltà musicale in scatola.

Come se ciò non bastasse, si è ritenuto che il teatro, per tentare sempre nuove esperienze, dovesse, infine, giovare di imbastardimenti, adoperando un linguaggio d'accatto, proprio ad altri mezzi di espressione; ecco, sempre per quanto ci riguarda, far capolino la musica di commento — in parziale sostituzione o complemento di quella di scena — e sempre a mezzo della registrazione galeotta, farci partecipi della riluttanza che si può provare allorché ad una cosa viva e palpitante di umanità come l'interpretazione diretta si unisca il gelo di un'inconsulta meccanicità.

Allora, se i due elementi negativi, quello estetico e quello pratico, tendono a darci siffatti risultati, bisogna pur dire che quando si sopporta per anni un tale stato di cose o l'amore per il teatro è veramente grande oppure, come purtroppo siamo indotti a credere, si sta sempre più generalizzando il verbo dell'indifferenza.

A conclusione di questo nostro dire, si lascino dunque alla radio ed al cinema i mezzi d'espressione che sono loro propri e che hanno contribuito in modo sostanziale a formare il loro particolare linguaggio; ma non si giustifichi in nessun modo e per nessuna ragione l'intromissione di questi mezzi estranei per la completezza di una rappresentazione teatrale.

Alla viva interpretazione corrispondano vivi complementi, e alla valida realizzazione dell'opera d'arte drammatica dia la compiutezza formale della musica di scena quel valido apporto che testimonianze secolari hanno ascrivito a suo merito.

GIUSEPPE PESCIOTTO

La vita musicale in Italia

Milano

La caduta di Wagadu per la vanità di Wladimir Vogel

Il giorno precedente l'esecuzione dell'oratorio per soli, coro misto e cinque sassofoni, *La Caduta di Wagadu per la vanità*, di Wladimir Vogel, nella vasta sala dell'Associazione Svizzera il critico Massimo Mila, con calme ed essenziali parole, aveva presentato il lavoro, aveva parlato della sua genesi, delle sue vicende, della musica e del testo.

Ottavio Fanfani, poi, aveva letto il poema; un brano di un'antichissima saga, che sotto il titolo di *Il Liuto di Gassire* fu raccolta, da Leo Frobenius, dalla viva voce dei cantastorie Cabili del Riff, e incorporata nel suo volume *Atlantis*. Antichissimi fatti, antichissime gesta che riassumevano un lunghissimo trascorrere di tempo, un fiorire e decadere e rifiorire di una civiltà il cui suggestivo ricordo resta ancora e solo nell'eco di questa saga. A questo raduno preparatorio aveva partecipato tutta la Milano musicale e buona parte dei soci della Società del Quartetto. Gli stessi, che la sera dopo, ma in numero ben maggiore affollavano la sala Verdi del Conservatorio per ascoltare l'esecuzione diretta dal M^o Werner Heim. E l'attesa era tale da sembrare quella di una « prima assoluta ».

L'opera, dunque, si è rivelata valida ed ha attirato l'interesse dell'ascoltatore dal principio alla fine. La sua struttura è solida e serrata è il continuo discorso fra il coro, larga-

mente impegnato, e i solisti. Anche le parti strumentali si fondono in modo essenziale nel procedimento generale, costituendo così un mobile blocco di sonorità e di timbri che, suggestivamente, si trasforma col variare dell'impiego delle parti.

Ma il personaggio più interessante, anche dal punto di vista funzionalmente tecnico, è il coro che si esprime in tutti i modi possibili, a cappella, a bocca chiusa, a canto spiegato e parlato. Occorre, dunque, un complesso di esecutori particolarmente preparati e dotati. E bisogna riconoscere che il St. Galler Kammerchor e il Kammersprechchor di Zurigo sono risultati assolutamente inappuntabili e all'altezza del loro arduo compito.

Perfetta la prestazione del Quintetto di sassofoni Marcel Mûle di Parigi ed eccellenti i solisti di canto Ilse Wallenstein, Barbara Geiser-Peyer e Derrik Olsen e le voci recitanti Esther Widmer ed Heidi Forster. Nè bisogna dimenticare l'apporto preciso dei clarinettisti Ezio Schiani e Orlando Jannelli. Il successo è stato pieno ed entusiastico.

L'inaugurazione della stagione alla Scala

Puntualmente, la sera di S. Ambrogio, la Scala ha riaperto i battenti per inaugurare la nuova stagione lirica. È stata un'inaugurazione ad alto livello sotto tutti i punti di vista. Le personalità presenti erano parecchie e fra tutte spiccava il Presidente dell'Uruguay, Benito Nardone, il Presidente del Senato,

Merzagora, i principi di Monaco, Grace e Ranieri, la Begun, vari ambasciatori, personalità del mondo della cultura e dell'arte. Una grande folla si era assiepata fin dal mattino davanti al teatro, pronta a prendere d'assalto i posti delle gallerie. Sotto questo aspetto anche il pubblico ha dato spettacolo, poichè, anche l'interno della Scala, la sera era superbo. Sotto l'aspetto artistico, poi, la serata aveva un suo interesse speciale, perchè l'opera scelta per inaugurare la stagione era il Polliuto di Donizetti e perchè c'era da vedere e da sentire il rientro scaligero della Callas. Un rientro che ha avuto momenti di entusiasmo da parte, soprattutto, del pubblico delle gallerie. In effetti Maria Callas è ritornata alla Scala con le sue virtù d'interprete mirabilmente intatte. Ha fraseggiato con un'intensità meravigliosa, e ha dato vita, scenicamente, ad un personaggio vibrante. Magnifici sono risultati il tenore Corelli e il baritono Bastianini, che hanno sfoggiato una vigoria vocale e una tecnica veramente superiori, creando due personaggi indimenticabili. Le sorti della serata erano affidate al M° Antonino Votto, che ha dimostrato ancora una volta la sua sicurezza e il suo equilibrio. Tutto ha funzionato a dovere, ed è merito suo; almeno per quel che riguarda la musica, perchè per le scene ha provveduto in modo assolutamente encomiabile Nicola Benois che ha fatto sfoggio di un'estro monumentale ricco di suggestione, mentre il regista Herbert Graf ha guidato l'azione e i personaggi con intelligenza e con misura.

All'Angelicum

Fra i concerti che l'Angelicum ha offerto in questo mese il più importante, certamente, è stato quello diretto da Vittorio Gui e dedicato a musiche di Luigi Cherubini, nel secondo centenario della nascita. Con-

certo ricco d'interesse, poichè Cherubini è uno di quegli autori che, nonostante il parlare che se ne fa, resta quasi sconosciuto al gran pubblico. Ed è un peccato, perchè la sua musica, a parte l'interesse storico che assume per essere posta proprio a cavallo di un periodo di transizione, nel punto di passaggio fra il mondo settecentesco e quello romantico, ha un suo grandissimo valore in sé e per sé. È il frutto di un grande genio, ricco di fermenti inventivi e di una spiritualità ricca e piena. La grande *Messa in fa maggiore per la festa di Santa Cecilia* per soli, coro a 3 voci e orchestra, è stata una superba rivelazione che vorremmo riascoltare più spesso nei programmi che ci vengono serviti oggi, programmi troppo ossequienti ad una cultura musicale limitatissima e superata.

Ricco d'interesse è risultato anche il concerto diretto da Daniele Paris, che ci ha fatto ascoltare, accanto a due belle e ignote pagine di Dall'Abaco e di Salieri, la *Sinfonia* op. 21 di Webern e il 2° *Concerto per orchestra* di Petrassi. Programma vivo, dunque, che ci ha dimostrato ancora una volta la continuità dei valori musicali attraverso i secoli e sotto l'impulso delle più diverse esigenze ed organizzazioni spirituali ed intellettuali. Daniele Paris, poi, si è imposto per la sua elegante autorità e per le sue qualità di musicista. Un altro ottimo concerto è stato quello diretto da Alberto Zedda, un giovane nostro direttore che aveva già dato altre prove del suo valore e delle sue qualità. Il M° Zedda ci ha fatto ascoltare per la prima volta un brano di Takacs, *Ländliches Barok* op. 48, che è piaciuto per la vivacità e il gusto con cui erano state rielaborate con moderna sensibilità, alcune pagine di autori secenteschi magiari. Poi è stata la volta del *Concerto in mi bemolle maggiore per clavicembalo, fortepiano e orchestra* di C. Ph. E. Bach,

del *Concerto in fa maggiore per tre pianoforti e orchestra* K. 242 di Mozart e della *Sinfonietta* di Prokofiev. Nei brani di Bach e di Mozart sono stati ammirati i pianisti Franco Verganti, Gianluigi Franz e Carlo Emanuele Ricordi, che hanno riscosso un lusinghiero successo. Infine va ricordata la bella prova del M° Karl Ristenpart, musicista di vivissimo sentire e di idee chiare, che, con la collaborazione del violoncellista Caruana, ha fatto ascoltare, nella bella revisione del M° Franco Gallini, il *Concerto in re minore per violoncello e archi* di L. Leo, e poi pagine rare di Brunetti, Haendel e la *Sinfonia* n. 90 di Haydn.

Ai Pomeriggi Musicali

La stagione dei Pomeriggi Musicali si è inaugurata sabato 3 dicembre con un concerto dedicato alla memoria di Ferdinando Ballo, il primo direttore artistico dei Pomeriggi Musicali, colui che, nell'ormai lontano 1945, diede nuovamente il «via» alla vita musicale milanese, che la guerra aveva paralizzato e costretta al silenzio. I Pomeriggi Musicali, sotto la guida intelligente ed esperta di Nando Ballo, furono i primi a venire incontro alle rinnovate esigenze musicali dei milanesi. Da allora i Pomeriggi Musicali hanno continuato la loro opera di propaganda culturale nel campo della musica assumendo una fisionomia precisa e indispensabile nel quadro della vita musicale cittadina. Prima che iniziasse il concerto, l'on. Marazza, presidente dell'Ente, ha riassunto con poche, ma efficaci parole, la storia di questi anni ed, infine, ha proclamato il giovane Giancarlo Chiaramello, di Torino, vincitore del Concorso istituito nel nome di Ferdinando Ballo. La composizione di questo giovanissimo autore, appena diplomato, figurava, quindi al centro del programma del concerto.

Concerto che ripeteva gli stessi brani eseguiti, quindici anni or sono, nel concerto che inaugurava la vita artistica dell'Ente Pomeriggi Musicali. Ed anche gli esecutori erano gli stessi, poichè sul podio è salito Nino Sanzognò, mentre per le parti solistiche si allineavano Walter Battagliola (tromba), Enrica Cavallo (pianoforte), Cesare Ferraresi (violino), Arrigo Pelliccia (violino), Enzo Muccetti (fagotto), Francesco Ranzani (oboe) e Bruno Vitali (violoncello). Così il pubblico ha potuto ascoltare un'edizione veramente eccezionale del *Concerto in re minore per due violini ed archi* di Bach, seguita da una non meno brillante esecuzione del *Concerto* op. 35 per tromba, pianoforte e archi di Scio-stakovic e della bellissima *Sinfonia concertante* N. 84 per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra di Haydn. Fra questi brani di autori celebri figurava anche il pezzo del Chiaramello, *Quattro invenzioni per archi, ottoni, timpani e due pianoforti*, ricco di enfasi giovanile, di sane idee e di una scrittura inappuntabile. Quel che basta per far sperare bene di lui nel futuro, quando avrà acquistata la necessaria esperienza e la maturità. Il pubblico numerosissimo, comunque, ha accolto con vivo compiacimento la prima prova del Chiaramello ed ha siglato il primo pomeriggio musicale della stagione con un successo lusinghiero.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Roma

I primi concerti a S. Cecilia

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia — privata proprio alla vigilia dell'inaugurazione della stagione del suo valentissimo maestro del coro, Bonaventura Somma, improvvisamente scomparso, dopo ben trentaquattro anni di ininterrotta atti-

vità artistica, — ha predisposto, quest'anno, un programma vastissimo che si svolgerà dal 30 ottobre 1960 al 14 maggio 1961. Ben quarantadue saranno i concerti all'Auditorio di Via della Conciliazione e venticinque quelli di musica da camera nella Sala di Via dei Greci. Oltre al normale repertorio, il vasto ciclo comprende numerosi concerti speciali con musiche di Bach e di Monteverdi, copiose novità assolute, novità per Roma e manifestazioni a cui prendono parte la massa corale e quella orchestrale.

A preludio della stagione si sono avuti due interessanti concerti affidati all'Orchestra Sinfonica di Leningrado diretti dai maestri Guenadi Rojdestvenski ed Eugenio Mravinski. Il pubblico ha così avuto modo di fare conoscenza con un complesso magnifico, più che disciplinato, pronto per la esecuzione della musica più arditata. Infatti le varie famiglie orchestrali — nelle quali eccellono gli archi e gli ottoni — hanno dimostrato una fusione e una chiarezza di esecuzione più unica che rara. Peccato che i programmi siano stati limitati al repertorio russo, ma se le Sinfonie n. 4 e 5 di Ciaikovski hanno dato prova di un equilibrio sonoro d'eccezione, la prolissa Francesca da Rimini dello stesso compositore russo ha dimostrato con quale ardore archi e fiati «cantino» le loro parti. Eccellente la suite del balletto Romeo e Giulietta di Prokofiev e impeccabile l'esecuzione della 5ª Sinfonia di Sciostakovic. E' vero che per «bis» l'Orchestra ha eseguito due pagine di Berlioz e di Glinka, ma avremmo tanto voluto ascoltare della musica classica tedesca o della musica romantica italiana, per poter giudicare in modo completo questa falange di musicisti. I due maestri hanno diretto con grande sicurezza, ma al Rojdestvenski abbiamo preferito il Mravinski, profondo musicista che van-

ta una grande personalità come ha ben dimostrato tutta l'op. 47 dello Sciostakovic, apparsa assai più bella di quello che per solito risulta, e l'Allegro vivace dell'op. 64 di Ciaikovski che ha assunto una nobiltà imprevedibile.

Possiamo dire, però, che la stagione ufficiale della vecchia e gloriosa Accademia romana abbia avuto inizio il 30 ottobre con un concerto diretto dal maestro stabile Fernando Previtalli e con la collaborazione del mezzo soprano Marga Hoeffgen. Oltre alla Ouverture della Olimpia di Spontini e al Requiem in do minore di Luigi Cherubini (è stato così onorato il secondo centenario della nascita di questo compositore) si è eseguito per la prima volta a Roma il balletto Agon di Igor Stravinski, seguito dai Kindertotenlieder di Gustav Mahler. La partitura stravinskiana comprende undici brevi parti e partendo da un «passo-a-quattro» termina con un «passo-a-due-e-coda». Una certa discendenza, ma solo formale, dai ballets de cour dell'epoca dei due Luigi, XIII e XIV, un certo desiderio di libertà coreografica, ma anche una poco spiegabile adesione alla tecnica-dodecafonica seriale, trattata in verità dallo Stravinski, come materia di esperimento e non come personale linguaggio. Ed è giusto che sia così, perchè in questo lavoro è assai difficile ritrovare il grande compositore del Petruska e dell'Oiseau de feu. Certamente su di esso ha gravato la composizione dell'In memoriam Dylan Thomas e del Canticum sacrum, ed infatti il balletto, oltre a risentire il nuovo accostamento tecnico, difficilmente si fonde nelle sue varie parti. Esposizioni, ritorni, ripetizioni, scelta di strumenti, accoppiamento di famiglie, ricerca di timbri: tutto ciò non vale a dare unità alla partitura, la quale, si sente benissimo, è stata composta con un certo sforzo e forse senza troppa convinzione.

Importanti i Kindertotenlieder del

Mahler che risultano strettamente legati alla vita umana ed artistica del maestro boemo. Forse si potrebbe azzardare a dire che in nessun'altra, come in questa partitura, il compositore riesce a scacciare i fantasmi che offuscano la sua creazione. Qui si nota veramente uno squarcio di sereno. Queste pagine hanno circa sessant'anni di vita, eppure sono ancora fresche, pure e hanno un loro colore particolare. Naturalmente Wagner si affaccia qua e là, certe tendenze tecniche e passionali del compositore si notano in modo assai chiaro, ma la costruzione è felice e il tutto ha una sua ossatura e un suo sentimento. Le poesie di Ruckert furono fatali per il maestro in quanto la sua bambina, Maria, per una strana coincidenza, venne a mancare proprio in quel tempo al suo affetto. E in questo doloroso episodio dobbiamo rintracciare la fonte iniziale della sincerità mahleriana. Ha ben ragione il compositore di dire che i cinque canti, pur essendo ben diversi uno dall'altro, debbono essere considerati come un'entità indivisibile, ma è anche vero che essi (lo dice lo stesso maestro) rappresentano un destino inconsciamente provocato dallo stesso autore, troppo avvinto e allettato dai versi del Ruckert.

Desideriamo aggiungere che l'esecuzione del Previtalli, tanto dello Stravinski quanto del Mahler, è stata eccellente e che la Hoeffgen si è rivelata artista di talento davvero superiore. Anzi, molti del pubblico già sognano un récital con questo contralto, ospite dei più grandi teatri europei, compreso quello wagneriano di Bayreuth.

Nessuno conosceva, a Roma, il direttore tedesco Michael Gielen che ha già diretto al Colon di Buenos Aires, alla Radio di Colonia, ai Filarmonici di Vienna e in numerose altre città. Si diceva che fosse uno specialista della musica contemporanea, ma il suo programma, insieme a una sinfonia di Mozart e alla

Sinfonia in do maggiore (La grande) di Schubert, presentava soltanto i 3 Pezzi per orchestra op. 6 di Alban Berg, sconosciuti al pubblico dell'Accademia. Si tratta di un Preludio, di una Ridda e di una Marcia e su di essi il nome del compositore può tranquillamente orientare l'ascoltatore. Composti nel 1913-14 e dedicati allo Schönberg, i tre brani risultano davvero un «omaggio» all'autore del Pierrot lunaire, legati come sono alla tecnica dodecafonica.

Ma c'è qualche altra cosa che domina il pensiero del Berg ed è una tristezza profonda, più profonda di quella che si nota, costantemente, nelle composizioni «seriali» che, come si sa, sono tutte grigie, proprio per la loro dubbia varietà tonale o meglio per il loro annullamento tonale. Non si comprende bene la ragione di questa mestizia, ma è certo, ad ogni modo, che si è ben lontani dalla bella atmosfera del Wozzeck e da quella di tante altre pagine del maestro viennese. Sintesi, nebulosità, mancanza di veri affetti: ecco quello che si nota nel Preludio, nella Ridda e nella Marcia (che poi Marcia non è), precisando, però, che il terzo tempo è il più espressivo di tutti, proprio per un senso di drammaticità che sfugge alle altre due pagine. Il programma del concerto, ben redatto da Alberto Pironti, ricordava che Theodor Wiesengrund Adorno ha individuato nella citata Marcia, una introduzione quadripartita, una sezione principale bitematica, una ripresa e una coda, ma tutto questo non aiuta l'ascoltatore che vorrebbe proprio ritrovare, nelle tre pagine, il magico autore del Wozzeck. In parte sì, nel terzo tempo, il clima è ricreato, ma non certo per merito della forma che, nonostante tutto, non risulta troppo chiara e giustificata. Vogliamo sottolineare la intelligente direzione del Gielen e la notevole prestazione dell'Orchestra di Santa Cecilia che quest'anno si presenta, stabilmente, in una nuova dislo-

cazione: tutti gli archi a sinistra del direttore e tutti fiati a destra. Batteria all'estrema destra e arpe al centro. Forse per l'acustica dell'Auditorio di via della Conciliazione, la sistemazione è buona. Ma bisogna far ancora qualche utile costatazione.

MARIO RINALDI

Napoli

L'Autunno Musicale Napoletano

L'Autunno Musicale Napoletano, felicemente pervenuto alla sua terza edizione, si è attuato, come di consueto, al Teatro di Corte verso la fine di settembre. Tre sole opere — come del resto gli anni passati — erano in cartellone: *Così fan tutte* di Mozart, *La Gazzetta* di Rossini, e *La Molinarella* di Piccini. Notissima la prima opera, assolutamente sconosciute, alla nostra generazione, le altre due (*La Molinarella*, ritrovata alcuni decenni addietro, era stata dapprima attribuita al Pergolesi: fu il D'Arienzo, buona tempra di storico e di filologo, a ristabilirne l'esatta paternità).

Accenneremo appena all'esecuzione dell'opera mozartiana, che negli anni precedenti era stata rappresentata ben due volte al S. Carlo. Concertatore e direttore era questa volta il direttore tedesco Peter Maag, che ha tanta fortuna in Italia, e del quale ricordavamo una recente, bellissima interpretazione degli *offenbachiani Racconti di Hoffmann*. Le interpretazioni mozartiane del Maag (in particolare quella di *Così fan tutte*) non sembrano attingere — se non di rado — quel magico livello, nel quale si compongono anche i fremiti preromantici del *Salisbury*. Per di più, il cast dei cantanti non risultava abbastanza felicemente assortito, specie nel settore

femminile, e ad eccezione della Sciutti, furbissima e agilissima Despina.

Vivissima era l'attesa per la esumazione della rossiniana *Gazzetta*: ancorché l'interesse fosse venato di scetticismo, stante il silenzio totale addensatosi sulla partitura dopo l'unica rappresentazione del 1816. *La Gazzetta*, «dramma per musica di Giuseppe Palomba», era stata rappresentata con esito più che lusinghiero, al napoletano Teatro dei Fiorentini, appunto la sera del 26 settembre 1816. Scrupoloso osservatore delle clausole contrattuali il Rossini — reduce da Roma, dove il suo *Barbiere* aveva trionfato pochi mesi prima sulle scene dell'Argentina — si era messo alacremente al lavoro per il Barbaia, impegnato fino al collo nella riedificazione del Teatro di S. Carlo che era stato distrutto da un incendio la sera del 16 febbraio. Il soggetto, ricavato da Goldoni, era stato alla meglio, anzi alla peggio, confezionato dall'infaticabile Palomba per altro compositore: destinato ora al Rossini, era stato sottoposto a un ulteriore, speciale trattamento a cura del Tottola, col risultato non proprio brillante che è sotto i nostri occhi. Vi si tratta di Filippo, giovane locandiere, e di Lisetta, graziosa figlia di Don Pomponio Storione, ricco mercante napoletano. Don Pomponio, precorrendo i tempi, ha fatto apparire sulla locale *Gazzetta* un vero e proprio annuncio matrimoniale, per cui Lisetta andrà sposa al pretendente meglio provveduto di argomenti... finanziari. Don Pomponio ha fatto però i conti senza l'oste, nella fattispecie senza il locandiere Filippo, amante riamato della giovane. Fratello minore di Figaro, l'astuto Filippo metterà in opera un primo e — dopo il fallimento di questo — un secondo stratagemma per conseguire il dolcissimo scopo. Alla fine — occorre dirlo? — vi riuscirà, secondo le buone regole dell'opera buffa; e Don Pomponio, finalmente

pronubo, benedirà le nozze, non senza una lacrima di tenerezza... Tutto sommato, questo libretto non è peggiore di tanti altri prima e dopo onorati delle attenzioni di compositori geniali. Ed è assolutamente conforme al costume teatrale del tempo l'avervi travasato frammenti di libretti altrui.

Una densa coltre di silenzio, oggi finalmente sollevata, aveva coperto la seconda opera napoletana di Rossini (la prima era stata *Elisabetta, regina d'Inghilterra*) dopo quella lontana sera del settembre 1816. Per empirico e semplicistico che sia, non vorremo tacere il dubbio che *La Gazzetta*, indipendentemente dal suo specifico peso, sia rimasta schiacciata sotto quello del recentissimo, e trionfante, *Barbiere*. L'indomani della prima ai «Fiorentini», persino quell'ineffabile redattore del *Giornale delle Due Sicilie* che un anno prima aveva annunciato l'arrivo a Napoli di un tal signor Rossini, sembra voler dire alcunché di simile, pur senza nominare apertamente il *Barbiere*, (ignoto ancora ai napoletani, ma tenuto in sospetto a causa dell'affronto al nume indigeno: Paisiello).

Il Radiciotti, probabilmente l'unico dei biografi rossiniani che ha preso visione della partitura giacente nella biblioteca di S. Pietro a Maiella, vuol citare, nella sua esemplare notissima monografia, oltre la celebre *Sinfonia* (di lì a poco trasportata nella *Cenerentola*) e il quintetto, il finale del primo atto, il duetto fra soprano e baritono e l'aria del soprano.

Senza dubbio lontana dalla solare pienezza, dal taglio esattissimo del prossimo *Barbiere* il cui scheletro (il libretto) — solidissimo e insieme flessibile ed agile — aveva condizionato sì felicemente l'ispirazione musicale, la partitura della *Gazzetta* priva, per così dire, di tale robusto sostegno, si regge quasi esclusivamente per virtù propria vogliamo dire per i puri valori musicali e

per il loro potere caratterizzante, certamente assai più che notevoli anche in questa dimenticatissima, ma non proprio inutile e tutt'altro che fiacca (come troppo severamente, e per avventura un po' sommarariamente, la giudica il Bacchelli nel suo stupendo Rossini) opera del Pesarese.

Revisionata con estrema discrezione da Ugo Ràpalo, che ha introdotto i necessari tagli e ha suggerito le opportune, quasi inesistenti didascalie, l'opera si è giovata della accuratissima concertazione di Franco Caracciolo, col quale ha collaborato una efficientissima compagnia di canto (Italo Tajo, Angelica Tuccari, Mario Borriello, Gianna Galli, Leonardo Monreale, Agostino Lazzari, Bianca Maria Casoni, Carlo Cava). Non avendo potuto presenziare alla prova generale ed alla «prima», non azzarderemo un giudizio sulla regia (Brissoni) e sulle scene e costumi del Di Collalto.

Essendoci dilungati, come ci è parso giusto, sulla «novità» di Rossini, non entreremo affatto nel merito della piccinniana *Molinarella*, revisionata da Jacopo Napoli con quel rispetto dell'originale con quello scrupolo e quella discrezione già altre volte testimoniate dallo stesso musicista, e che fortunatamente sono una «costante» delle revisioni disposte per le esecuzioni napoletane di questi ultimi anni. Accenneremo appena all'esecuzione, riuscita assolutamente esemplare per merito precipuo di un gruppo di giovanissimi cantanti, tutti provenienti dal Centro istituito presso La Fenice da Mario Labroca, e affidata per la parte vocale alla sicurissima, signorile esperienza di Mercedes Fortunati. Le voci di queste giovani sono tutte belle e prestanti: ma quel che costituisce, per i nostri teatri, una rarità, è — diciamo francamente — il grado di preparazione dei singoli e del complesso. Gli interpreti della *Molinarella* cantarono con una sicurezza, anzi con una

agiatezza tanto più ammirevole quanto più rispettosa delle ragioni dello stile: tutti e ciascuno impegnandosi con zelo, anzi con gioia, sino ai limiti delle proprie possibilità. Annamaria Balboni nelle vesti di Lesbina, Marisa Salimbeni in quelle di Urania, Maria Puppo (Brunetta), Mirella Fiorentini (Lau- retta), Renzo Casellato (Ergasto), Mario Basiola jr. (Ciccione), Giorgio Marelli (il Conte) e Angelo Nosotti (Anselmo), diversamente impegnati, furono festeggiati con raro trasporto e calore, in uno col maestro Ettore Gracis, esperto concertatore ed alacre direttore. Ammiratissima la soluzione scenica di Cristini, a la bene articolata regia di Corrado Pavolini. Assai lodevole la coreografia del Masella.

I concerti sinfonici d'autunno al S. Carlo

A parte il fortunato incontro con la stupenda Orchestra di Leningrado e, su un piano meno alto, con quella di Tokio, il ciclo autunnale dei concerti al S. Carlo non ci ha detto gran che, nel suo complesso. La massima parte dei programmi era dettata dal conformismo più piatto, dalla più stanca routine. Quale e quanta differenza dalle stagioni di appena sei o sette anni addietro! Non è che sia mancato qualche bel programma, o qualche bella esecuzione: ma il tono generale della stagione è risultato piuttosto fiacco, anche a causa del livello modesto (in un caso, meno che modesto) di alcuni direttori.

Ciò premesso, ricorderemo positivamente e di volata (per non abusare oltre della pazienza dei lettori) i due interessantissimi programmi e alcune delle esecuzioni di Piero Bellugi, che ha tra l'altro diretto la 1ª Sinfonia di Mahler; il Concerto di Carlo Zecchi (con un programma di tutto, di troppo riposo...), le esecuzioni lisztiane del pianista Giuseppe Postiglione, quella hindemi-

thiana della violista Lina Lama e quella brahmsiana del violinista Salvatore Accardo, tutt'e tre di più o meno alto livello. Fra le musiche moderne ascoltate (nessuna delle quali in prima esecuzione assoluta) ricorderemo la Sinfonia breve di Gargiulo, i 2 Pezzi (Sarabanda e Fanfara e Fuga) di Dallapiccola diretti da Horenstein in un concerto di livello complessivamente penoso, il Ditirambo di Viozzi nella impegnata esecuzione di Gabor Otvos. L'Accademia Musicale Napoletana ha inaugurato la stagione ufficiale dei suoi concerti con un récital affidato all'arte signorilissima di Rudolf Firkusny, che vi ha colto il suo ennesimo successo napoletano. Precedentemente e, come dire, fuori cartellone, l'Accademia aveva presentato, al Teatro Mercadante, il suo Teatro da camera, realizzato in collaborazione con l'Ente Sancarliano. Anche a tale spettacolo, nel quale fu presentata un'opera in un atto di De Bellis e un balletto di Profeta, non potemmo purtroppo assistere e perciò, pur rammariandocene, non possiamo riferirne.

GIACOMO SAPONARO

Trieste

Dallapiccola e Zafred

In occasione del XII Premio Italia indetto dalla RAI, e tenutosi quest'anno a Trieste con la partecipazione di delegati di 23 nazioni, si sono pure avute alcune manifestazioni musicali, tra cui un concerto (direttore Antonio Pedrotti, 28 settembre) dedicato interamente a compositori giuliani. In uno scelto programma eseguito al Teatro Verdi affollatissimo oltre a un Concerto per archi in re maggiore di Giuseppe Tartini, figuravano la Leggenda di Giulio Viozzi, e altri due lavori di Luigi Dallapiccola e Mario Zafred.

La Tartiniana prima di Luigi Dallapiccola (solista di violino Sandro Materassi), commissionata al maestro istriano nel 1951 dalla Fondazione Kussevitzi, nonostante il voluto linguaggio stilizzato arieggiante il Settecento violinistico, reca evidenti i segni della personalità di Dallapiccola, nel gustoso omaggio all'antico suo conterraneo di Pirano. Tra Pisino, patria di Dallapiccola, e Pirano, città natale di Tartini, intercorrono pochi chilometri. Di Mario Zafred, è ritornata la 3ª Sinfonia (Canto del Carso), il lavoro che nel 1950 rivelò la singolare tempra inventiva del giovane maestro triestino. Ispirata al Mio Carso di Scipio Slataper, la Terza di Zafred ha in sé tutta la freschezza di una primiera esplosione di una forte e originale natura inventiva, che trae la sua linfa vitale dai succhi ingenui della terra giuliana. Secondo noi, un'istanza sempre valida, sdegnosamente appartata dall'indifferenziata e monotona pianificazione di tanti altri giovani intenti a cercare in terra la luna.

Malipiero e Martin

Il secondo dei due concerti sinfonici al Verdi, dedicati ai delegati del Premio Italia (direttore Ettore Gracis, 8 ottobre), si imperniava in due lavori di Gianfrancesco Malipiero e di Frank Martin.

Le Aquile di Aquileia di Gianfrancesco Malipiero, «dramma musicale in tre parti», finito ad Asolo nel 1928, fa parte di un trittico intitolato Il Mistero di Venezia, e comprendente inoltre I Corvi di S. Marco e Il Finto Arlecchino. Omaggio alla Serenissima, Le Aquile di Aquileia si ispirano all'antica metropoli madre di Venezia. In questo dramma da concerto, i dati stilistici di Malipiero sono ovviamente quelli della matura giovinezza, intrisi pertanto ancora di un chiaro diatonismo, di modi magniloquenti e di

una vocalità spiegata e ricca, sostanzialmente affondata nella tradizione italiana. L'orchestra è trattata con varietà di effetti, e già con quell'inquietudine ritmica che costituirà una delle caratteristiche più salienti delle opere mature. Ottima la direzione di Ettore Gracis, ben assecondata dal coro istruito da Adolfo Fanfani, e dai solisti Maria Puppo, Annamaria Balboni, Angelo Nosotti, Maria Salimbeni, Mario Basiola e Bruno Marangoni.

La Ballata dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke di Frank Martin, per contralto e orchestra (solista Elisabeth Hoengen), è una vasta cantata su versi di un ciclo di poesie di Rainer Maria Rilke, in cui il poeta rievoca il destino di un proprio antenato morto in Ungheria in una spedizione contro i Turchi. Composta nel 1945, la Ballata di Frank Martin è un poema sinfonico cantato, analogo appunto alla ballata romantica. Di ampie dimensioni (dura quasi un'ora), pur con qualche uniformità di stilemi, è un lavoro ragguardevole e interessante, dove un'orchestra piena di rifrazioni e di saporosi impasti, commenta e sorregge con aulica sostenutezza il testo di Rilke declamato con sobria espressione, e talora con un melodismo garbato e personale.

Omaggio a Joyce di Berio e Eco

Altra manifestazione in onore dei delegati del Premio Italia è stata una serata (30 settembre) al Ridotto del Verdi, con la presentazione di un notevole saggio formulato da Luciano Berio e Umberto Eco, presso lo Studio di fonologia musicale della RAI a Milano. L'Omaggio a Joyce (si ricordi che James Joyce trascorse parecchi anni della sua gioventù a Trieste, dove fu amico di Italo Svevo), avvalendosi della declamazione in inglese, francese e italiano del canto delle Sirene tratto dall'Ulisse di Joyce, attraverso

vari procedimenti elettronici, si concreta in una sequenza registrata, dove i suoni delle parole, variamente manipolati, isolati, deformati, offrono il materiale per una serie di polifonie veramente combinate. È ovvio che in tal modo il testo di Joyce non è più che un pretesto, e tanto vale ascoltare in se stessi, gli effetti più o meno interessanti che ne derivano, e di cui va comunque lodata la paziente formulazione.

L'estate musicale

L'estate musicale triestina 1960, che come le altre si è svolta all'aperto al Castello di San Giusto, è stata quest'anno particolarmente avversata dal maltempo, che ha determinato molti rinvii e sospensioni. Non mette conto di parlare delle singole manifestazioni, stavolta a indirizzo prettamente edonistico, con concerti sinfonici e vocali dedicati all'uno o all'altro dei maestri dell'operetta, del musical, ed anche dell'opera lirica. Fa eccezione la serata iniziale (16 luglio, dir. Gabor Otvos) con un eccellente programma comprendente l'esecuzione in forma di concerto dei *Carmina Burana* di Carl Orff (coro istruito da Adolfo Fanfani), già dati recentemente al Teatro Verdi, nonché di due balletti con i solisti dalla Scala. Precisamente *Il Figliol prodigo*, partitura non delle migliori di Sergio Prokofiev, e *Capriccio spagnolo* di Rimski Korsakov (solisti di danza Vera Colombo, Elettra Morini, Mario Pistoni, pure coreografo, Roberto Fascilla e altri).

In un concerto al Verdi (20 ottobre), indetto in occasione del Premio Città di Trieste per direttori di opera lirica (anche quest'anno senza vincitori), è stata eseguita, diretta dall'autore, la *Prima Suite* del maestro triestino Mario Bugamelli. Stessa in quattro tempi: *Introduzione, fanfara, cadenza e danza*, composta intorno al 1940, è certamente uno

dei lavori più gustosi e serrati di Bugamelli. Anche stavolta ha ottenuto un vivo successo.

Nelle vicine città istriane di Capodistria, Pirano e Pola, il teatro sloveno di Maribor ha rappresentato la scorsa estate l'opera *Nozze istriane* di Antonio Smareglia (dir. Jakob Cicpi). Numerosi triestini si sono recati alle recite, che accuratamente preparate, hanno conseguito un successo pieno. Attualmente *Nozze istriane* è entrata pure nel repertorio del teatro di Fiume.

GIULIO VIOZZI

Venezia

Le Vacanze musicali

Le Vacanze musicali, i Corsi internazionali estivi sulla musica italiana ideati e diretti da Renato Fasano, si sono svolte presso il Conservatorio Benedetto Marcello dal 14 agosto al 30 settembre. Anche in questa ultima edizione le Vacanze hanno mantenuto le peculiarità che distinsero questa fortunata iniziativa fin dalla sua prima formulazione: lo studio e la diffusione della musica italiana, soprattutto antica, e l'abbinamento dell'aspetto didattico a quello esecutivo. Perciò le Vacanze hanno da un lato la fisionomia di corsi di perfezionamento, dall'altra quella di un Festival. Le due attività tuttavia non sono scisse: gli iscritti (quest'anno circa 250 provenienti da 36 Stati) hanno frequentato i corsi di studio e di interpretazione tenuti da docenti di chiara fama e di larga esperienza e contemporaneamente hanno preso parte alle manifestazioni pubbliche sia in prestazioni solistiche sia come componenti di orchestra.

L'aspetto nuovo e più singolare di queste Vacanze è stato costituito dal ciclo *Musica e arte*: un'iniziativa che ha permesso alla musica di entrare nei Musei, nei Palazzi, nei chioschi

Celebri baritoni di ieri



Antonio Scotti nella *Tosca*



Riccardo Stracciari in *Andrea Chénier*



Pasquale Amato



Due scene del *Poluto* di G. Donizetti diretto da Antonino Votto con Franco Corelli e Maria Callas. Scene di Nicola Benois.



e nei cortili più suggestivi di Venezia, stabilendo come un ideale incontro con l'arte dei maggiori pittori e architetti della città lagunare.

La Ca' D'Oro, la Chiesa della Pietà, l'Arciconfraternità di San Rocco, il Museo Correr, il Chiostro dei Cipressi dell'Isola di San Giorgio, e altre sontuose sedi, sono state, di volta in volta, le tappe di questo itinerario artistico-musicale, nel quale figuravano una quindicina di concerti. Composizioni ignorate di Scarlatti, Galuppi, Lotti, Gabrieli, Croce e drammi liturgici del XIII secolo, sono stati tratti a nuova vita dopo secoli di oblio negli scaffali polverosi delle Biblioteche, mentre si sono potute riascoltare opere note, come il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, la *Triaca musicale* di Croce, *La Barca di Venezia per Padova* di Banchieri, *L'Estro armonico*, il *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, *La Stravaganza* e *La Cetra* di Vivaldi. In due concerti sono state eseguite musiche di contemporanei italiani: il primo dedicato alla cosiddetta generazione dell'80: Casella, Respighi, Malipiero e Pizzetti; l'altro a Ghedini, Pannain (*Concerto per arpa e orchestra*), Zanon (*Concerto per pianoforte e orchestra*) e Bettinelli. Gli esecutori di questo ciclo sono stati i Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano, il Sestetto italiano Luca Marenzio, i solisti e il coro della Polifonica Ambrosiana diretta da Mons. Giuseppe Biella, il Quartetto Italiano, il Trio di Trieste, Domenico Ceccarossi, Ferruccio Vignanelli, Gino Gorini, Susanna Mildonian, Giorgio Vianello. Direttori Umberto Cattini, Vittorio Gui, Gabor Otvos, Pasquale Rispoli, Luciano Rosada.

Alle manifestazioni di Musica e Arte si sono affiancate altre attività culturali. Una Mostra curata da Mario Messinis di manoscritti, autografi ed edizioni originali provenienti da Biblioteche italiane e straniere, ha offerto un panorama della musica

in Venezia dal '500 al '700; lezioni-concerto si sono svolte quasi quotidianamente al Conservatorio con l'intento di diffondere la conoscenza di vari aspetti ed autori soprattutto della scuola veneziana. Esse sono state tenute dai Virtuosi di Roma, da Barblan, Fano, Mila, Della Corte, Mompellio, Monterosso, Giazotto, Tassinari, Vignanelli, Bacchelli, Vivante, Gorini-Lorenzi, Ghedini, Quartetto Italiano, Trio di Trieste, Messinis.

Il fior fiore dei musicologi e specialisti monteverdiani stranieri e italiani (Mendel dell'Università di Princeton, Schenck dell'Università di Vienna, Schrade dell'Università di Basilea, Westrup dell'Università di Oxford, Barblan, Fano, Ghedini, Mompellio, Monterosso, Pannain e lo scrittore Bacchelli) si sono riuniti alla Fondazione Giorgio Cini, sotto la presidenza di Renato Fasano, per discutere intorno ai complessi problemi che comporta la nuova edizione dell'*Opera omnia* di Monteverdi, auspicata già l'altr'anno del Centro di cultura del Conservatorio Benedetto Marcello. Dopo lunghi e a volte anche contrastanti incontri, è stato sottoscritto dai congressisti un ordine del giorno, con il quale si è stabilito che l'edizione dovrebbe essere posta su basi rigorosamente filologiche e scientifiche, con la collazione di tutte le varianti. Ogni volume consterebbe di tre parti: fac-simile dell'originale, edizione moderna, studio e apparato critico con una guida per l'interpretazione. L'edizione dovrebbe valersi di questi principi: adozione delle chiavi moderne, riduzione dei valori ritmici, realizzazione del basso continuo a titolo indicativo, abolizione di qualsiasi segno di colorito. Per i primi tre volumi è prevista la pubblicazione del *Primo libro dei madrigali*, dei *Vespri* e dei balletti. Al Convegno monteverdiano è seguito un altro, intitolato ai *Musicisti in Venezia dal '500 al '700*, cui hanno, fra l'al-

tro, partecipato Wolff, Damerini, Rinaldi e Gallo.

Ricordiamo infine che i Corsi di studio ed interpretazione sono stati tenuti da autorevoli musicisti, didatti ed interpreti, e precisamente: Giorgio Federico Ghedini per la composizione, Franco Capuana per la direzione d'orchestra di teatro, Ferruccio Vignanelli per l'organo e il clavicembalo, Renzo Sabatini per la viola e la viola d'amore, il Quartetto Italiano per il quartetto, Gino Gorini per il pianoforte, Toti Dal Monte, Maria Carbone Rossini e Mirko Bononi per il canto, Remy Principe per il violino, Sante Zanon per la direzione del coro, Giulia Tess per l'arte scenica, Guglielmo Barblan, Andrea Della Corte, Fabio Fano, Federico Mompello e Raffaello Monterosso per la musicologia.

MARIO MESSINIS

Vercelli

L'XI Concorso Internazionale Viotti

Sorprende non poco che la Vercelli agricola, commerciale, mercatale; tutta contratti, percentaggi, partite doppie, bilanci e via dicendo, sia a un tempo approdo di fantasie, illusioni, aspirazioni d'arte, un miraggio che da vari anni attira centinaia di giovani musicisti di ogni parte del mondo nella speranza di carpire magari soltanto una menzione, una medaglia, una segnalazione nel Concorso Internazionale di Musica e Danza all'insegna del grande violinista compositore lomellino G. B. Viotti.

E chi è che alla Vercelli del mercanteggio ha saputo creare la favola bella che la elegge meta di sogni d'arte? È un musicista, un uomo di cultura e ciò non ostante (abbinamento ben raro a riscontrarsi!) organizzatore abilissimo fra i più abili che si conoscano in campo

musicale: Joseph Robbone.

Quest'anno alla internazionale competizione — presieduta dal Maestro Giulio Confalonieri attorniato da uno stuolo di personalità musicali italiane e straniere — è accorso a Vercelli il meglio della gioventù musicale d'ogni Paese: quattrocento candidati provenienti da quarantaquattro Nazioni, dall'Argentina al Giappone, dall'Australia alla Norvegia, dal Brasile al Canada, alla Grecia, all'Inghilterra, alla Francia, Spagna, Italia, Germania, Polonia, Olanda, Israele, Venezuela, eccetera eccetera. Nella sezione di canto si sono distinti il mezzo soprano Radek Crystyna (Polonia), i soprani Savridi Polyna (U.S.A.), Bozabalian Louisa (Libano), Saunders Arlene (U.S.A.) e il mezzo soprano Filomena Piccolo (Italia), mentre nella sezione maschile si sono imposti il tenore Shirley George Irving (U.S.A.), il baritono Montefusco Licino (Italia), i bassi Don Garrard (Canada), Enrico Fissore (Italia) e Okamura Takao (Giappone).

Nella sezione di quartetto d'archi si è aggiudicato il primo premio di un milione (istituito dal dr. E. Bottoni per onorare la memoria della consorte) il Quartetto Michele Margand di Parigi, mentre il secondo premio è andato al Quartetto di Milano.

Nella sezione di danza sono stati assegnati premi al Junge Ballett Compagnie (Germania) al « pas-de-deux » Bernardette Grabowsky-Boris Tonin (Germania) e al « pas-de-deux » Sylmore Ruta-Kropidowski Brunon (Polonia) ai solisti Boniuzsko Alicia (Polonia) e Brancaleoni Elvezio (Italia). Nella categoria dei concorrenti inferiori ai 17 anni si è distinta Zumbo Francesca (Francia).

Nella sezione di pianoforte, svoltasi ad altissimo livello artistico per qualità e quantità di concorrenti, il primo premio assoluto è toccato a Dale Bartlett (Canada) e (per la sezione femminile) a Eugenia Hyman (U.S.A.). Altri premi si sono

aggiudicati Bruno Pompili di Frosinone, Gaiek Jerzey di Varsavia nonché Gino Brandi di Tolentino, N'Kaoua Desiré di Parigi e Wright Lessie di Quito (Equador).

Lo speciale Concorso Chopin (nel 150.mo anniversario della nascita del grande musicista) ha avuto esito più interessante che positivo. Si è constatato (come del resto in altre competizioni chopiniane) che i giovani d'oggi, portati via dalla corrente cerebrale predominante del tempo nostro, allorché si trovano a colloquiare con Chopin si sentono come a disagio per interiore conflitto fra sentimento e razionalità. Di qui esecuzioni tecnicistiche, calcolate, geometriche, oppure « ottocentesche » ma solo per imitazioni discografiche di grandi pianisti, ormai al tramonto. Si potrebbe dire che ne consegue uno Chopin quasi mortificato, « dechopinizzato ».

Ecco il verdetto della Commissione, composta da Giulio Confalonieri (presidente), Max Egger, Margherita Kazuro, Jean Micault, Pietro Montani, Joseph Robbone, Carlo Vidusso:

Primo premio non assegnato; Secondo premio suddiviso ex aequo fra i concorrenti: Alberto Colombo (con speciale menzione e medaglia d'oro); Nicole Afriat (Francia), Gino Brandi, Medaglie d'oro ai concorrenti Hajek Jerzy (Polonia), Plon Joseph (U.S.A.), Rutkowska Teresa (Polonia).

Ripetiamo che va riconosciuto a Joseph Robbone (insieme col Comitato organizzatore dei concorsi Viotti) il merito di aver elevato Vercelli al rango dei centri musicali più vistosi, attraenti e importanti che siano oggi segnalati nell'atlante generale del movimento musicale giovanile.

PIETRO MONTANI

Sabato 12 novembre al Teatro Civico di Vercelli ha avuto luogo la premiazione dei vincitori dell'XI

Concorso Viotti. Hanno suonato e sono stati vivamente applauditi dal pubblico il Quartetto Margand di Parigi e i pianisti Dale Bartlett ed Eugenia Nymann. Nella stessa serata è stato consegnato il « Viotti d'oro » al M° Mario Rossi e all'Orchestra Sinfonica della Radio di Torino, che hanno partecipato alla serata accompagnando i solisti ed eseguendo composizioni di Busoni e Stravinski che sono state accolte dal pubblico con scroscianti applausi.

Il Premio Italia

Dopo i primi tentennamenti e compromessi, più o meno riusciti, l'opera radiofonica, con l'avvento dei suoni elettronici, ha trovato una sua strada. Non è forse ancora la strada ideale, ma è certo meno tortuosa delle precedenti, più sicura e più, diciamo, panoramica. Oggi si può asserire che la radio, da strumento di riproduzione di una qualsiasi realtà « acustica » (qui non si parla, ovviamente, della televisione), si va evolvendo verso alcune forme musicali creative, verso un prodotto che attinge in se stesso i propri mezzi d'espressione.

Alle prime manipolazioni di laboratorio, all'ingegnosa combinazione delle registrazioni multiple, capaci di proiettare i suoni dell'orchestra e delle voci ad altezze altrimenti irraggiungibili, si è aggiunto ora l'apporto diretto dei suoni elettronici, che ha fatto compiere alla musica radiofonica un notevole passo innanzi. Un nuovo campo d'azione, un vero e proprio campo elettro-sonoro, si offre così alla fantasia del compositore. E se è vero che la musica elettronica non è soltanto un privilegio della radio, valendosene come si sa, il concerto e financo il teatro (come s'è udito, ad esempio, nel *Diagramma circolare* di Alberto Bruni Tedeschi), purtuttavia alla

radio ci sembra più pertinente. Meglio: dalla invisibile radio, la fascia dei suoni elettronici — vuoi isolatamente, vuoi intessuta con i suoni dell'orchestra e delle voci umane — sembra svelarci qualcosa di più suggestivo e penetrante che non nella sala da concerto.

Quando nel settembre del 1948, per iniziativa della nostra RAI, si riunirono a Capri i rappresentanti di quattordici Enti radiofonici internazionali, per istituire un premio da destinarsi a lavori « radiofonicamente ideati e realizzati », e nacque così il Premio Italia, della musica elettronica si levavano appena i primi vagiti. La gran parte delle opere, cui da allora fu attribuito il Premio Italia, non mostrarono caratteri spiccatamente radiofonici. In generale furono premiati dei buoni lavori « normali » destinati alle antenne, ma facilmente trasferibili, come in effetti alcuni di essi furono poi trasferiti, al concerto o al teatro. Vedansi *l'Ifigenia* di Ilderbrando Pizzetti e la *Notte di un nevrasenico* di Nino Rota, quest'ultimo vincitore del Premio Italia 1959. Assommano a pochi i lavori, che, sfruttando le risorse delle registrazioni sovrapposte, corrisposero alle particolari esigenze tecniche ed espressive poste dal mezzo radiofonico. Ne rammentiamo uno, soprattutto: lo sfavillante *Acciarino magico* del compositore belga Raymond Chevreuille. Ma non si era ancora giunti all'elettronica.

Quest'anno, nel XII Premio Italia, saliti gli Enti radiofonici a ventitré, l'elettromusica si è invece affermata così nell'opera musicale vincitrice del Premio Italia propriamente detto, come nel Premio della Radiotelevisione Italiana, recentemente istituito, anch'esso per un'opera musicale radiofonica. Il primo lavoro è *Ondina* del compositore giapponese Akira Myoshi, testo di Eriko Kishida, tratto da una novella di Friedrich La Motte Fouqué; il secondo è *Elettra* del belga Henry Pousseur.

Come appare dai titoli, si tratta di temi che il teatro ha ripetutamente svolto, ed altresì il teatro di musica, per quanto riguarda *l'Elettra* euripidea e sofoclea.

Le riunioni della Giuria internazionale, la proclamazione e premiazione delle opere vincitrici (le musicali, come le drammatiche, le televisive e i documentari: tante quanti sono i premi di diversa categoria, che via via si sono aggiunti al Premio Italia vero e proprio), si sono tenute presso la sede della RAI di Trieste nel mese di ottobre. È seguito, come di consueto, l'ascolto dei lavori radiofonici e la visione di quelli televisivi, che i ventitre enti internazionali trasmetteranno, a loro volta, al pubblico, nei rispettivi programmi.

Ondina si può definire un singolare accoppiamento di elementi musicali tradizionali e di sonorità elettroniche: musiche orchestrali e corali (di un coro femminile), che ci riconducono nel clima del romanticismo brahmsiano, si alternano e si amalgamano a gamme lancinanti di frequenze elettroniche, registrate col mezzo stereofonico.

Sembra che il compositore abbia inteso raffigurare il contrasto fra l'umano, impersonato da Paolo e il fantastico, rappresentato dalla ninfa *Ondina*, che di Paolo s'innamora, e che riuscirà infine a strappare al mondo delle « strane, malfide creature, che si chiamano uomini e donne » e a condurre con sé nel regno delle acque.

Un terzo elemento drammatico è costituito dal dialogo dei protagonisti: elemento prosastico, ma che attinge di quando in quando atmosfere musicali, soprattutto nel parlato di *Ondina*, lieve, fresco, trepido, innocente, tanto più vicino al canto, quanto meno se ne comprendono le parole che l'articolano. E si pensa all'*Ondine* di Jean Giraudoux, e alla toccante poesia che emana da questa creatura di sogno. Ma fiammelle di poesia, vale a dire accenti

di lirica risonanza, si levano anche, in alcuni episodi, da questa mescolanza di eclettici elementi, fusi nel crogiuolo livellatore e levigatore del microfono. Brevi fiammelle, accese dalla voce della ninfa e irradianti nelle voci trasognate del coro femminile. Se ne può concludere, che la subacquea femminilità di *Ondina* costituisce la parte del lavoro, che meglio si concreta in espressione d'arte.

Più complessa concomitanza di valori prosastici e musicali, di voci cantanti e recitanti (ma musicalmente elaborate), di suoni strumentali ed elettronici, di premeditate distorsioni e quant'altre risorse può offrire un minuzioso lavoro di laboratorio, un preordinato dosaggio di frequenze d'ogni altezza, al tavolo del montaggio elettro-acustico, si rilevano nell'*Elettra* di Henry Pousseur, vincitrice del Premio della RAI. Un mare convulso di suoni e rumori, un magma ribollente di rot-

tami fonici, sollevato dalle raffiche intermittenti del coro parlato, dalle urla dei soli. « Oreste! Oreste... » « Chienne! Chienne!... » « Justicia! Justicia!... » sono le parole in cui si condensano queste raffiche furiose, la costanza che spinge la tragedia alla sua conclusione e che la tragedia e i suoi sviluppi rende, fino ad un certo punto, comprensibile all'ascoltatore.

Questa la risultante drammatica del lavoro, questi, diciamo pure, i valori espressivi, che faticosamente si sprigionano da siffatta pluralità di linguaggi, fra i quali il linguaggio musicale non ha davvero la preminenza. Compagine multiforme di suoni, dominio dell'elettronica: e sta bene. Ma si ha l'impressione, che ad un certo momento l'abilissimo quanto spericolato sorcier, al pari del dukassiano apprendi, sia rimasto vittima della sua audacia.

LUIGI COLACICCHI

La vita musicale all'estero

Russia

L'ultima opera di Prokofiev

L'ultima fatica teatrale di Prokofiev, la *Storia d'un vero uomo*, è stata finalmente rappresentata lo scorso maggio al Bolscoi di Mosca. Terminata nel 1948 in quello stesso anno al Teatro Kirov di Leningrado erano state iniziate le prove per rappresentarla, ma dopo un'audizione privata l'opera era stata attaccata come « estremamente formalista, antimelodica e modernista », cosicché essa non era giunta fino al pubblico e a causa della repressione politica culturale dell'epoca zdanovista, non fu mai eseguita finché visse il compositore. E' dunque un segno dei tempi mutati che essa sia stata finalmente rappresentata, con i quattro atti dell'originale raggruppati in due per la rappresentazione al Bolscoi. L'opera è basata sull'omonimo romanzo del Premio Stalin Boris Polevoi, e narra la vera storia di un pilota sovietico che durante la seconda guerra mondiale, perse le due gambe, volle ugualmente ritornare al suo dovere di soldato: l'opera ce lo fa vedere dopo la caduta in territorio occupato dai nemici, liberato dai partigiani e poi su un aereo sovietico, indi ricoverato in ospedale e poi di nuovo in guerra; infine ricongiunto alla fidanzata. Tipica la scena in cui l'eroe viene colto in ospedale da un momento di disperazione, e un anziano commissario gli ricorda che cosa dev'essere « un uomo sovietico »; « un uomo sovietico! », ripete l'eroe, e la crisi è finita. L'argomento, come si vede, è esat-

tamente conforme all'ideologia sovietica.

Al contrario, la musica è stranamente staccata ed oggettiva, e non presenta caratteri di emotività romantica. Prendiamo, per esempio, la scena dell'ospedale in cui Aleksi, per convincere i dottori della sua capacità di tornare a combattere, si aggrappa a un'infermiera e balla con lei prima un valzer e poi una rumba. Da un punto di vista soggettivo potremmo aspettarci che la musica di queste danze esprima tutta l'apprensione e la tensione del momento, così come si riflette nella mente dei ballerini e degli spettatori che non sanno se l'esperimento potrà riuscire. Invece abbiamo un tipico valzer e una tipica rumba di Prokofiev (ottimo il primo, uno po' meno la seconda), due pezzi che potrebbero essere trasferiti di peso in una suite da concerto. Oggettivo è anche il trattamento del coro, che resta in margine all'azione commentandola, e che è legato a una ampia melodia continuamente ricorrente.

Di solito la messinscena del Bolscoi è naturalistica, tipica per la minuziosità con cui sembra riprodurre fin la più piccola foglia di un albero. Ma per la *Storia d'un vero uomo* è stata giustamente adottata una forma di regia e di scenografia non realistica. C'è una scena di base fissa, con una rampa posta in circolo attorno a uno spazio centrale, e la diversità degli ambienti viene indicata con piccole aggiunte che hanno valore simbolico: un albero per indicare l'aperta campagna, una finestra per indicare un interno e così via; vi è un punto in

cui tre personaggi — l'eroe, il suo amico e la fidanzata — pur trovandosi in tre luoghi diversi cantano contemporaneamente.

Quest'opera è un lavoro di grande potenza e forza individuale, ma non potremmo dire qui se la mescolanza di una musica « oggettiva » e di una trama eroica convenzionale possa essere considerata positiva. Questa mia corrispondenza si basa solo su una prova generale e sulla conoscenza della partitura (che devo alla gentilezza del direttore d'orchestra, Ghennadi Rozhdestvenski), poiché dovetti lasciare Mosca pochi giorni prima dell'esecuzione. Il regista dell'opera è G. Asimov, le scene e i costumi sono disegnati da N. Solotariev; tra gli interpreti cito il baritono E. Kibkalo (l'eroe) e il basso A. Eisen (il commissario). Era presente alla prova Mira Mendelssohn-Prokofiev, la vedova del compositore che con lui aveva stesso il libretto: e non v'è dubbio che essa abbia considerato questa tardiva esecuzione come una riparazione alla memoria di suo marito.

Balletti e operette

L'altra novità nel cartellone del Bolscoi è il balletto *Il Cavallino gobbo* su musica di Rodion Scerdin, nato nel 1932. E' un lavoro in quattro atti che occupa un'intera serata, vivace e ben variato, in cui c'è di nuovo l'impiego in orchestra di una clavioline, strumento elettrico importato dalla Francia. Trattandosi di un racconto tratto da una leggenda popolare, è logico che la musica si rifaccia alla danza e all'etnofonia russa. Tuttavia è sorprendente — o almeno sarebbe sorprendente ovunque fuori dell'URSS, trovare un giovane compositore che scriva oggi una partitura che sembri contemporanea a quella dell'*Uccello di fuoco* di Stravinski.

Il Teatro dell'Operetta di Mosca, che include in cartellone lavori di

Léhar e Kalman, ha presentato anche un nuovo lavoro di Sciostakovic intitolato *Mosca-Ceriomuski*. « Ceriomuski » è il nome di un sobborgo cittadino dove si stanno costruendo molte case, e l'operetta tratta comicamente della scarsità di alloggi. Musicalmente la partitura non esce dalla routine propria di questo genere ed è formata da una serie di « numeri » nello stile popolare alla vecchia moda, con rapidi valzer, un tango e una cattiva parodia dell'hot jazz. E' una divertente scoperta il fatto che ad un certo punto Sciostakovic abbia impiegato la melodia di un suo vecchio canto patriottico. Alcuni numeri possono riuscire spassosi, e consentono di ammirare l'abilità strumentale del compositore, ma bisogna aggiungere che l'insieme è piuttosto noioso, specie se riportato alla levatura dello Sciostakovic sinfonista: c'è da pensare che egli abbia scritto quest'operetta in obbedienza all'idea politica di comporre « per le grandi masse ». Eppure lo spettacolo più affollato che io ho visto a Mosca non è stata quest'operetta di Sciostakovic, ma *My fair Lady* (dal *Pygmalion* di Shaw) eseguito in inglese da una compagnia americana, con prezzi assai più alti di quelli dello stesso Bolscoi.

ARTHUR JACOBS

Francia

Théâtre des Nations 1960

Anche quest'anno il contributo più interessante alla stagione lirica del Théâtre des Nations è stato portato dalla Germania; anzi si può dire che *Lulu*, presentata dalla compagnia dell'Opera di Francoforte, sia stata la sola rivelazione musicale di tutta la manifestazione, appesantita da un numero eccessivo di programmi folcloristici e di balletti africani.

Al pari di Wagner, Berg ha voluto « abbandonare l'opera e far qualcosa di diverso ». Invero, pur ammettendo i progressi fatti dal teatro lirico grazie alle idee wagneriane dello svolgimento infinito e della melodia continua, Alban Berg arrivò alla conclusione che il sistema instaurato da Wagner deve più al dramma che all'architettura musicale. In *Wozzeck* egli si rifece così alle strutture formali della musica tradizionale, e in *Lulu* ritornò sulle diverse possibilità della voce umana, dal recitativo al « parlando », dalla cantilena alla coloratura; e in tal modo pensò anche di dare il via a un nuovissimo tipo di « bel canto », pur restando fedele alla tecnica dei dodici suoni.

Tutti sappiamo che ammirevole capolavoro sia il *Wozzeck*; quanto a *Lulu*, fu solo la morte che impedì al musicista di portarla a termine. La superiorità della prima opera non è soltanto d'ordine musicale, ma deriva anche dal libretto di Büchner, che avvince e commuove con la sua poesia e la sua forza di verità. Il libretto di *Lulu*, steso dal compositore stesso basandosi sui drammi di Wedekind *Lo Spirito della terra* e *Il Vaso di Pandora*, ci è meno vicino. *Lulu* è una donna ingenua e perversa che distrugge tutto quanto la circonda; gli uomini muoiono d'amore per lei, ed essa cadrà a sua volta sotto il coltello di Jack lo sventratore: ma a Berg era riuscito meglio il povero soldato *Wozzeck*, ingannato da una donna, che non la cortigiana crudele e incosciente.

Nonostante tutto, il compositore viennese ha realizzato un'opera sorprendente, sensuale, angosciata, bella tanto per l'unità di stile — rigorosamente seriale — quanto per l'originalità dei mezzi usati. Senza ripieghi e vacui riempitivi, troviamo un'invenzione continua, di volta in volta elastica, brillante, sicura e precisa, che ha sull'ascoltatore la forza di un incantesimo; il fatto si

è che Berg è un artista autentico ed ispirato, che ha anche poteri di mago, di poeta e di vate. Lo stile dei recitativi è personalissimo, e così dicasi per il modo di introdurre le arie nel tessuto musicale drammatico; infine, la bellezza degli intermezzi sinfonici rivaleggia con quelli di *Wozzeck*.

L'Opera di Francoforte ha dato di *Lulu* un'esecuzione modello, che ci ha permesso di applaudire in Georg Solti, un direttore di primissimo ordine, una compagnia omogenea su cui spiccava come una stella fiammeggiante Helga Pilarczik, vera incarnazione di *Lulu*, e infine Günter Rennert che ha concepito scene originali e una regia espressionistica e parodistica, perfettamente in armonia con il dramma.

L'altro spettacolo che ha avuto spicco sulla grigia banalità della stagione è stato *L'Hommage à Stravinski* (e non parliamo dell'*Elettra* di Richard Strauss, un'opera ormai classica che ha sorpreso il pubblico per la stupefacente interpretazione della grandissima cantante tragica Inge Borkh).

Il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e il Sadler's Wells di Londra si sono uniti per celebrare Stravinski, e hanno pensato di accostare due opere di diversa importanza la *Sagra della primavera* e *Oedipus Rex*. Maurice Béjart, giovane coreografo francese già noto per l'eleganza e il coraggio con cui ha messo in scena la *Symphonie pour un homme seul* di Schaeffer, è stato scelto in questa occasione per realizzare scenicamente la *Sagra* e gli ha reso quel carattere di balletto che aveva perso in seguito alle continue esecuzioni in forma di concerto. Béjart ha basato la sua coreografia sul tema del rinnovamento della natura (riti di adorazione, giochi primitivi) e del desiderio erotico. Il suo linguaggio fa pensare a volte alla danza libera, a volte all'impressionismo, alla danza classica e alla ginnastica pura e semplice: ne risulta uno

stile estremamente composito, che qui trova però una giustificazione nella musica, che, come si sa, è uno dei capolavori più tipici del nostro secolo. La coreografia di Béjart rispetta dunque sia lo spirito di Stravinski sia l'architettura del suo balletto, ed è veramente fatta ad immagine e somiglianza della musica: qui sta il segreto di questo formidabile trionfo, sul quale ha avuto la sua parte la bacchetta del direttore Vandernoot.

Oedipus Rex ha avuto un'accoglienza meno convinta. Presentato da Diaghilev, alla prima esecuzione parigina del 1927, in forma di oratorio e da Jean Cocteau nel 1952 — durante lo svolgimento dell'*Oeuvre du XX siècle* — in forma di dramma mimato (i cantanti e il coro erano stati sistemati nella buca dell'orchestra per lasciare libera azione ai ballerini), quest'opera ibrida per eccellenza dimostra una volta ancora che non vale assolutamente la pena di mettere in imbarazzo i direttori di teatro, i registi e gli spettatori con il solo risultato di scontentare tutti quanti. Il Sadler's Wells non ha preso posizione, e ha realizzato letteralmente un'opera-oratorio, cioè un che di mezzo tra l'opera (in quanto i protagonisti recitavano) e l'oratorio (con il coro immobile). Lo stile composito adattato dallo scenografo Abd El Kader Farrah non ha fatto che aumentare la confusione; quanto all'esecuzione, se i cantanti del Sadler's Wells non erano certo eccezionali, l'orchestra e il direttore Colin Davis hanno dato una prestazione assai convincente. Si tratta comunque di una iniziativa che non ci aiuta certo a stabilire se l'*Oedipus Rex* appartiene al genere dell'opera o dell'oratorio.

Peccato che difficoltà di calendario abbiano impedito all'Italia di presentare nel quadro del Théâtre des Nations le opere eseguite dal Piccolo Teatro di Roma; peccato per-

ché queste opere del XVIII e dell'inizio del XIX secolo avrebbero destato l'interesse del pubblico del Sarah Bernhardt. Il Piccolo Teatro ha rappresentato comunque *Il Barbieri di Siviglia* di Paisiello e il *Crescendo di Cherubini*. Ciascuno ha potuto paragonare l'opera di Paisiello con la « nuova versione » datane da Rossini, comprendendo così perché gli sia stata preferita quest'ultima, nonostante le qualità di finezza, di sensibilità e di fascino della prima: Rossini ha il senso del movimento unito a un brio irresistibile, e anche se egli è più grossolano e meno raffinato, sa cogliere nel giusto e provocare la risata, laddove Paisiello, salvo che nella scena in cui Bartolo rimprovera i due vecchi servitori perché uno sbadiglia e l'altro starnuta, arriva solo a intenerire o a suscitare il sorriso.

La compagnia, omogenea e preparata, con Gabriella Sciutti — una Rosina deliziosa, — Capecci, Bruscantini e Oncina, ha fatto moltissimo per questa risurrezione dell'opera di Paisiello, mentre Renato Fasano ha diretto con tutto lo spirito che gli conosciamo l'eccellente orchestra dei Virtuosi di Roma.

MARCEL SCHNEIDER

Germania orientale

L'attività musicale a Lipsia è stata negli ultimi mesi assai ricca di avvenimenti importanti. Nel dodicesimo concerto dell'orchestra del Gewandhaus, affidato al direttore dell'orchestra della Radio finlandese Nils-Eric Fougstedt, sono stati eseguiti, accanto a una suite dalla musica di scena di Sibelius per la *Tempesta* di Shakespeare, le 5 Canzoni napoletane di Hans Werner Henze, nell'interpretazione del bravissimo baritono amburghese Hermann Prey. Sono pezzi in cui Henze ha saputo dare intensa voce lirica a diversi metodi di composizione, e il Prey li

ha interpretati cogliendone in pieno lo spirito, con padronanza suprema della sua voce nobile e calda, con inquietudine interiore ma anche con un controllo continuo e sapientissimo.

Nel sedicesimo concerto abbiamo ascoltato una riesumazione mendelssohniana, una *Sinfonia n. 9* per archi (postuma), che è stata eseguita in pubblico in concomitanza con la ripresa dei lavori per l'edizione dell'Opera omnia di questo musicista. Non ci si lasci però trarre in inganno dal numero della sinfonia, poiché essa pur essendo la nona nell'ordine odierno di edizione è un'opera giovanile del maestro, scritta da Mendelssohn a quattordici anni, quando era ancora allievo di Zelter. Si manifesta in questa sinfonia di stupefacente eleganza formale tutto ciò che il giovane Mendelssohn apprese dal suo onesto maestro berlinese oltre che dall'esempio di Mozart e di Haydn. Il primo tempo, per quanto forse un po' prolisso, manifesta nella sua grazia un talento che inclina a profonde movenze polifoniche, e nel tempo lento Mendelssohn raggiunge singolari effetti di chiaroscuro grazie alla contrapposizione degli archi divisi tra le regioni acute e quelle gravi, mentre gli ultimi due tempi, scorrono via in spensierata letizia. Franz Konwitschny, il direttore stabile dell'orchestra del Gewandhaus, ne ha dato un'interpretazione fresca e piacevole mettendo pienamente in risalto la dote principale di questo lavoro, consistente in un linguaggio agile che gorgoglia e frizza senza posa.

In un concerto speciale del Gewandhaus Robert Satanowski, di Varsavia, ci ha dato un interessantissimo panorama della produzione polacca contemporanea, eseguendo tra l'altro una *Musica funebre in memoria di Béla Bartók* di Witold Lutoslawski, uno dei compositori polacchi più in vista oggi quasi cinquantenne. È un pezzo per due orchestre d'archi, che si riallaccia allo spirito

del grande compositore ungherese. I quattro brevi tempi di cui è formato sono costruiti con intelligenza mediante una libera invenzione musicale e un ordine preciso basato sulle leggi della dodecafonia. L'imitazione di Bartók si mantiene peraltro sempre nell'ambito di un rifacimento inteso in senso individuale, e la sonorità degli archi, disciplinata e trasparente ad onta delle sovrapposizioni contrappuntistiche non fa l'effetto di un costruttivismo anemico, ma vive e fiorisce di una vita propria.

Il violoncellista moscovita Mstislav Rostropovic è stato al centro dell'attenzione in tre concerti, dei quali i primi due presentavano un programma assai arduo comprendente le sei Suites di Bach per violoncello solo. Rostropovic si è fatto poi ascoltare nel nono concerto dell'Orchestra Sinfonica della Radio, ed è stato un solista di eccezionale potenza interpretativa, eseguendo per la prima volta in Germania il Concerto per violoncello e orchestra op. 107 di Sciostakovic. Terminato lo scorso anno, questo concerto ci rivela in Sciostakovic un maestro nella invenzione e nello sviluppo dei temi, nel giuoco logico e proporzionato dei contrasti, nella raffinatissima arte della digressione inventiva, dove il ruolo concertante del violoncello solista non sminuisce per nulla il pensoso andamento della parte sinfonica.

Nel campo della musica da camera l'avvenimento più importante della stagione è stato un concerto comune dei Quartetti d'archi Loewenguth e Stross. Il fatto di unire due quartetti di così alta levatura artistica potrebbe sembrare un espediente mercantile per ottenere un facile successo di pubblico. Ma non è questo il criterio che ha spinto a mettere in cartellone un concerto con il parigino quartetto Loewenguth e con il quartetto Stross di Monaco, e del resto il maggiore successo non è stato ottenuto nei

pezzi in cui i due hanno suonato assieme.

Ha destato una enorme impressione l'esecuzione dell'Ottetto in mi bemolle maggiore op. 20 di Mendelssohn, dove i due quartetti uniti hanno conseguito con la finezza e la profonda nobiltà dell'esecuzione un risultato artistico di primissimo ordine: dopo il Quartetto di Debussy, questa esecuzione ha costituito per unità di timbro e per omogeneità di intenzioni un risultato di elevato ordine artistico.

DIETER LEHMANN

Cecoslovacchia

Nei primi mesi dell'anno abbiamo avuto pochi avvenimenti interessanti. Nei concerti sinfonici sono state eseguite alcune nuove composizioni di compositori cechi, come la 4ª Sinfonia di Jan Kapr, il Concerto per violino e orchestra di Jiri Srnka e il Concerto per pianoforte e orchestra di Ivan Jirko, oltre a numerose composizioni di repertorio. In campo operistico vanno segnalate due prime assolute: *Il Carosello*, di Vaclav Trojan e *Notturmo di Praga* di Zbynek Votrak, entrambe rappresentate a Ustina Labem.

Per festeggiare il 15º anniversario della Liberazione è stato bandito un grande concorso dedicato a tutte le arti. Per la composizione musicale il primo premio è stato assegnato all'opera *Svätopluk* di Eugen Suchon, il secondo alla 3ª Sinfonia di Pavel Borkovec, al poema sinfonico *Festa del lavoro* di Emil Hlobil, alla 5ª Sinfonia di Jan Kapr, alla *Ballata eroica* di Dezider Kardos, alla *Cantata a ballo* di Alexander Moyzes, al Quartetto per archi di Jiri Pauer e al poema sinfonico *Il nove maggio* di Milos Sokola; sono stati inoltre assegnati 37 premi speciali e 66 titoli onorifici.

Per la musicologia il primo premio è andato a Jaroslav Jiranek per la monografia *Vit Nejedly* e ad Antonin Sychra per *L'Estetica della produzione sinfonica di Dvorak*. Questa volta dobbiamo occuparci in particolar modo della vita musicale della Slovacchia. A Bratislava ha avuto luogo il primo congresso dell'Unione dei compositori slovacchi, a cui hanno partecipato ben 130 delegati e che si è occupato dei problemi più attuali della vita musicale odierna. Nella risoluzione del congresso è stata espressa la necessità di elevare il livello della musica leggera, di combattere fermamente la cattiva musica e di introdurre nuovi metodi nel campo dell'educazione musicale.

Per la musica slovacca l'inaugurazione del nuovo teatro d'opera di Banska Bystrica (con *Eva* di J. B. Foerster) è stato un vero avvenimento, anche perché precedeva di poco il 40º anniversario del Teatro Nazionale Slovacco di Bratislava, celebrato con la prima esecuzione assoluta dell'opera *Svätopluk* di Eugen Suchon. Questo compositore, che ha già conseguito incoraggianti successi anche all'estero con la sua opera *Il Vortice*, ha trattato questa volta un tema desunto dall'antica storia nazionale, dall'epoca cioè in cui sul territorio del regno moravo si contendevano il predominio l'ideologia romano-latina e quella greco-bizantina. La critica musicale ha accolto l'opera di Suchon come un vero capolavoro della musica slovacca, cui mancava fin'ora un lavoro teatrale adatto alle occasioni più solenni.

Un interessante contributo alle relazioni culturali italo-cecoslovacche è stato dato da Luigi Nono che, di passaggio per la Cecoslovacchia, ha avuto modo di far conoscere ai nostri musicisti le sue composizioni seriali (in particolare il *Diario polacco*) e di esporre in quell'occasione i suoi principi estetico-musicali.

ZDENEK VYBORNÝ

Polonia

Conflitto o colloquio?

Il IV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Varsavia è stata una manifestazione imponente: basti pensare che in nove giorni (dal 17 al 25 settembre) si sono avute più di 40 prime esecuzioni suddivise in 18 concerti orchestrali e solistici, con dieci direttori d'orchestra e 15 solisti provenienti dalla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti, dal Giappone, dalla Cecoslovacchia e dalla stessa Polonia, e con 10 complessi tra cui le orchestre sinfoniche giapponese e ceca, il coro di ragazzi di Poznan, il quintetto Danzi, il quartetto Parrenin, i corpi di ballo e l'opera di Mosca e così via.

Si sente dire spesso che non c'è possibilità di dialogo tra la musica antica e moderna e che tutt'al più si possa arrivare a una pacifica competizione. Io credo che questa volta tutto sia andato per il meglio proprio in quest'ultimo senso, poiché il Festival aveva lo scopo di presentare la produzione musicale del nostro tempo con la maggior ampiezza possibile: ecco perché il programma comprendeva le une accanto alle altre composizioni di questi ultimi anni e opere dei classici contemporanei come Stravinski, Schönberg, Hindemith, Bartók e Szymanowski. Nelle intenzioni degli organizzatori il Festival voleva dar modo agli ascoltatori di confrontare i loro giudizi e le loro impressioni di fronte alle pagine migliori della storia musicale del nostro secolo.

Che profonda, fondamentale differenza passa tra le romanze tradizionali di Miaskovski cantate da Zara Dolukhanova e l'elettronico *Omaggio a Joyce* di Luciano Berio, eseguito nel corso della presentazione di musica sperimentale! Ma proprio grazie a queste romanze e ai canti popolari russi di Prokofiev riascoltati durante il Festival è possibile

cogliere il carattere attuale della scuola russa contemporanea, la predilezione per le melodie popolari di Dolukhanian e Karalev (di quest'ultimo è stato eseguito un balletto su temi azerbaigiani), il carattere lirico di Grigori Frid e soprattutto la tendenza a fondere gli elementi tradizionali con i mezzi tecnici moderni (esempio sorprendente il Concerto per violoncello e orchestra di Sciostakovic, composto nel 1959 e meravigliosamente interpretato da Rostropovic, un pezzo in cui il compositore ha saputo arricchire le possibilità emotive dello strumento solistico).

D'altra parte il paragone tra la musica sperimentale di John Cage (*Fontana mix*), Franco Evangelisti (*Incontri di fasce sonore*) e Henk Badings (*Electromagnetic sound figures*) e le composizioni di Milhaud (ad es. il *Quartetto n. 13*), di Webern (i *Lieder* eseguiti da Josephin Nendick) e Stockhausen dimostra che il connubio di tecnica e arte non è sempre un « matrimonio perfetto ». Le possibilità acustiche degli strumenti sono, di fatto, illimitate, mentre il nastro magnetico riduce le combinazioni possibili a un numero assai modesto: di qui una certa monotonia in questa musica, che, di conseguenza, è a volte semplicemente noiosa. Senza parlare poi della possibilità della mistificazione, che è sempre presente quando non è possibile applicare dei criteri di giudizio razionali.

Tra questi due estremi — il passato inaccettabile da una parte e l'avvenire incerto — oscilla la maggior parte dei compositori contemporanei. Jean Louis Martinet, scegliendo tre testi del XVI sec. (eseguiti dal coro di Poznan) insiste su queste parole cariche di significato: « Le luci lontane che ci raggiungono hanno la stessa forza di quelle che vogliamo proiettare nell'avvenire ». E sono queste le luci che si cercano oggi in ogni luogo, non solo nel « tempo » ma anche nello « spazio ».

Oisieux exotiques di Messiaen sono il risultato dell'interesse del compositore per il canto degli uccelli, mentre le combinazioni puramente acustiche di un testo letterario servono a determinare la musica di Boulez nelle *Improvisations sur Mallarmé*. Quanto ai *Canti di prigionia* di Dalapiccola, l'idea originale di questo pezzo nacque nel compositore quando Mussolini scatenò in Italia la « campagna razziale »; *Le Dimensioni del tempo e del silenzio* di Penderecki sono infine, secondo le parole dello stesso autore, « un tentativo di trasportare certi principi della tecnica di Paul Klee e d'Yves Klein nel linguaggio musicale ».

Quest'ultimo esempio prova che i giovani compositori polacchi, e non sono pochi, creano delle opere che sono manifestazione delle correnti esistenti oggi nei grandi centri musicali del mondo intero.

Mi pare tuttavia che si possa scrivere della buona musica contemporanea sia rigettando le convenzioni del sistema tonale, sia continuando nella tradizione armonica. Ad esempio, le liriche di Lutoslawski dimostrano che questo compositore — indubbiamente moderno — abbraccia tutta la vasta gamma di possibilità armoniche presentata dalla scala di dodici suoni, e che non gli sarebbe possibile, stando a ciò che lui stesso afferma, « scrivere una composizione anche brevissima senza tener conto di una certa reazione pura-

mente emotiva alla disposizione verticale o orizzontale dei suoni ». La storia della musica ci insegna che l'antica battaglia tra *Ars nova* e *Ars antiqua* si ripete sempre senza sosta. Tuttavia l'arte dei giovani ha avuto per parecchi secoli un unico avversario, il « vecchio » stile, mentre oggi tutto è cambiato, e invece di questa rivalità vediamo che la musica moderna combatte molte altre musiche, poiché è possibile in ogni istante e dovunque ascoltare la musica di tutte le epoche storiche. Ecco perché Stravinski è tenuto a superare non solo Debussy e Wagner, cioè i suoi diretti predecessori, ma anche Beethoven, Corelli e perfino Josquin des Prés. Il compositore contemporaneo non è più un cavaliere che tenta di disarcionare l'avversario in un torneo, ma è semmai un giocatore di scacchi che affronta simultaneamente più avversari. Come sempre, non basta far dei paragoni per aver ragione: il giuoco degli scacchi segue regole rigorose e fisse, mentre nemmeno il più incorreggibile ottimista può dimostrare che nel campo della musica contemporanea esista questo stato di cose. Ma grazie alle iniziative internazionali che facilitano la coesistenza pacifica e un ampio confronto delle opere del nostro tempo, è già possibile intravedere, attraverso il velo del caos, le sembianze di un nuovo ordine.

WALDEMAR VOISÉ

Notizie in breve

* Giancarlo Menotti comporrà, su libretto proprio, una nuova opera radio-televisiva commissionatagli dalla National Broadcasting Company che la compagnia lirica di questa istituzione eseguirà nella stagione 1960-61. Lo stesso compositore si è anche impegnato con il Columbia Broadcasting System per la composizione di musiche di scena destinate alla televisione.

* Il maestro Armando Renzi è stato nominato direttore della Cappella Giulia della Basilica di S. Pietro in Roma.

* Nel quadro delle Settimane Artistiche Berlinesi, è stata rappresentata in prima esecuzione moderna l'opera Polifemo che Giovanni Bononcini compose intorno al 1703 su libretto di Attilio Ariosti.

* Il 7° Concorso Internazionale di Canto di Tolosa, effettuato dal 6 all'11 ottobre u.s. si è concluso con i seguenti risultati: voci maschili: 1° gran premio al basso francese Jean-Louis Soumagnas, medaglia d'argento dorato al tenore polacco Casimir Pustelak. Voci femminili: 1° gran premio al soprano polacco Hanna Rumowska, 2° premio al soprano ungherese Maria Dunst, medaglia d'argento dorato al soprano francese Catarina Orvalho-Laborde, medaglie d'argento ai soprani Radmila Bakocevic (Jugoslavia), Alba Sobacchi (Italia) e Ileana Bratuz-Kacijan (Jugoslavia).

* Nel quadro dell'88° Assemblea Generale del Consiglio Internazio-

nale di Musica tenutosi dal 17 al 22 ottobre alla Maison de l'Unesco di Parigi sotto la presidenza di Mario Labroca, si è svolto un congresso avente per tema *Il ruolo dell'esecutore nella musica contemporanea*. Tra gli altri si sono avuti interventi di Labroca, Petrassi, Thomson, Jolivet, Kabalevski e Nabokov. L'assemblea ha inoltre proceduto all'elezione del comitato esecutivo: Mario Labroca è stato rieletto presidente ed Egon Krauss segretario generale.

* Ecco i risultati del XVI Concorso Internazionale d'Esecuzione Musicale svoltosi a Ginevra, sotto la presidenza dei maestri Baud-Bovy, Marescotti e Vuataz. Corno: 1° premio non assegnato; 2° premio (franchi 800) al polacco Josef Breiza.

Clarinetto: 1° premio (fr. 1500) al berlinese Peter Rieckhoff; una medaglia è stata aggiudicata al milanese Primo Borali.

Violino: 1° premio non assegnato; 2° premio (fr. 1.000) a Dina Schneiderman di Sofia.

Canto, voci femminili: 1° premio (fr. 2.000) ad Adriana Macchiaioli di Brescia; un diploma è stato assegnato alla triestina Ileana Meriglioli. Canto, voci maschili: 1° premio non assegnato; 2° premio ex aequo (fr. 1.000 ciascuno) al polacco Jozzy Artysz e allo statunitense Carl Schultz.

Pianoforte, settore femminile: 1° premio non assegnato, 2° premio (fr. 1.000) alla danese Lis Smed Christensen. Pianoforte, settore maschile: 1° premio non assegnato; 2° premio (fr. 1.000) al francese Lucien

Komblinsky e all'austriaco Heinz Medjimorec.

Sono stati inoltre assegnati numerosi altri premi. Il concerto conclusivo è stato radiodiffuso; inoltre la televisione elvetica ha presentato in diverse trasmissioni i laureati della manifestazione.

* Il Premio Ferdinando Ballo istituito dall'Ente Pomeriggi Musicali e dalla RAI-TV è stato vinto dal maestro Gian Carlo Chiaramello. La composizione sinfonica vincitrice è stata presentata durante il concerto inaugurale della stagione dei Pomeriggi Musicali.

Necrologi

* Dimitri Mitropoulos è morto improvvisamente a Milano il 2 novembre scorso mentre su un'autoambulanza veniva trasportato al Policlinico, dopo il malore che lo aveva colpito sul podio della Scala durante le prove della 3° Sinfonia di Mahler.

L'illustre direttore era nato a Atene il 1° marzo 1896 e in quel Conservatorio aveva iniziato gli studi musicali completati poi a Bruxelles con Paul Gibson e a Berlino (dove fu anche maestro sostituto all'Opera) sotto la guida di Ferruccio Busoni. Rientrato in patria, diresse l'orchestra del Conservatorio di Atene, ottenendovi nel 1930 la nomina a professore di composizione. Nel contempo iniziava una intensa attività direttoriale all'estero: nel 1930 dirigeva l'Orchestra Filarmonica di Berlino, due anni più tardi esordiva con enorme successo a Parigi, nel 1936 faceva il suo debutto americano a capo dell'Orchestra Sinfonica di Boston. Direttore stabile dell'orchestra Sinfonica di Minneapolis dal 1937 al '49, passò poi alla Filarmonica di New York, adoperandosi fervidamente alla diffusio-

ne della musica europea e americana contemporanea. Attivo anche al Metropolitan e in vari teatri d'Europa, in Italia apparve, oltre che alla Scala dove nel 1952 diresse una memorabile edizione del *Wozzeck*, al Maggio Fiorentino, alla radio e in altre importanti città. Nel 1946 aveva assunto la cittadinanza americana. Musicista di rara sensibilità e di altissimo magistero tecnico, accolse nel suo repertorio e realizzò con pari approfondimento stilistico e spirituale la produzione del passato e le espressioni più vitali della musica contemporanea. Come compositore lascia un'opera teatrale, musica di scena, sinfonica e da camera, liriche e trascrizioni di opere organistiche di Bach.

* Il 23 ottobre scorso si è spento a Roma il maestro Bonaventura Somma, direttore stabile del coro dell'accademia di S. Cecilia da lui fondato. Nato a Chianciano nel 1893, fu organizzatore della chiesa valdese e direttore dei cori all'Augusteo, e professore di composizione polifonica vocale al Conservatorio di Roma. Ha composto musica sinfonica, sacra, corale e da camera e ha trascritto antiche composizioni polifoniche.

* A Cambridge è deceduto a 81 anni di età il pianista d'origine russa Mark Hambourg. È autore di alcuni scritti e di pezzi per pianoforte.

* A New York è morto il 30 giugno scorso il compositore e violinista americano Clarence Cameron White, nato nel 1880 a Clarkville (Tennessee).

* A Frankestown è deceduto il 9 luglio scorso il compositore e didatta Edward Burlingame Hill, uno dei più noti musicisti americani di oggi. Era nato a Cambridge (Mass.) nel 1872.

Concorsi

* Il Municipio di Verona ha indetto un Concorso per titoli ed esami per le cattedre di arpa e di teoria-solfeggio-dettato musicale presso il Civico Liceo Musicale E. Dall'Abaco. Gli aspiranti dovranno far pervenire la domanda entro le ore 18 del 20 gennaio 1961 alla segreteria generale del Comune.

* La Delta Omicron International Music Fraternity promuove un Concorso Internazionale di composizione aperto esclusivamente a compositori di ogni nazionalità allo scopo di incoraggiare le donne che si dedicano alla composizione e di favorire l'esecuzione delle loro opere. E' richiesta la presentazione di una composizione inedita per coro femminile (a 3 o 4 parti di 25 o 30 voci) su testo inglese con accompagnamento di piccola orchestra d'archi e pianoforte della durata di 10 o 15 minuti. La composizione vincitrice verrà presentata per la prima volta a Detroit nell'agosto 1962 du-

rante la Delta Omicron International Conference. Per informazioni indirizzare a Miss Jeannette Cass, Music Departement - Murphy Hall, University of Kansas - Lawrence Kansas (U.S.A.)

* Nel prossimo mese di aprile si terrà il Prix de Composition Musicale Prince Rainieri III de Monaco 1961. Sono previsti i seguenti premi: 1) Premio di 5000 nuovi franchi francesi per una composizione da camera (fino all'ottetto incluso) della durata di 30 minuti circa. 2) Premio di 10.000 nuovi franchi francesi per una composizione per sola orchestra della durata di 30 minuti circa. 3) Premio di 30.000 nuovi franchi francesi per un'opera teatrale della durata massima di 3 ore. I manoscritti dovranno pervenire alla Segreteria Generale del Concorso entro il 1° marzo 1961. Per informazioni rivolgersi a detta Segreteria, Service des Archives, Palais de Monaco.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

Registraz. Trib. di Milano n. 2241 del 22-1-1951 - Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1960)

AUTORE	TITOLO	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
INGHELBRECHT	<i>La Nuit vénitienne</i>	3	Paris	Le Conte	R.T.F.	Ricordi Paris (in amministraz.)
MENOTTI	<i>Amelia al ballo</i>	1	Roma		RAI	Ricordi
MENOTTI	<i>Il Ladro e la Zitella</i>	14 Q	Washington	Williams	American Light Op.	Ricordi N. Y.
MENOTTI	<i>Il Ladro e la Zitella</i>	14 Q	Gran Rapids (Michigan)	Densmore	S. Cecilia Society	Ricordi N. Y.
MENOTTI	<i>Il Ladro e la Zitella</i>	14 Q	Detroit		Detroit Opera	Ricordi N. Y.
POULENC	<i>La Voix humaine</i>	1	Angers	Prêtre	Théâtre Municipal	Ricordi Paris
ROCCA	<i>L'Uragano</i>	3	Roma	Freccia	RAI-TV	Ricordi
ZANDONAI	<i>Francesca da Rimini</i>	4	Rovigo	Parenti	Comunale	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ARRIEU	<i>Suite per orchestra d'archi</i>	Milano RAI	Cattini		13	Ricordi
BETTINELLI	<i>Divertimento (1° esecuzione in Australia)</i>	Sydney	Peart		5	Ricordi
BETTINELLI	<i>Fantasia e fuga</i>	Milano	Otyos		10	Ricordi
BETTINELLI	<i>Introduzione</i>	Ville d'Anjou	Landry		7	Ricordi
BIANCHI G. BRERO	<i>Concerto per violino e orchestra</i>	Milano RAI	Scaglia	Ferraresi	20	Ricordi
	<i>Divertimento</i>	Paris RTF		Castagner, Boutard, Faisandier	20	Ricordi Americana
CASELLA	<i>Concerto per trio e orchestra</i>	Frankfurt Radio	Matzerath		25	Ricordi
CASELLA	<i>Le Couvent sur l'eau, Frammenti</i>	Milano RAI	Cattini		20	Ricordi
CASELLA	<i>Notturmo e tarantella</i>	Köln Radio	Ritter		10	Ricordi
FUGA	<i>Concertino per tromba e archi</i>	Milano	Rosada	Battagliola	15	Ricordi
FUGA	<i>Ultime lettere da Stalingrado</i>	Firenze	Klecki		35	Ricordi
GHEDINI	<i>Architetture</i>	Roma RAI	Basile	Brengola	16	Ricordi
GHEDINI	<i>Architetture</i>	London BBC	Rudolf Schwarz		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Architetture</i>	Milano RAI	Scaglia		16	Ricordi
GHEDINI	<i>Entrata, Siciliana e Bourrée dalla Partita</i>	Venezia	Freccia			Ricordi
GHEDINI	<i>Musica da concerto per viola e archi</i>	Torino RAI	Vernizzi	Bruno Giuranna	22	Ricordi
GIANNINI	<i>Divertimento</i>	Winnipeg	Wild		14	Ricordi
GIANNINI	<i>Medea (1° esecuzione assoluta)</i>	Atlanta (Georgia)	Sopkin			Ricordi N. Y.
GUI	<i>Intermezzo sui temi dell'Orfeo di Pergolesi</i>	Nice RTF	Tesson		4	Ricordi
KASTLE	<i>From a Whitman Reader</i>	New York	Zadikoff			Ricordi N. Y.
LESUR	<i>Symphonie de danses</i>	Strasbourg RTF	Bruck		25	Ricordi Paris
MALIPIERO	<i>Concerto dei Concerti</i>	Torino RAI	Sanzogno	Gulli Colombo		Ricordi
MALIPIERO	<i>Preludio e morte di Macbeth</i>	Paris RTF	Gracis	Jemigny	30	Ricordi
MALIPIERO	<i>6° Sinfonia</i>	Köln Radio	Caracciolo		20	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sinfonia n. 4 (in memoriam)</i>	Torino RAI	Colibidache		25	Ricordi
MALIPIERO	<i>Sinfonia in un tempo</i>	Baden-Baden Radio	Rosbaud		24	Ricordi
MIGNONE	<i>Fantasia brasileira</i>	Berlin Rins	Walter		15	Ricordi
MIHALOVICI	<i>Alternamenti</i>	Lille RTF	Clowez		28	Ricordi Paris
MONTANI	<i>Concertino in Mi</i>	Roma RAI		Marchi	12	Ricordi
MONTANI	<i>Concertino in Mi</i>	Torino RAI	Ulla	Cartaino Silvestri	12	Ricordi
MERCURE	<i>Pantomime</i>	Vancouver	Hoffman		12	Ricordi Canada (in amministrazione)
MERCURE	<i>Pantomime</i>	Winnipeg	Feldbrill		12	Ricordi Canada (in amministrazione)

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1960)

AUTORE	TITOLO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
NORDIO	Poema per violino e orchestra	Roma RAI	Basile	Bregola	12	Ricordi
PETRASSI	Introduzione e allegro per violino e 11 strumenti	Napoli RAI	Freccia	Prencipe	7	Ricordi
PETRASSI	Introduzione e allegro per violino e 11 strumenti	New York	Wesberg		7	Ricordi
PILATI	Suite in 4 tempi per archi e pianoforte	Stuttgart Radio	Müller-Kray		15	Ricordi
PIZZETTI	Preludio da <i>Lo Straniero</i>	Bologna	La Rosa Parodi		7	Ricordi
PIZZETTI	Canti della stagione alta per pianoforte e orchestra	Bologna	La Rosa Parodi		30	Ricordi
PIZZETTI	Rondò veneziano	Saarbrücken Radio	Rossi		23	Ricordi
PIZZETTI	Rondò veneziano	Bologna	La Rosa Parodi		23	Ricordi
PORRINO	Sardegna. Poema sinfonico	Torino RAI-TV	Ullu		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze e arie. 1° Suite	Milano	Otvos		15	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 1° Suite	Winnipeg	MacMillan		15	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Frankfurt Radio	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Saarbrücken Radio	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Rendsburg	Marx		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Baden-Baden Radio	Tilegant		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Paris	Giulini		16	Ricordi
RESPIGHI	Antiche danze ed arie. 3° Suite	Sydney	Galagiangi		16	Ricordi
RESPIGHI	Feste romane	Frankfurt Radio	Asahine		23	Ricordi
RESPIGHI	Feste romane	Philadelphia	Ormandy		23	Ricordi
RESPIGHI	Fontane di Roma	Erie	Sample		18	Ricordi
RESPIGHI	Fontane di Roma	Saarbrücken Radio	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	Fontane di Roma	Berlin Rias	Reichert		18	Ricordi
RESPIGHI	Impressioni brasiliane	Frankfurt Radio	Dorati		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	München Radio	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Essen	Mayer		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Berlin Rias	André		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Saginaw (Michigan)	Dunlap		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Shreveport	Shenault		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Plymouth (Michigan)	Dunlap		20	Ricordi
RESPIGHI	Pini di Roma	Billings (Montana)	Perkins		20	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	Wellington (New Zealand)	Hopkins		16	Ricordi
RESPIGHI	Trittico botticelliano	Winnipeg	Wild		16	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Winnipeg	Wild		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Köln Radio	Schüchter		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Köln Radio	de Freitas-Branco		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Nice RTF	Baudo		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Newcastle	Malko		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Armidale	Malko		20	Ricordi
RESPIGHI	Gli Uccelli	Ohio	Whallon		20	Ricordi
RESPIGHI	Vetrate di chiesa	Bruxelles INR	Sternfeld		26	Ricordi
ROCCA	Proverbi di Salomone	Torino RAI	Pradella	Sinimberghi	12	Ricordi
SANDERS	Little symphony n. 2	Chattanooga (Tennessee)	Hegy		14	Ricordi
VILLA-LOBOS	Bachianas brasileiras n. 2	London BBC	Villa-Lobos		7	Ricordi
VILLA-LOBOS	Bachianas brasileiras n. 2	Bloomington (Indiana)			20	Ricordi
VILLA-LOBOS	Bachianas brasileiras n. 4	Milano RAI	Scaglia			Ricordi
VILLA-LOBOS	Il Trenino dalle Bachianas brasileiras n. 2	Rochester	Cooke			Ricordi
VIOZZI	Concerto per pianoforte e orchestra	Firenze	Strauss		22	Ricordi
ZAFRED	Concerto per arpa e orchestra	Roma RAI	Strauss		20	Ricordi
ZAFRED	Concerto per flauto e orchestra	Torino RAI	Pedrotti	Gazzelloni	24	Ricordi
ZAFRED	Concerto per pianoforte e orchestra	Firenze	Freccia	Delli Ponti		Ricordi
ZAFRED	Concerto per pianoforte e orchestra	Palermo	Scaglia	Caporali		Ricordi
ZAFRED	Concerto per viola e orchestra	RAI 3° Programma	Albert	Bruno Giuranna	21	Ricordi
ZAFRED	Sinfonia breve per archi	Venezia	Strauss		15	Ricordi
ZAFRED	Sinfonietta	Milano RAI	Cattini		20	Ricordi
ZANDONAI	Danza del Torchio e Cavalcata da Giulietta e Romeo	Hamburg Radio	Schüchter		14	Ricordi
ZANDONAI	Danza del Torchio e Cavalcata da Giulietta e Romeo	Köln	Erede		14	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 novembre 1960

PIANOFORTE

E.R. 2650	CHOREX	Settante i sei tem. min., op. 9 n. 1 (Brugnoli-Montani) (ex 127936)	150
-----------	--------	---	-----

CHITARRA

130202	ANZANI	24 Esercizi di tecnica giornaliera	500
--------	--------	------------------------------------	-----

PARTITURE IN 8° (Collana Fasano)

VIOZZI	129820	Concerto in sol min., per pianoforte e orchestra. Revisione di R. Gianotto	
PARTI STACCATI:			
		Violino I	500
		Violino II	400
		Viola	500
		Violoncello	400
		Contrabbasso	200
		Flauto I	100
		Flauto II	100
		Oboe I	300
		Oboe II	200
		Clarinetto I	100
		Clarinetto II	100
		Fagotto I	200
		Fagotto II	200
		Corno I	200
		Corno II	200
		Tromba I	100
		Tromba II	100
		Timpani	100

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

ROSSINI		L'Italiana in Algeri. Opera completa (edizione di studio, in brochure)	3000
---------	--	--	------

LIBRETTI

GIORDANI		Maria d'Alessandria	250
VOCAL		La Codace di Wagoù per la caccia	200

è uscito
il Dizionario Ricordi
 della musica e dei musicisti

Direttore: CLAUDIO SARTORI

1200 pagine - 7000 voci
 legatura in linson - sovracopertina a colori plastificata
 Lire 8.000

**DIZIONARIO
 RICORDI**

della musica e dei musicisti



*Un volume
 di concezione moderna,
 aggiornatissimo,
 indispensabile
 al professionista,
 ma altrettanto utile
 alla persona colta
 e a chi si interessa
 di musica e di arte lirica.*

Se il vostro libraio
 ne fosse sfornito,
 chiedetelo direttamente
 a G. Ricordi & C.
 (Ufficio edizioni e propaganda)
 via Berchet 2 - Milano.
 Lo riceverete contro assegno,
 franco di porto.

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

PBR PICCOLA BIBLIOTECA RICORDI

PBR/1	Roberto Leydi, <i>Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana</i>	L. 500
PBR/2	Giovanni Mancini, <i>Breve storia della sinfonia</i>	» 400
PBR/3	Vittorio Paliotti, <i>Storia della canzone napoletana</i>	» 500
PBR/4	Vittorio Franchini, <i>Il jazz: la tradizione</i>	» 400
PBR/5	Gian Francesco Malipiero, <i>Antonio Vivaldi, il Prete rosso</i>	» 400
PBR/6	Luigi Pestalozza, <i>La Scuola nazionale russa</i>	» 600
PBR/7	Giampiero Tintori, <i>L'opera napoletana</i>	» 1000
PBR/8	Niccolò Castiglioni, <i>Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi</i>	» 400
PBR/9	Riccardo Allorto, <i>Piccola storia della musica</i>	» 500
PBR/10	Pietro Montani, <i>Viaggio intorno al pianoforte</i>	» 800
PBR/11	Mario Codignola, <i>Arte e magia di Nicolò Paganini</i>	» 400
PBR/12	Giuseppe Marchioro, <i>Momenti e aspetti della messinscena</i>	» 400

La novità Natale 1960

ETTORE BASTIANINI
in un
RIGOLETTO

di eccezione

presentato in una veste editoriale mai apparsa
prima d'ora sul mercato discografico

un album di grande lusso in puro stile
ottocento

con rare riproduzioni fac-simile in un'atmosfera di antiquariato



RIGOLETTO
(Verdi)
Ettore Bastianini - Renata Scotto
Alfredo Kraus - Ivo Vinco
Fiorenza Cossotto - Silvio Maionica
Virgilio Carbonari
Orchestra e Coro del Maggio Musica-
le Fiorentino
Direttore Gianandrea Gavazzeni
MRO 114/16
STEREO OS 114/16



dischi RICORDI

opere liriche un catalogo superbo per i regali di grande classe

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

8 negozi:

Genova Via Fieschi 20 r

Milano Via Berchet 2
Via Monte Napoleone, 2

Napoli Galleria Umberto I 83

Palermo Via Cavour 52
Via Ruggero Settimo
(pal. Banco di Sicilia)

Roma Via Cesare Battisti 120
Piazza Indipendenza 24-26

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

FRANKFURT
C. BECKSTEIN
1880



VERLAG VON C. BECKSTEIN

