

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Anno 1961

BIBL00238

BIBLDOO

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Ricordi

Nuova serie

Anno IV n. 1 - gennaio-febbraio 1961

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 85.65.35 - 87.13.12 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.92.68 - 63.83.21 - 65.66.06 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 59.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 39 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Cesare Battisti, 170 - Tel. 68.80.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 39 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81 Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.66.65 Via Cesare Battisti, 129 - Tel. 68.80.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA	Sydney. G. Ricordi & Co. (Australia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA	Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO	Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE	Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35 San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331 Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
CANADA	Praga. Nové Mesto Dilla: Vysehradská, 28
CECOSLOVACCHIA	Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
CILE	Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1389 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA	Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA	Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gøthergade, 9/11
EGITTO	Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 3 (ex Nimir)
EQUATORE	Guayaquil. J. D. Ferand Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Hel'sinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 103 Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31 Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
GIAPPONE	Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio. George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA	Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 S.E.F.I. S.p.A.: Via Berchet, 2 Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 129 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77 Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481 L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoffinnejlaan, 182 Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15 Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184 Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54/58 Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26 Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16 Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18 Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
MESSICO	
OLANDA	
PARAGUAY	
PERU'	
PORTOGALLO	
SPAGNA	
STATI UNITI	
SVIZZERA	
UNGHERIA	
URUGUAY	Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA	Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi) Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31 (Edizioni)

Indice dell'annata 1961

Articoli

ALLORTO RICCARDO. *Scuola e musica*, pag. 24; *Scuola e musica. Lettera aperta al dottor Giovanni Penta*, pag. 165.

BONISCONTI ANGIOLA MARIA. *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, pag. 194.

DE SANCTIS VALERIO. *Del diritto d'autore*, pag. 16.

FANO FABIO. *Il problema dell'arte e della personalità lisztiana*, pag. 242.

MALIPIERO GIAN FRANCESCO. *Del mio teatro musicale*, pag. 2.

I MANOSCRITTI DI VERDI E DI PUCCINI: UNA INTERPELLANZA AL SENATO DELLA REPUBBLICA, pag. 65.

MARTINOTTI SERGIO. *Hugo Wolf, musicista mediterraneo*, pag. 104.

MORINI MARIO. *Antonio Ghislanzoni librettista di Verdi*, pag. 56-98.

MOSSO CARLO. *Lo sviluppo tematico nella musica strumentale di G.F. Malipiero*, pag. 11.

LE PARTITURE DI VERDI E PUCCINI, pag. 168.

PICCINELLI NINO. *Il teatro di Renzo Rossellini*, pag. 51.

RINALDI MARIO. *Ottorino Respighi. Discorso commemorativo*, pagina 146.

RONCAGLIA GINO. *A proposito del Concorso di Busseto per cantanti verdiani*, pag. 206.

ROSSELLINI RENZO. *Del mio teatro musicale*, pag. 50; *Il teatro di Respighi*, pag. 158.

ROSTAND CLAUDE. *Ottorino Respighi e la musica strumentale*, pagina 162.

SALIMBENI ALBERTO. *Taccuino musicale americano*, pag. 247.

SANTI PIERO. *G.F. Malipiero*, pagina 4.

WEISSMANN JOHN S. *La musica di Ghedini e il suo significato europeo*, pag. 201.

Spunti e appunti

CASTALDI PAOLO. *Note su Edgar Varèse*, pag. 257.

GUI VITTORIO. *Beethoven e i letterati*, pag. 110.

PETROLI ALBERTO. *La data di nascita di Riccardo Zandonai*, pagina 209.

Concorsi

pagg. 40, 85, 132, 219.

Contributi bibliografici

pag. 171.

Notizie in breve - Necrologi

pagg. 37, 85, 127, 183, 217, 271.

Teatri e concerti

pagg. 25, 69, 114, 177, 210, 261.

Edizioni musicali

ALBINONI TOMASO. *3ª Sinfonia in sol maggiore e 5ª Sinfonia in re maggiore per archi*, pag. 276.

BETTINELLI BRUNO. *Corale ostinato - Musica per archi - Preludio elegiaco*, pag. 275.

CAMMAROTA CARLO. *Preludio, Adagio e Toccata per pianoforte e orchestra*, pag. 222.

CLEMENTI MUZIO. *Sinfonia in re maggiore op. 44 per orchestra da camera*, pag. 222.

CORTESE LUIGI. *Introduzione e Allegro per flauto e pianoforte*, pagina 221.

GHEDINI GIORGIO FEDERICO. *Sonata da concerto per flauto e orchestra*, pag. 221.

MALIPIERO GIAN FRANCESCO. *L'Asino d'oro. Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra*, pag. 134; *Concerto di concerti ovvero dell'Uom malcontento*, pagina 135.

VENTICINQUE SERGIO. *Partita per orchestra d'archi*, pag. 276.

VIOTTI GIOVAN BATTISTA. *Concerto in sol minore per pianoforte e orchestra*, pag. 223.

VIVALDI ANTONIO. *Magnificat per soli, coro a voci miste e orchestra*, pag. 134.

ZIMMERMANN G. ALOIS. *Omnia tempus habent (1957)*. Cantata per soprano solista e 17 strumenti su testi della Vulgata, 136.

Libri

CARNER MOSCO. *Giacomo Puccini*, pag. 225.

DE RENSIS RAFFAELLO. *Musica vista*, pag. 230.

FABBRI MARIO. *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, pag. 277.

WINCKEL FRITZ. *Phaenomene des musikalische Hörens*, pag. 279.

Dischi

BARTOK BELA. *Concerto per orchestra*, pag. 232.

KACIATURIAN ARAM IILIC. *Concerto per violino e orchestra*, pag. 232.

MOZART W.A. *Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore K. 364*, pag. 234.

PERGOLESI GIOVANNI BATTISTA. *La serva padrona. Intermezzo*. Pag. 234.

PROKOFIEV SERGEL. *1° Concerto in re maggiore op. 19 per violino e orchestra*, pag. 232.

ROSSINI GIOACCHINO. *La Cambiale di matrimonio*, pag. 43.

VERDI GIUSEPPE. *Rigoletto*, pagina 42.

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno IV - n. 1 - Gennaio-Febrero 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - Estero il doppio. Versamenti sul C/C post. 3/2009 - G. Ricordi & C. indicando nella causale « Abbonamento Musica d'Oggi ». Sped. abb. post. gr. 3°. Redazione e Amministrazione: Milano, via Bechet 2, tel. 898.242.

Sommario:

- 2 Del mio teatro musicale di G. F. Malipiero
- 4 G. F. Malipiero di Piero Santi
- 11 Lo sviluppo tematico nella musica strumentale di G. F. Malipiero di Carlo Mosso
- 16 Del diritto d'autore di Valerio De Sanctis
- 24 Scuola e musica di R. A.
- 25 Teatri e concerti: Opere di Zafred, Ghedini, Rota, Respighi, G. F. Malipiero, J. J. Castro.
- 37 Notizie in breve - Necrologi
- 40 Concorsi
- 42 Recensioni:
Dischi: Opere di Verdi e di Rossini
- 44 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - I

Del mio teatro musicale

Non credo che sia mai nato un italiano il quale, dandosi alla musica, non abbia pensato di scrivere un'opera, cioè un più o meno melodrammatico melodramma.

Al principio di questo secolo in Italia melodramma voleva dire musica, dunque « chi, alla mia età, è senza peccato scagli la prima pietra ». Peccai, e come pietre affondarono le mie due prime opere; nemmeno tentai di scagliarle contro gli allora imperanti impresari.

Accettai (1905), come se mi accingessi a fare opera di carità, di scrivere sotto dettatura le opere di un compositore cieco e terribilmente wagneriano: Antonio Smareglia. Gli sono debitore della conoscenza e del dominio dell'orchestra di allora, e di aver superato, per saturazione, il wagnerismo che, all'alba del XX secolo, tanti giovani ingegni soffocò e distrusse.

Dell'opera che lo Smareglia mi dettò fornì le parole Silvio Benco, il quale, pensando forse ch'io fossi creditore anzichè debitore, mi donò due libretti, quelli appunto delle due prime opere che distrussi.

Dopo il platonico sogno dannunziano e il mostruoso intermezzo che mi tennero per alcuni anni lontano dal teatro, mi accadde di assistere, a Roma, reduce dalla drammatica ritirata di Caporetto, a una magnifica esecuzione (magnifica scenicamente) dell'opera di un dilettante. Per uno strano incanto la teatro-mania mi riprese; come reagii? Per la nausea del recitativo abolii addirittura il cantante: nacque Pantea, per una danzatrice e orchestra. Persino il coro non pronunzia parola, ma vocalizza.

Sette episodi musicali di vita vissuta mi suggerirono le Sette canzoni, sette episodi indipendenti l'uno dall'altro e dei quali il soggetto si deve indovinare da quello che si vede mentre il cantante domina.

Si tratta dell'unica mia opera per teatro in cui il recitativo venne totalmente espulso. Essa conservò la sua singolarità, chè mai più mi riuscì la completa soppressione del recitativo. Dovetti sempre accontentarmi (eccezione fatta per La Favola del figlio cambiato perchè avendola accettata, dovevo « musicare » quasi tutte le parole di Luigi Pirandello) di ridurlo all'indispensabile, come feci già nelle Tre commedie goldoniane, di due anni più giovani delle Sette canzoni.

Soltanto il Torneo notturno si può considerare sette più organiche canzoni (però in esso ci sono 16 battute di recitativo) mentre in tut-

te le altre opere, pur riducendolo al minimo indispensabile, il recitativo (didascalia cantata) si riscontra ovunque, appunto perchè indispensabile e perchè l'azione non si può capire unicamente da ciò che si vede.

Alla favola pirandelliana seguirono quattro traduzioni da Shakespeare, Euripide e Calderon de la Barca e solo nei Capricci di Callot è evidente il pentimento per aver tradito le primogenite Sette canzoni. È vero che il recitativo lo tenni sempre a debita distanza, ma nelle ultime mie sette opere per teatro, cioè dal 1942 in poi, mi pare di aver dato al recitativo un ritmo che spesso si avvicina quasi a quello delle Canzoni, perciò spero di potermi considerare degno di non autolapidarmi. Non so se io pecchi (l'artista non pratica mai un solo peccato alla volta) in qualche modo, ma la predilezione per Venere prigioniera mi fa assaporare, per la prima volta in vita mia, il rancore verso coloro che la fanno due volte prigioniera, mentre per tutto il resto, grazie alla mia indifferenza, perdono, e so di avere molto da perdonare.

G. FRANCESCO MALIPIERO

Gian Francesco Malipiero

Quando nel 1950 venne rappresentata alla Scala *l'Allegra brigata* la riapparizione teatrale di Malipiero, dopo la parentesi bellica, fu concordemente classificata dalla critica come un ritorno alle origini, al teatro cioè delle *Sette canzoni* e del *Torneo notturno*. Non ci si preoccupò affatto, però, di controllare se, di là da quella forma drammatica e musicale definita una volta per tutte «a pannelli», consistente in un susseguirsi incessante, in un incalzare continuo di immagini e di idee rifuggenti ogni congegnato svolgimento di tipo tradizionale, il senso poetico dell'ultima opera del musicista veneziano fosse rimasto lo stesso di quello dei suoi primi lavori teatrali.

Paghi di costatare il ripristino della primitiva concezione non se ne indagarono le ragioni, né ci si chiese se il periodo teatrale compreso fra il 1933 e il 1941, dedicato alle grandi tragedie di Shakespeare e di Sofocle (*Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Ecuba*) e al dramma di Calderon de la Barca (*La Vita è sogno*), avesse significato qualcosa nella poetica malipieriana e se avesse lasciato una sua traccia.

Effettivamente il libretto dell'*Allegra brigata* mescola ed alterna poesie e novelle sceneggiate di autori diversi, scelti fra i prediletti antichi italiani, quali il Bandello, il Sacchetti, Sabatino degli Arienti, Masuccio Salernitano, lo Straparola; ed anche questo lavoro, come quelli dell'*Orfeide* (1919-22), come *Filomela e l'infatuato* (1925), *Merlino mastro d'organi* (1927), il *Torneo notturno* (1929), si offre come una successione di quadri piuttosto che come un dramma regolarmente articolato e sviluppato.

Un pretesto formale serve a collegare i singoli episodi in modo non logicamente necessario: nel caso dell'*Allegra brigata* è il certame boschereccio indetto fra i componenti della boccacesca comitiva, ognuno dei quali si impegna a turno a narrare la novella via via rappresentata sulla scena, mentre in seno alla compagnia cova a sua volta la tragedia di cupa gelosia che sfocia alla fine nell'uccisione di uno dei giovani. «Sei novelle in un dramma», infatti, definisce l'opera l'autore, riconoscendo altresì «che la scelta del soggetto rimane un pretesto, che consente di rimanere fedeli a quelle indispensabili preferenze che appunto ci sono necessarie per continuare, egoisticamente, a rimanere sempre fedeli a noi stessi».

Senonchè ancora lui ci suggerisce il criterio per comprendere *L'Allegra brigata*, che se dal punto di vista formale può accomunarsi alle opere del suo primo periodo, se ne differenzia invece sostanzialmente sotto il riguardo poetico: «Ci può essere una continuazione pur non ripetendosi? Ecco il problema». Dobbiamo infatti far caso a ciò che la distingue dalle opere precedenti, se vogliamo capire non dico il valore ma il senso nuovo rivestito dall'*Allegra brigata* lungo lo svolgimento poetico del teatro e dell'arte di Malipiero.

Subito va notato che nell'*Allegra brigata* sono del tutto assenti sia le intenzioni evocative, sia i simboli che avevano caratterizzato il teatro del primo Malipiero, da un lato, per esempio, le *Sette canzoni*, le *Tre commedie goldoniane*, il *Mistero di Venezia*, dall'altro *Pantea*, *Filomela*, *Merlino*. Lo «spirito quasi boccacesco nell'insieme della rappresentazione scenica» prescritto dal libretto dell'*Allegra brigata*, non rispecchia oramai più il vagheggiamento di un mondo remoto, la memoria di un ideale armonia, come nelle *Tre commedie goldoniane*, nel *San Francesco*, nel *Mistero di Venezia*, o anche in *Rispetti e strambotti*, *Stornelli e ballate*, *Cantari alla madrigalesca*, giacchè esso deve invece distarsi da un' indefinita «epoca di fantasia». Analogamente, certi contrasti tipici della drammatica malipieriana, fra amore e morte, amore e beffa, amore e pazzia, spiritualità e materialità, sacro e profano, che fecondati in clima dannunziano valevano a provocare nel teatro primitivo lo smarrimento dell'istante vissuto e subito trascorso (*Sette canzoni*, *Torneo notturno*), tornano a prodursi nell'*Allegra brigata* per loro forza autonoma, quali elementi di un gioco astratto, non diversamente di quanto si era già verificato nei *Capricci di Callot*.

Era infatti accaduto che quegli ideali e quei riecheggiamenti, quelle primitive «illusioni», ancorchè espressioni consapevoli dell'irrecuperabile, si disperdessero ad un tratto per dar luogo al sentimento del vuoto che essi lasciavano. Del deserto dell'essere, del suo fondo, implacabile scorrimento: «sotterraneo murmure di malinconia», «senso disteso di pianura solo confinata dal più lontano orizzonte ove la terra si confonde col cielo», come pittorescamente lo aveva definito Bontempelli, il quale proprio negli anni in cui la crisi maturava, cioè negli anni successivi alla *Favola del figlio cambiato* (1933) e occupati dai drammi classici che ho nominato, dettava uno scritto acutissimo sull'arte del musicista.

Sopra questo terreno sottratto a qualsiasi miraggio, reso immune da ogni tentazione sentimentale, tornano a germogliare le immagini di un tempo, ma il loro senso è ora mutato: esse non sono più l'espressione, l'eco di qualcosa d'irredimibile o d'inafferrabile (l'ideale classico, le memorie culturali, l'attimo fuggitivo, l'«impressione dal vero») — o più generalmente il messaggio del trascendentale —, ma sono divenuti i lineamenti astratti di un gioco esposto a tutti i rischi del gratuito elevato attorno ad esso dal sentimento cieco e diuturno dell'esistere. Codesto rischio della fantasia, la quale oppone la propria energia alla fatalità prevaricante e indifferente dell'essere, ben risponde ad un carattere psicologico della personalità di

Malipiero, definito da un impulso ribelle, da un rifiuto caparbio ad arrendersi all'evidenza della sconfitta, da una sfida alla vanità della vita; carattere nutrito di insofferenza e di orgoglio, che si leva spesso, per morale intransigenza, ad una sua nobile tragica altezza. Personaggi come quelli dell'Infatuato in *Filomela*, del Disperato e dello Spensierato nel *Torneo* ne sono dominati; ma rifugiato non più in un personaggio, bensì nell'astratta facoltà dell'invenzione fantastica che si dispiega frenetica e vertiginosa a coprire col suo delirio la propria precarietà, questo carattere si ritrova nei *Capricci di Callot*. Immagini e figure dell'*Allegra brigata* partecipano, appunto, d'un gioco simile a quello dei *Capricci*.

Importa però sottolineare che il processo di astrazione che conduce Malipiero dalla disposizione spirituale dei suoi primi lavori a quella delle opere apparse nel dopoguerra, riflette un tipico itinerario dell'arte e della cultura spiritualistica del nostro secolo. Anche l'arte di Malipiero, intimamente coinvolta nelle sorti del Novecento italiano, parte da un idealismo di tono quasi crepuscolare, in cui l'immagine musicale e poetica, pur cullandosi nella propria illusorietà, si consegna tuttavia come l'orma di una realtà spirituale — di un ideale, diciamo, o dell'ineffabile — per approdare infine ad una percezione esistenziale, dove la realtà viene rimessa senza residui significativi all'eventualità aperta dell'esserci. Così anche l'aspetto emblematico che nel primo teatro malipieriano era offerto dal simbolo — e basti ricordare le allusioni dichiarate del *Disperato* e dello *Spensierato* nel *Torneo* — non tarda a ricomparire nelle sue opere dopo la crisi definita dallo stesso musicista una « parentesi lirica »: ma è sotto forma di mito che esso si ripresenta in *Vergilii Aeneis*, nata l'anno seguente l'*Allegra brigata*. E noi sappiamo che il mito non è significazione, al pari del simbolo, al contrario, è immedesimazione, partecipazione vivente ad un'operazione cosmica che sempre si rinnova. Non c'è nulla da intendere nel mito, non c'è morale da trarre, c'è solo da rivivere *ab aeterno*, nel presente, la sua formula rituale. L'oggetto, l'azione dell'uomo, là dove soleva esercitarsi il suo libero arbitrio, vengono prelevati, assorbiti nella perennità metafisica del mito.

L'attualità che fra il 1943 e il 1944 viene a ripercuotersi ed a confondersi nel mito di Enea è nientemeno il periodo più cupo e angoscioso della guerra: « considero quest'opera uno sfogo della mia disperazione per gli avvenimenti che (fra il 1943 e il '44) minacciavano di distruggere l'Italia... », dichiara l'autore. C'è una pagina assai bella in *Così va lo mondo*, il volumetto autobiografico pubblicato da Malipiero nel 1946, in cui il musicista descrive il momento tragico del suo incontro col mito di Enea: « Pur vivendo preoccupati per le sorti della nostra civiltà, si tentava di reagire immaginando grandi imprese. Navigammo coi nostri eroi verso spiagge che esistevano solo nella nostra fantasia e ci incontrammo con Enea, con Didone... Le ore, i giorni, i mesi passati col poeta che cantò Enea non sono segnati da cifre, ma dal ricordo delle sofferenze soppor-

tate durante il nostro tempestoso viaggio sul mare che più non ci apparteneva... ». È questa una delle opere più alte di Malipiero, in cui l'afflato leggendario si espande nella continuità di un declamato a largo respiro librato sopra un elaborato sinfonico di contenuta drammaticità.

Vergilii Aeneis, concepita come « sinfonia eroica », cioè come una cantata, prevedeva tuttavia la possibilità di una versione teatrale, attuata appena quattro anni or sono alla Fenice di Venezia, vale a dire a tredici anni dalla nascita dell'opera. Analoga sorte è toccata del resto a *Mondi celesti e infernali*, che terminati nel 1949, sviluppandosi da un lavoro dell'anno precedente semplicemente intitolato *Mondi celesti* per una voce e dieci strumenti, hanno visto finalmente la loro realizzazione scenica solo pochi giorni fa, nel medesimo teatro veneziano, dopo aver già conosciuto un'edizione radiofonica.

Le ragioni di tali ritardi sono in parte dovute alle perplessità suscitate da opere che si sottraggono a tutte le convenzioni teatrali, tendendo a una visione interiore, ove persone, fatti, luoghi, epoche si destano e si confondono nel sentimento di un'unica presenza. Una ispirazione a sciogliersi dal fatto spettacolare, o meglio a renderlo incorporeo, a produrlo nell'intimo di noi per pura magia musicale.

È una conseguenza cui reca la natura stessa del mito, così com'è risentito da Malipiero. « Ah, se ciò si potesse fare con tutto il mio teatro! Ascoltarlo ad occhi chiusi, immaginando il resto », aveva scritto un giorno. E l'avrebbe davvero realizzato più tardi, codesto teatro ad occhi chiusi, nelle sue *Rappresentazioni da concerto*, di cui *Vergilii Aeneis* e *Mondi celesti e infernali* possono ben considerarsi gli antecedenti.

In *Mondi celesti e infernali*, definiti « tre atti con sette donne », l'assunzione del mito è nettamente dichiarata: « I sette aspetti delle donne in realtà sono l'aspetto eterno della donna. Passano i secoli, ma essa rimane fedele ai sentimenti che la governano al di sopra di tutte le vicende umane. Che il suo mondo sia celeste o infernale, essa non cambia ». Gli episodi dell'opera che si riferiscono alle sette donne vengono distribuiti cronologicamente e per graduali approssimazioni di luogo fino ad identificarsi tutti nell'« Ovunque » del presente, in cui, nella figura di Lei — ciò ch'è musicalmente rispecchiato nella ripresa e nella mescolanza di temi precedenti —, viene rivissuta la donna di ogni tempo e di ogni luogo: Sammuramai dell'antica Assiria, la greca Medea, la romana Poppea, la dolce Giulietta veronese, Donna Rosaura della Venezia settecentesca. Nel cuore di queste successive apparizioni si colloca il mito dei miti femminili: la Vergine Maria, la cui immagine si contempla immobile, « dipinta in uno stile primitivo », sopra una grande tela. Fra questo quadro centrale e gli episodi estremi si situano, ripartite in modo esattamente corrispondente, metà negli atti laterali, metà in quello di centro, le azioni sintetiche dei drammi di Medea, di Poppea, di Giulietta e di Donna Rosaura.

Una forma perfettamente simmetrica che si accorda col processo di astrazione formale che ho indicato nell'ultimo periodo malipieriano, e che riscontreremo ancora, infatti, nell'opera successiva, nata nel 1952: il *Figliuol prodigo*. Immaginato pur scenicamente come un polittico, nei cui cinque scomparti, musicalmente collegati da intermezzi, l'azione si distribuisce seguendo l'armonica curva della parabola evangelica, *Il Figliuol prodigo* adegua ancora una volta il suo schema spettacolare stilizzato alla proprietà del mito, sfruttando il carattere edificante della rappresentazione del Castellani adottata quale testo. Ma è singolare che una costruzione simile si ritrovi anche nell'opera più recente del maestro, *Venere prigioniera* (1955), che a tutta prima parrebbe totalmente sfogarsi nella più accesa drammaticità, fuor d'ogni schema formale. L'analisi di questa opera porterebbe via troppo spazio; possiamo qui accontentarci di vederne adombrato il disegno ispirativo, sostanzialmente astratto, nella seguente dichiarazione dell'autore: « Mi sedussero la prima e l'ultima scena per la loro forza drammatica, e la prima scena del secondo atto mi affascinò perchè la commedia *Venere incatenata*, che si rappresenta nel castello di Don Giovanni Mediana, mi ha permesso di rimanere fedele a *Sette canzoni*, in quanto i contendenti, per liberare la dea, sono costretti a cantare se non sette, cinque canzoni. Certo è necessario che queste si ascoltino. Qualora volessi giocare sulle parole potrei dire che la prima scena è la *canzone della miseria* e l'ultima dell'*amore* che però è vinto dalla inesorabile vendetta, che la prima scena preannuncia nell'ombra della più squallida miseria. Cinque e due farebbero sette ».

Il gioco di parole dell'autore non è incidentale, chè *Venere prigioniera* nella sua torva teatralità è veramente un gioco allucinante della fantasia, che aduna sotto il proprio imperio tutte le esperienze passate del musicista, elevando a mito la storia stessa dell'uomo e dell'artista, astraendo ormai le immagini di questa, i motivi, i ricordi al di sopra delle loro occasioni, per obiettarli in una visione valida in assoluto. Non più in quella di Enea, o in quella di Lei, la protagonista universale di *Mondi celesti e infernali*, o in quella del *Figliuol prodigo*, ma nella propria avventura personale ed artistica Malipiero riproduce ora l'eterna avventura dell'uomo. Il processo d'astrazione visionaria evidenziato nei *Capricci di Callot*, eppoi integrato della dimensione storica in *Vergili Aeneis*, giunge in *Venere prigioniera* alla sua più piena maturazione, proiettandosi sul piano personale, attingendo le immagini della nuova visione al repertorio caratteristico di motivi e di figure, di sentimenti e di umori accumulatosi nell'arte di Malipiero nel corso della sua fervida e annessa attività produttiva.

Venere prigioniera si presenta dunque come la *summa* degli aspetti della personalità e dell'arte di Malipiero alla luce della rivelazione poetica scaturita dalla « parentesi lirica » e messasi a fuoco a partire dai *Capricci di Callot*. L'opera è una sintesi delle esperienze del musicista a un certo stadio di maturazione spirituale, essa costituisce un

punto fermo lungo la sua strada, allo stesso modo che lo era stato, nell'ambito del suo primo periodo, il *Torneo notturno*: « mi sembrava in essa di aver raggiunto quello che da sempre speravo di poter raggiungere col mio teatro », egli ha scritto recentemente a proposito di *Venere prigioniera*, adoperando quasi le medesime parole con cui aveva commentato, nel 1952, il *Torneo notturno*: « Secondo me è la quintessenza di ciò che ho sempre sperato di poter attuare dalle *Sette canzoni* in poi, col "mio teatro" ». Proprio l'abnorme teatralità apprestatagli dall'esagitato racconto tardo-ottocentesco di Emmanuel Gonzales contribuisce a svincolare *Venere prigioniera* da ogni opportunismo scenico e drammatico, trasponendolo in un mondo surreale, in un universo fantastico infinitamente proteiforme. Operazione questa già verificata nei *Capricci di Callot* a contatto con le materie abbacinanti di Hoffmann e Callot, ma che, per quanto riguarda la riduzione mitologica dell'apparato sentimentale e psicologico di Malipiero, aveva avuto il suo vero collaudo nel lavoro teatrale immediatamente precedente *Venere prigioniera*, vale a dire in *Donna Urraca* (1954), che deve considerarsi tale giacchè la breve « mascherata eroica in un atto e tre quadri » intitolata *Il Capitan Spavento* benchè sia apparsa nel 1955 è in realtà il residuo di una opera anteriore ripudiata dall'autore. Anche il libretto di *Donna Urraca*, infatti, al pari di quello di *Venere prigioniera*, è ricavato da un'opera letteraria di fosco realismo romantico: dalla commedia *Le Ciel et l'enfer* di Prosper Merimée. Ma anche lì Malipiero trae partito dalla violenza romantica per rivivere le passioni, sia singolarmente che nel loro complesso, quali miti del sentimento, indipendentemente dai loro moventi drammatici. Il dramma di *Donna Urraca* finisce per essere, nonostante tutto, uno schema drammatico, e le passioni ivi agitate finiscono nei loro simulacri. A dispetto delle apparenze, non abbiamo a che fare con dei personaggi e con dei conflitti realistici, bensì con un mondo ipotetico di sanguigna veemenza, i cui caratteri e le cui immagini possono anche farlo supporre quello del Velasquez e quello dell'Inquisizione, senza che tale localizzazione valga più di un mero riferimento di prammatica. Si tratta insomma, anche qui, di un patrimonio sentimentale rivissuto attraverso lo spirito mitico di un ambiente storico, e *pour cause*, di quella Spagna fosca, superstiziosa e sensuale, in cui trovano familiare inserimento le figure di Donna Urraca de Pimentel, di Don Paolo Romero e di Don Pedro Torquemada.

Resta a rilevare in *Venere prigioniera* la soluzione pienamente coerente con la rinnovata concezione poetica cui perviene il linguaggio musicale. Il sentimento della contemporaneità universale dell'esperienza — come gioco aperto ad ogni eventualità e come mito, vicenda perennemente ripetuta del mondo —, si traduce a poco a poco nello stile musicale in una penetrazione spontanea, resa via via più sensibile, di quelli che oggi si direbbero i parametri fondamentali del discorso musicale, quali, ad esempio, la dimensione orizzontale e quella verticale (melodia e armonia), la vocalità e la strumen-

talità, l'improvvisazione inventiva e lo schema formale. Salva restando l'attitudine figurativa del linguaggio di Malipiero, egli viene dedicando cure particolari, sia pure in un modo del tutto intuitivo, a certe relazioni interne di struttura, tenendo a risolverle come proiezioni l'una dell'altra.

Simile tendenza troverà appunto massima affermazione in *Venere prigioniera*, oltre che nei *Dialoghi* e nelle *Rappresentazioni da concerto*, ed indurrà a scorgere un accostamento dell'ultimo Malipiero alla dodecafonia. Un esame di *Venere prigioniera* basterebbe tuttavia a dimostrare quanto vive siano rimaste tuttora nell'espressione musicale di Malipiero le componenti storiche dettate dall'impressionismo franco-russo e dal gregoriano. Il mutuo condizionamento fra melos ed armonia è infatti sensibilissimo in *Venere prigioniera*, e soddisfa quell'acuita esigenza di integrazione parametrica, dianzi sottolineata, che costituisce la caratteristica generale del terzo periodo di Malipiero, in coincidenza con la sua nuova visione poetica, proprio perchè essa salvaguarda nell'intimo, fuse le une nelle altre, quelle tendenze modali ed esatonali che avevano storicamente informato, nella sua essenza armonica, il linguaggio del musicista veneziano, e che ora appaiono sublimati in un'identità organica.

PIERO SANTI

Lo sviluppo tematico nella musica strumentale di G. F. Malipiero

Questi brevi appunti altro non vogliono essere che un invito ad un attento studio filologico delle opere del musicista veneziano; un invito a lasciare, per una volta tanto, da parte le teorie ed interpretazioni generali sull'opera e l'artista ed a cercare nella trama stessa delle partiture, attraverso lo studio dei procedimenti tecnici che ne costituiscono il meccanismo, le ragioni di uno stile musicale singolare ed unico, forse, nella musica contemporanea per coerenza e rigore di sviluppo.

Coerenza e rigore. Ecco due termini che a tutta prima possono apparire per lo meno stravaganti se applicati all'arte di Malipiero: il musicista che rifiuta di inquadrare le proprie intuizioni negli schemi formali della tradizione, unicamente seguente l'arbitrio dell'estro momentaneo, che non vuol saperne di sviluppi tematici.

Eppure, coerenza e rigore appaiono evidenti principi informatori del discorso musicale al lettore che non scorra con occhio distratto le partiture malipieriane.

Intanto occorre rendersi conto della posizione in cui Malipiero e i suoi coetanei vennero a trovarsi all'inizio della loro attività artistica. L'impalcatura tonale che, sola signora, da due secoli almeno reggeva le sorti del linguaggio musicale scricchiolava. L'impressionismo ne sgretolava gli ultimi sostegni e i veleni cromatici dell'ultimo romanticismo e dell'espressionismo ne avevano debellato i cardini essenziali — la tonica e la dominante — togliendo qualsiasi significato al loro rapporto, rendendoli addirittura estranei, indifferenti l'uno nei confronti dell'altro. I musicisti vivi fanno di trovarsi di fronte ad una svolta decisiva di cui dovranno essere, in maggior o minor misura, gli artefici. Ognuno fa ricorso alla propria esperienza culturale e scopre in sé o nella tradizione del suo popolo gli elementi atti ad operare il rinnovamento che sente inevitabile, non rimandabile nel futuro.

Malipiero è uno fra questi.

Ideali comuni, in quei tempi eroici, sono quelli della concisione e della brevità: sbarazzarsi degli artifici, degli schemi formali che da troppo tempo servono da comodi stampi per le idee. Lo sviluppo fanatico di derivazione beethoveniana ha perso ogni ragione

di sopravvivere, è diventato ingombrante, colpevole di tutta la retorica che ha infestato l'ultima produzione strumentale romantica, ed è il primo ad essere sacrificato. Mussorgski e, più tardi, l'ascetico Eric Satie sono i profeti della sua disgrazia. Viene la stagione delle concezioni musicali aforistiche, delle brevissime ed allucinate composizioni schönberghiane, dei lucidi guizzi della scuola dei Sei, della fredda concisione stravinskiana dopo la lussureggiante esplosione della *Sagra*. La rivolta della fantasia che reclama i suoi diritti alla libertà espressiva è nella sua fase acuta.

Malipiero si scopre italiano. Volgendosi ad esaminare la tradizione italiana oltre i confini del melodramma ottocentesco, si trova davanti a due fatti determinanti: il canto gregoriano e la fioritura strumentale dei secoli XVII e XVIII. Gli antichi modi gregoriani gli offrono un'alternativa alla tonalità, la libera costruttività delle opere frescobaldiane gli addita una via tutta nostra per i procedimenti costruttivi, il declamato monteverdiano, essenziale e incisivamente drammatico, gli suggerisce il modello di una rinnovata vocalità.

Ma l'adesione all'antica e trascurata tradizione italiana non fu esclusiva sua: fu di tutti i suoi coetanei. Malipiero, tuttavia — e qui sta uno dei segreti del fascino esercitato dalla sua personalità — vi affondò le radici più di tutti, e più di tutti restò libero di fronte ad essa. Dove altri non vi seppe cercare e ricavare che una patina di prezioso arcaismo, egli giunse al cuore stesso delle cose, fino a confondervi i battiti del suo stesso cuore, gettò un ponte vivo fra i secoli. Fu il più chiaroveggente. Capi lucidamente che lo sviluppo tematico ereditato dall'Ottocento era inapplicabile alla modalità; entrò perciò in polemica con esso, cercando nel contempo dei principi di sviluppo che fossero, per così dire, latenti in seno alla stessa modalità e in accordo con lo spirito della tradizione italiana.

Lo sviluppo tematico applicato secondo i principi della tonalità — consistente in trasposizioni suggerite dal vario peso delle dominanti, imposto dalle parentele tonali vicine o lontane, giocato sull'attrazione delle note sensibili, con l'unica variante possibile maggiore-minore — sradicato da quella e trasportato nella sfera espressiva della modalità si sarebbe trovato come un pesce fuor d'acqua.

Nel non aver intuito chiaramente questo, sta — a parer mio — la causa di tante incertezze stilistiche riscontrabili in non pochi compositori della Generazione dell'Ottanta, anche in alcuni di non secondaria grandezza o importanza storica.

La polemica condotta dal compositore forse anche con toni duri e aspri, generò parecchi equivoci che durano tuttora. E poiché Malipiero combattè un tipo particolare di sviluppo tematico, diventato ormai artificioso e non più aderente alla coscienza musicale che si veniva faticosamente creando, vi fu subito qualcuno pronto a generalizzare e a dire e a scrivere che egli così operava perchè incapace di sviluppare un'idea... Ancora oggi lo si sente ripetere.

La maggior parte dei difensori — generalmente innamorati dell'Estetica crociana — si tenne lontana dalla circostanziata analisi filologica, preoccupata delle sintesi generali, e non riuscì ad allontanare il fantasma dell'ingiusta accusa di frammentismo. I più attenti ai procedimenti linguistici si aggrapparono alla cosiddetta tecnica del pannello e da allora (da quarant'anni!) insistono su quella per spiegare il divenire della musica malipierana. Interpretazione, questa, non errata, che però mi pare insufficiente, e sulla quale si continua a battere vuoi per abitudine, vuoi per superficialità.

Comunque, anche studiosi seriamente interessati al fenomeno Malipiero, scrupolosi e metodici, lasciano sussistere il dubbio del frammentismo nel lettore non del tutto provveduto. L'insistere sulla perenne invenzione, senza spiegare in che cosa questa consista, non giunge al fondo delle cose. Scrivere «l'orrore degli sviluppi e del girare e rigirare attorno ad un tema, come lo schiavo legato alla macina, fanno sì che nelle ultime opere di Malipiero non si possa mai trovare una battuta di troppo; scomparso lo sviluppo, abolito il lavoro tematico, l'opera musicale risulta materiata di soli temi» non dice tutto. «L'orrore» di Malipiero non mi par essere tanto quello per lo sviluppo tematico, quanto quello per la fantasia isterilita in schemi, costretta e mortificata in astratte architetture, sacrificate per far piacere ai caporali maggiori della musica.

Lo «sviluppo» che Malipiero rifiuta, dunque, è lo sviluppo tematico ottocentesco, basato sulle trasposizioni tematiche. Le analisi svelano il criterio costante al quale obbedisce il suo linguaggio musicale. Subito appare chiara la parentela ideale con la costruzione frescobaldiana, specialmente quella delle Toccate. Ad un esame superficiale, queste ultime lasciano l'impressione che l'autore abbia seguito un procedimento sistematico, abbandonandosi al capriccio dell'estro improvvisatore. Episodi gravi, solenni, interrotti da agili «passeggiate», capricciose cadenze, passi polifonici, figure ritmiche contrastanti, ecc. Ma per poca cura che si ponga nell'analisi, si scopre una possente ossatura celata sotto sotto, la logicità delle trasformazioni ritmiche e melodiche; un gioco sapiente d'intarsio musicale, dove ogni episodio è al posto giusto in un alternarsi di affinità e contrasti. L'equilibrio e la perfetta dosatura sono qui dettati, imposti, unicamente dalla fantasia che si autodisciplina nell'esprimersi. Ogni volta, essendo diversa, trae da sé stessa norme nuove, quelle che le occorrono per essere in un determinato modo piuttosto che in un altro. Le stesse riflessioni suggeriscono le opere di G. F. Malipiero. Invece di trasposizioni, ci troviamo di fronte a metamorfosi; ai collegamenti inutili, Malipiero sostituisce un felice e fantasioso lavoro d'intarsio; alle formule stereotipe d'accompagnamento, un contrappunto vivo e cangiante come un prezioso dalle cento sfaccettature.

Poche esemplificazioni bastano a dimostrare quale maestro dello sviluppo sia G. F. Malipiero. Prendiamo i *Rispetti* e *strambotti* per

quartetto d'archi, composti nel 1920. S'è detto e scritto che si tratta di un seguito di semplici esposizioni tematiche unite fra loro da un tema ricorrente, che il « lavoro tematico » vi è completamente assente: « pannelli » musicali. Ebbene il tema ricorrente concepito sui suoni delle corde vuote degli archi, rivela avere una funzione ben più importante e complessa che quella di fungere da elemento di collegamento. Nelle poche battute del primo episodio o pannello, all'esposizione del tema in quinte vuote, incisivo e ritmico, segue quella di una seconda idea di natura melodica dall'ariosa vocalità: sì, qui veramente si respira l'aria libera dei campi, si è introdotti nell'atmosfera di una rude e ariosa poesia contadinesca. Ma continuiamo la nostra analisi. La melodia della viola, nel II episodio è una chiara variazione della seconda idea del I; vediamo che lo spunto ritmico del III si presenta come un aspetto variato del tema delle quinte sulle corde vuote; ancora nel IV, in una prospettiva cambiata, ritroviamo ambedue gli elementi fondamentali del I: nell'accompagnamento in accordi di quinte sovrapposte e nell'atmosfera melodica del canto del violino, benchè questa volta abbia perso l'originaria spensieratezza; nel V i violoncelli svolgono un pedale figurato basato sopra un frammento del tema ritmico che assume sempre più la fisionomia di elemento in divenire. Le trasformazioni continuano negli episodi seguenti. Le due idee fondamentali, la melodica e la ritmica, assumono forme e caratteri diversi, spesso contrastanti ma obbedienti ad una interna logica musicale. Le metamorfosi giungono allora su rapporti più sottili, giustificate sempre dalla fantasia, mobilissima ma disciplinata dallo stile unitario. Siamo di fronte, insomma, a quella tecnica della variazione, sapientemente usata da Girolamo Frescobaldi e da Beethoven riportata a nuovo splendore e a nuovi, insospettati significati.

Per chi volesse classificare nell'ambito di qualche schema formale i *Rispetti e strambotti*, potrei dire che si tratta di una specie di Rondò variato o di variazioni in rondò; mentre per la *Sonata a cinque* (1934), in cui rivive (come se ben ricordo, scrisse giustamente Raffaele Cumar) l'ideale della sonata italiana monotematica, suggerirei uno schema tripartito: Allegro, Adagio, Rondò.

La *Sonata a cinque* costituisce una delle tappe fondamentali nel processo di assimilazione degli elementi tradizionali; indubbiamente Malipiero vi raggiunge la perfezione del mestiere e trova un invidiabile equilibrio architettonico: non fu il suo un mero ritorno allo stile concertante; di questo si servì piuttosto per portare a nuova fioritura il tronco longevo della forma sonata.

Dopo tre battute introduttive, il flauto espone il 1° tema, sostenuto da un pedale figurato dell'arpa e da un contrappunto del violoncello, assai espressivo. Violino e viola riprendono il tema in canone e, dopo un breve passaggio e una variante del tema cantata dal flauto, il violoncello e il flauto, in canone espongono un secondo tema a crome puntate. Segue un breve e colorito sviluppo in cui si alter-

nano e sovrappongono elementi melodici tratti dai due temi. Ci troviamo davanti ad una applicazione essenziale della forma sonata bitematica: manca la ripresa, è vero, ma questa sopraggiungerà più tardi, in forma originalissima.

L'Andante che segue senza soluzione di continuità si basa sopra due nuovi elementi tematici; il primo è un corale esposto dall'arpa prima e subito ripreso dagli altri strumenti. Su questo corale s'innesta poi il secondo elemento, cantato con molta espressione dalla viola. Metamorfosi varie portano alla ripresa del primo tema dell'Allegro iniziale, a cui segue a mo' di coda e come eco lontana l'inciso iniziale, variato, anzi amplificato, dell'elemento corale. Una battuta vuota separa questa, che si può considerare la prima parte della *Sonata*, dalla seconda. Varrebbe la pena di analizzarla, questa seconda parte, battuta per battuta. La scienza degli sviluppi malipieriani raggiunge qui le alte quote, e la fantasia e l'invenzione non scemano un solo istante. In un ideale schema di Rondò (il cui tema di fondo, a carattere marziale, non è, in ultima analisi, che una metamorfosi ritmica dell'idea transitoria, esposta dal flauto all'inizio della composizione, fra il primo e il secondo tema: idea che sembrava puramente incidentale, nondestinata comunque a sviluppi ulteriori!...) due nuove idee tematiche si inseriscono, creando un'atmosfera contrastante, per la profonda malinconia del canto, con la spensierata allegria del tema marziale. Un vivo contrappunto anima tutto il brano: tessuto senza ombra di pedanteria scolastica, porta a riprese del primo tema dell'Allegro iniziale, aggravato dal violoncello, dopo il ritorno nelle forme originali nel violino e nel flauto. L'idea primordiale di tutta la composizione, compiuto il ciclo delle trasformazioni, riappare una ultima volta per prendere commiato. Un commiato ch'è un omaggio alla tradizione contrappuntistica: sul tema aggravato dal violoncello, la viola svolge la forma originale.

Le analisi potrebbero continuare, con particolare interesse per le *Sinfonie* e i *Dialoghi*. I culmini espressivi della *Sesta* e *Settima Sinfonia*, raggiunti nei meravigliosi tempi lenti, un cantare arioso e contenuto, animato da stupende intuizioni contrappuntistiche, quelle stesse che nella *Passione* ci rivelano un Malipiero umano e ispirato come pochi altri artisti del suo tempo. E, nei *Dialoghi*, la coerenza del discorso musicale; coerenza rara, ottenuta dando valore tematico a pochi intervalli melodici, da cui derivano tutti gli sviluppi.

Questo dal punto di vista tecnico e a prescindere dalla inesausta curiosità malipieriana per gli aspetti più eterogenei, e sconcertanti anche, della musica europea.

E la parabola della creazione di G. F. Malipiero continua.

CARLO MOSSO

Del diritto d'autore

La esigenza di una protezione dell'opera dell'ingegno può dirsi sorta nel secolo XV con la invenzione dei caratteri mobili di stampa, che rese possibile una agevole, rapida e massiccia moltiplicazione in copie dell'opera scritta. Ma, trascorso il periodo dei privilegi concessi dal Principe e dei provvedimenti di polizia, il diritto di autore, nel senso moderno, quale diritto soggettivo su un cosiddetto bene immateriale, che nasce dall'atto di creazione dell'opera, risale a poco più di due secoli e, in particolare, allo Statuto inglese della Regina Anna del 1710, alle prime leggi sul *copyright* di alcuni Stati americani e, soprattutto, alle leggi rivoluzionarie francesi del 1791-1793.

La notazione ritmica della musica era già diffusa nel secolo XV, ma era ancora primitiva, in quanto l'interprete doveva completarne il significato artistico, anche sotto il profilo creativo. Si vuole aggiungere che essa si concretò, generalmente e per un lungo periodo, solo nel manoscritto, non presentandosi l'utilità, come per il libro, di una sua riproduzione in numerosi esemplari. D'altro canto, l'esecuzione e la rappresentazione dell'opera (e la musica è strettamente legata all'attività dell'esecutore, che ne è il mediatore presso chi ascolta), non si effettuavano, allora e sino quasi ai nostri tempi, che in forma estemporanea, non esistendo i mezzi tecnici per una loro registrazione, capace di una successiva diffusione.

Un tale stato di fatto, prolungatosi nel tempo, chiarisce le ragioni per cui la disciplina del diritto di autore sulle opere musicali ha potuto acquistare un reale, effettivo valore notevolmente più tardi che nei riguardi delle opere letterarie.

Nei primi decenni del secolo scorso, lo sviluppo dell'arte musicale e l'affermarsi di una editoria musicale in senso industriale resero economicamente utile la riproduzione in esemplari stampati della notazione ritmica, e in una forma tecnica che diventò sempre più completa e perfetta, rendendosi, così, agevole l'esecuzione, senza bisogno di introduzione, da parte dell'artista esecutore, di elementi creativi sussidiari (« Vogliamo dall'esecutore solo le note, niente di più e niente di meno », ha potuto, perfino, affermare, nei tempi moderni, un grande compositore, Igor Stravinski). Il diritto di riproduzione della musica per le stampe, poté, allora, allinearsi al diritto di riproduzione dell'opera letteraria, salva qualche modesta flessione nella disciplina del contratto di edizione, per il diverso valore economico che questo riveste nelle due categorie di opere.

Il teatro di Gian Francesco Malipiero



Il Figliuol prodigo

Scene e bozzetti di E. Luzzati. Firenze, XX Maggio Musicale Fiorentino, 1957. (Foto Marchiori)

Venere prigioniera





Il 2° quadro dell'*Allegria brigata*, rappresentata al Teatro della Scala di Milano durante la stagione lirica 1949-50. Bozzetti di G. Ratto (Stab. Foto Crimella)

Una scena di *Mondi celesti e infernali* nell'allestimento al Teatro alla Fenice di Venezia (febbraio 1961). Interpreti: G. P. Malaspina e Magda Olivero. Scena di L. Ghiglia. (Foto: Cameraphoto)



Quanto al diritto di rappresentazione delle opere drammatico-musicali, fondamentali, come inizio di una protezione concreta, appaiono i ricordati decreti francesi del 13-19 gennaio e del 19 luglio - 6 agosto 1791, che, sanzionando la cosiddetta libertà dei teatri, riconobbero il diritto esclusivo degli autori sulla rappresentazione teatrale delle loro opere. Ma si deve giungere al 1850 perchè si iniziasse, in Francia, e per la prima volta nel mondo, un movimento per l'effettiva protezione del diritto di pubblica esecuzione di quelle opere musicali che non sono legate ad azione scenica. È rimasto celebre, nella storia di questa protezione, il gesto del compositore Alexandre Bourget, che trovandosi, in un giorno del 1847, con Victor Parisot al Caffè concerto degli Ambasciatori ai Campi Elisi a Parigi, si rifiutò di pagare i posti e le bibite sino a quando il proprietario fornisse ai clienti musica e canzoni senza retribuire gli autori. Il clamoroso gesto dei due compositori, con cui si richiamò l'attenzione della opinione pubblica sulla iniquità di una tale situazione, tanto per gli autori che per gli editori, e sulla necessità sociale ed economica di un suo cambiamento, segnò, coi processi giudiziari che ne seguirono, una data importante, come vedremo innanzi, per la protezione della cosiddetta musica leggera o popolare, nonchè dei pezzi staccati di opere liriche e della musica da concerto.

Lo sviluppo che, frattanto, dalla seconda metà del secolo scorso, si andava manifestando nella tecnica industriale e le nuove invenzioni, attuate in materia di registrazione dei suoni e, quindi, anche delle immagini (cilindri, cartoni, rulli applicati a strumenti meccanici, dischi grammofonici perfezionatisi sino ai microscolchi, impiegati in varia guisa; film cinematografico sonoro; radio e televisione; magnetofono, nastri e fili magnetici, ecc.) resero possibile il trasporto da un mezzo materiale all'altro dell'opera musicale in una sua determinata esecuzione e anche dell'opera drammatico-musicale in una sua rappresentazione, mentre sorsero, come conseguenza, nuovi generi artistici in cui la musica dispiega la più varia funzione. Alla più antica « edizione carta » si venivano, così, ad allineare le cosiddette « edizione disco » e « edizione film », mentre alla rappresentazione e alla esecuzione si aggiungevano, con un significato economico, sociale e culturale ancor più rilevante, la radiodiffusione, nelle sue due branche della radiofonia e della televisione, e la proiezione cinematografica del film sonoro.

Una tale evoluzione della tecnica, collegata alla nascita e allo sviluppo di nuove industrie, più vaste per impiego di uomini e di capitale che non l'antica editoria musicale « carta », ha sollevato recentemente, specie dopo la seconda guerra mondiale, nuovi e complessi problemi legislativi, nazionali e internazionali, che interessano particolarmente il diritto di autore sulle opere musicali, e ne ha posto altri in relazione ai cosiddetti « diritti connessi o vicini » al diritto di autore. Con la disciplina tuttora in corso, dei diritti degli interpreti e artisti esecutori, dei produttori di fonogrammi e delle imprese di radiodiffusione sulle loro particolari prestazioni artistiche o industriali

e su prodotti che ne derivano, il campo del diritto di autore in senso lato e specie nel settore della musica, si è venuto ad allargare notevolmente e a rendersi più complesso, dovendosi risolvere difficili problemi economici e giuridici, che mirano a un equo contemperamento di interessi molteplici, che si appuntano su vari beni economici di carattere immateriale, collegati a un unico supporto materiale, e capaci di riproduzione ulteriore.

La disciplina legislativa del diritto di autore (*propriété littéraire et artistique*, nel sistema francese; *copyright*, in quello anglosassone; *Urheberrecht*, secondo la terminologia tedesca; *derecho de autor*, in spagnolo), fin dalla sua origine e in tutti i paesi del mondo, segue, nonostante il generale principio dell'unità dell'arte, la cosiddetta teoria delle arti, che distingue le varie categorie di opere a seconda del loro linguaggio artistico, a parte, come ovvio, l'esistenza di alcuni fondamentali principi, comuni alla difesa giuridica dell'opera dell'ingegno, quale che sia la sua forma espressiva. Essa, inoltre, si è sviluppata, accompagnandosi a una successiva moltiplicazione delle varie facoltà esclusive di autore. Questo fenomeno ha acquistato un rilievo particolare nei riguardi della utilizzazione economica delle opere musicali. Può dirsi, invece, che, salvo qualche modesta differenziazione, principi comuni abbiano governato e governino tuttora la protezione legale della personalità dell'autore quale si manifesta nell'opera da esso creata (cosiddetto diritto morale), sotto il profilo del diritto di inedito, del diritto di paternità intellettuale e di quello all'integrità dell'opera, difesa specifica di valore umano notevole, che può farsi risalire a non oltre un trentennio.

Le linee di direzione di cotesti principi nei riguardi delle opere musicali possono, così, sintetizzarsi.

Innanzitutto, le opere, dove la musica interviene, in via esclusiva, ovvero congiunta a immagini o a parole, possono distinguersi attualmente, ai fini della disciplina del diritto di autore, e non solo nella legislazione italiana, nelle seguenti categorie: opere sinfoniche, brevi composizioni musicali con o senza parole, opere drammatico-musicali (opere liriche, operette e riviste, ecc.), opere coreografiche o pantomimiche, musica del film cinematografico, opere create appositamente per la radiofonia o per la televisione. La musica crea l'atmosfera e l'ambiente, sicché nei tempi moderni essa accompagna sia pure come semplice commento le più varie manifestazioni di pubblico spettacolo, e, può dirsi, ogni manifestazione pubblica. I vari diritti esclusivi, di natura patrimoniale, possono, dal canto loro, nei riguardi delle opere musicali, riportarsi alla facoltà di riproduzione, che ha per oggetto la moltiplicazione in copie dell'opera con qualsiasi mezzo tecnico (stampa, fonografia, nastri e fili magnetici, colonna sonora del film cinematografico, ecc.), alla facoltà di esecuzione o rappresentazione pubblica, ivi compresa la proiezione del film sonoro, a quella di radiodiffusione e di televisione; infine, alla facoltà di elaborazione, nel cui quadro gli

adattamenti, le riduzioni e le variazioni musicali appaiono forme caratteristiche delle opere musicali.

Una sempre più dettagliata individuazione delle varie categorie di opere e l'affermazione di una sempre maggiore indipendenza giuridica, l'uno nei confronti dell'altro, dei vari diritti esclusivi di autore, sicché l'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri, hanno caratterizzato lo sviluppo della disciplina del diritto di autore negli ultimi settant'anni e hanno permesso un più agevole e un più vasto sfruttamento economico delle opere musicali, a vantaggio comune dell'autore, dell'industria e del pubblico. Specie nelle opere drammatico-musicali, nelle composizioni musicali con parole, nei film sonori, il fenomeno creativo e quello giuridico della collaborazione fra il compositore, l'autore del testo letterario e altri coautori, si atteggia in varie guise, associato a discipline legislative le più varie, da sistema a sistema, che non sono riuscite a unificarsi, nonostante lo sviluppo armonico della protezione internazionale del diritto di autore.

Quanto alle varie facoltà di autore, può notarsi, in generale, nella loro evoluzione, una progressiva e più efficace tutela legislativa, seppure, per talune di esse, che riguardano il godimento diretto dell'opera, vada manifestandosi una tendenza alla restrizione del diritto esclusivo dell'autore con la sua trasformazione in un diritto ad equo compenso, ovvero, in caso di contrasto fra autore e pubblico utilizzatore, con l'intervento obbligatorio di giurisdizioni arbitrali. La recente legge inglese sul *copyright* del 1956 ne costituisce un esempio.

In questo rapido panorama potrà ricordarsi che sino agli ultimi decenni del secolo scorso il diritto di riproduzione meccanica delle opere musicali, e cioè, la loro registrazione su cilindri, cartoni, rulli e, poi, su dischi fonografici, era addirittura negato dalla maggior parte delle legislazioni nazionali. Sistemi più liberali, di licenze legali paganti si affermavano solo più tardi, nei regimi legislativi tedesco, inglese, svizzero, americano e di vari altri paesi, mentre in altri, fra i quali l'Italia (legge del 1925) e la Francia (legge del 1917) cadeva ogni residuo di restrizione al riguardo. D'altro canto, il diritto di radiodiffusione veniva opportunamente a distinguersi da quello di riproduzione e di esecuzione e veniva riconosciuto quale diritto indipendente a favore dell'autore, nonostante che esso nascesse, già gravato, in alcuni Paesi, da licenze legali variamente configurate; favorito, questo sistema, da specifiche disposizioni di convenzioni internazionali. Anche nel regime italiano della legge speciale del giugno 1928, che fu tra le prime nel mondo a regolare il diritto di radiodiffusione, travasata, poi, in quella generale sul diritto di autore del 1941, si hanno alcune licenze legali a pagamento, seppure limitate alla radiodiffusione dai teatri e dalle sale di concerto.

Nella musica da film, la vigente legge italiana ha troncato dispute e incertezze, che tuttora si trascinano in vari regimi legali e da quando

il film sonoro ebbe ad affermarsi, introducendo nella legge un sistema di « compenso separato per la proiezione » della musica registrata sulla colonna sonora, a carico degli esercenti delle sale cinematografiche, compenso stabilito a percentuale sugli incassi del cinema.

Per ciò che concerne il diritto di pubblica rappresentazione e di esecuzione musicale, la legge 10 agosto 1875, che eliminò in Italia ogni distinzione fra opere stampate e opere inedite (e delle doglianze degli autori si fece eco, con successo, la Casa editrice Ricordi), rivestì notevole importanza per una efficace difesa di quei diritti. Anche le formalità di riserva sul frontespizio dell'opera, richieste, nel passato, da varie legislazioni per l'esercizio del diritto di esecuzione, ad esempio da quella tedesca (legge del 1870) e da quella inglese (legge del 1882), ebbero successivamente a cadere.

Sin dal secolo scorso, ma specie in questo ultimo cinquantennio, il moltiplicarsi dei pubblici locali ove si utilizzano e diffondono con mezzi umani o attraverso registrazioni su supporti meccanici od elettrici, ovvero per mezzo di apparecchi radio o telericevanti, opere musicali senza azione scenica, quivi compresi i pezzi staccati di opere liriche, di operette o riviste, e le brevi composizioni (i cosiddetti « piccoli diritti musicali ») e l'affermarsi di veri e propri bisogni collettivi, diretti allo svago e alla cultura, con quelle pubbliche manifestazioni strettamente collegati, hanno rappresentato l'utilità sociale di centralizzare, utilizzando i più vari strumenti giuridici, dal mandato alla cessione, vasti repertori musicali in enti intermediari di percezione di diritti di autore (società di autori; *sociétés d'auteurs*; *performing rights societies*; *Verwertungsgesellschaften*). Sono sorte, così, successivamente, in tutti i continenti, a fianco di società di autori per la rappresentazione teatrale, molteplici società di autori per l'esercizio dei diritti di riproduzione meccanica, di pubblica esecuzione, di radiodiffusione e televisione su opere musicali. Dapprima in Francia nei primi decenni del secolo scorso, dopo in Italia (l'atto di nascita a Milano della « Società Italiana degli Autori » oggi « Società Italiana degli Autori ed Editori », SIAE, e al quale è associato il grande nome di Giuseppe Verdi, è del 1882, mentre il primo nucleo di agenti controllori fu realizzato nel 1887 con l'ausilio dell'editore di musica Giulio Ricordi), le Società di autori si sono moltiplicate rapidamente, sicché oggi possono contarsi nel mondo oltre trenta società nazionali per diritto di esecuzione, circa venticinque per diritto di rappresentazione e altrettante per quello fonomeccanico.

Le società di autori, attraverso una complessa regolamentazione interna sono state organizzate, nel campo della musica, sulla base di principi che si attengono a un equo sistema di ripartizione dei proventi per diritti di autore fra i creatori dell'opera (autori della musica e dell'eventuale testo letterario che l'accompagna) e gli editori, costituendo, così, un clima di fraternità fra autori e industria musicale, che rappresenta un risultato socialmente non comune, che ha singolarmente giovato alla creazione e produzione artistica e alla sua dif-

fusione. La fitta rete di rapporti fra le società di autori di diversi paesi assicura, poi, ai vari titolari dei diritti musicali una concreta ed effettiva protezione delle opere in più paesi, e, al tempo stesso, consente ai pubblici utilizzatori di ogni paese, sempre più numerosi, l'utilizzazione agevole delle opere degli autori di più paesi attraverso un regolare sistema di autorizzazioni.

La costituzione a Parigi, nel 1926, della « Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori » (CISAC) e la successiva costituzione, nel suo seno, delle Federazioni per diritto di rappresentazione, di esecuzione, di registrazione meccanica, hanno permesso di unificare varie pratiche delle società di autori, che attengono alla percezione, ripartizione e attribuzione al singolo titolare dei diritti musicali e di svolgere un'azione di efficace difesa giuridica ed economica dei diritti di autore, specie nel campo internazionale. In quest'ultimo ventennio due grandi compositori, oggi scomparsi, Richard Strauss e Arthur Honegger hanno illustrato la presidenza della Confederazione, che oggi è presieduta da Ildebrando Pizzetti. La « Charte du droit d'auteur » del settembre 1956 ne ha consacrato la dottrina.

Subito dopo la costituzione della CISAC, sorgeva, sempre a Parigi, il « Bureau International de l'Edition Mécanique » (BIEM) che, nel settore dei diritti fonomeccanici, funziona da unico contraente per gli autori e gli editori verso l'industria fonomeccanica a favore di vari organismi nazionali, specie europei, che esso rappresenta (per l'Italia, la « Società Esercizio di Diritti Riproduzione Meccanica », SEDRIM, con sede a Milano) e quale stanza di compensazione per alcune categorie di diritti.

L'opera dell'ingegno è il risultato concreto di una particolare espressione del lavoro intellettuale, consistente, questo, non solo nello sforzo psichico, che lo distingue dal lavoro puramente manuale, ma, altresì, nel dispiegamento di un'alta carica affettiva e creatrice della psiche umana, che impegna l'intelletto e la volontà. Essa ha carattere universale, in quanto le opere di tutti i paesi e di tutti i tempi, sebbene traggano importanti elementi dai costumi, dalla tradizione e dallo spirito di popoli diversi, costituiscono, insieme, il patrimonio comune dell'umanità.

Questo carattere universale dell'opera dell'ingegno, in uno alla sua natura di bene immateriale, non legato necessariamente al possesso di una determinata cosa materiale, sita in un determinato paese, chiarisce e giustifica l'interessamento manifestato dalla società moderna per la tutela internazionale del diritto di autore, e lo sforzo compiuto fin dalla seconda metà del secolo XIX per una tale protezione, basata essenzialmente su convenzioni plurilaterali.

Se poi si consideri che il linguaggio musicale si vale di una particolare forma espressiva che, legata al ritmo, alla melodia, all'armonia, dà vita a creazioni artistiche direttamente comprese da uomini di diversa lingua e razza, si comprenderà agevolmente come la protezione inter-

nazionale del diritto di autore acquisti un suo particolare rilievo nel campo delle opere musicali.

La finalità sociale e culturale della protezione internazionale del diritto di autore si manifesta specie nell'attuazione del principio della eguaglianza di trattamento delle opere straniere e delle opere nazionali, e della protezione delle opere straniere, svincolata da formalità costitutive del diritto. A chiunque abbia creato un'opera dell'ingegno, ebbe a dichiarare il Kohler, il giurista tedesco cui si deve l'originaria teoria dei diritti sui beni immateriali, deve riconoscersi senza formalità il suo diritto in tutto il mondo, perchè egli non appartiene soltanto alla sua nazione, ma è membro dell'intera umanità.

Nel sistema convenzionale attuale cotesti principi, dopo un lungo travaglio, si sono decisamente affermati, se si eccettuino la disciplina della durata dei diritti patrimoniali, generalmente determinata sulla base della comparazione dei termini fra il paese di origine dell'opera e quello dove la protezione è richiesta, con prevalenza del termine più breve.

Gli accordi internazionali per la protezione del diritto di autore, furono, in origine, bilaterali e, per il nostro Paese, il primo atto può dirsi costituito dalla Convenzione austro-sarda del 1840, alla quale aderirono tutti gli Stati d'Italia ad eccezione del Regno di Napoli. Ma presto si manifestò l'interesse per una Convenzione plurilaterale, aperta alla adesione di qualsiasi Stato.

Precorritrice e decisiva in tale materia fu la Convenzione dell'Unione di Berna del 1886, cui aderiscono attualmente quarantaquattro paesi, fra i quali l'Italia e, fra i paesi extraeuropei, il Brasile, il Canada, l'Australia, l'India, il Giappone, e della quale, la prima idea, si deve all'editore di musica Paul Schmidt, che ebbe a lanciarla a Roma nel corso del Congresso del 1882 dell'« Association Littéraire et Artistique Internationale ».

Attraverso periodiche revisioni (la più recente è quella di Bruxelles del 1948) si sono mano mano affermati, nei rapporti degli Stati aderenti alla Convenzione di Berna, oltre i ricordati principi dell'assimilazione, della protezione senza formalità, dell'indipendenza dei vari diritti, alcuni minimali di protezione che agevolano l'uniformità di tutela in una vasta area del mondo; fra tali minimali riveste particolare rilievo quello della durata dei diritti patrimoniali, che, dopo la revisione di Bruxelles del 1948, abbraccia un periodo comprendente l'intera vita dell'autore e cinquant'anni dopo la sua morte. Particolarmente importanti per le opere musicali appaiono i successivi aggiornamenti della Convenzione in materia di registrazione meccanica, di pubblica esecuzione e rappresentazione, di radiodiffusione (Roma, 1928; Bruxelles, 1948), e per la difesa del diritto morale dell'autore (Roma, 1928).

Più recente è la « Convenzione Universale del Diritto di Autore », sorta nel quadro dell'Unesco e firmata a Ginevra nel settembre 1952 e di

cui parimenti, l'Italia fa parte. È anch'essa una Convenzione plurilaterale aperta all'adesione di qualsiasi paese e ha costituito, per così dire, un « ponte » fra i paesi dell'Unione Internazionale di Berna e altri, che non vi hanno aderito, in primo luogo gli Stati Uniti d'America, come coi paesi aderenti alle Convenzioni americane. Anche nei rapporti coi paesi della Convenzione Universale (vi hanno finora aderito ventidue Stati) vige il principio dell'eguaglianza di trattamento, senza discriminazioni di sorta nei confronti delle opere straniere, e quello dell'assenza di formalità costitutive. Un semplice segno di riserva, che è stato unificato nella forma ©, da apporsi sulle opere pubblicate e, per quanto concerne la musica, sugli esemplari stampati, sulla etichetta del disco, sulla pellicola cinematografica, garantisce la protezione nazionale anche in quei paesi che esigono, nella legge nazionale, formalità amministrative, quali depositi di esemplari dell'opera, e così via.

In un tanto vasto territorio, quale è quello rappresentato dagli Stati aderenti alle Convenzioni plurilaterali di Berna, Universale e Americane (purtroppo, due grandi Paesi, la Russia e la Cina, si sono mantenuti finora estranei a una qualsiasi disciplina convenzionale), si è, così, mano mano, faticosamente affermata una unità di concezione e di attuazione della protezione del diritto di autore.

Mozart, Chopin e tanti altri compositori del passato si spensero poveri, mentre le loro opere costituiscono tuttora una inesauribile fonte di godimento e di elevazione spirituale e di economiche utilità.

L'iter che la difesa della protezione legale delle opere musicali ha percorso, in poco più di un secolo e mezzo, da una quasi totale assenza di protezione, sino a quella odierna, vasta dal punto di vista patrimoniale e da quello morale, è stato meritatamente fortunato, in quanto si tratta del dominio individuale il più giustificato, perchè basato sul lavoro e sull'attività dell'uomo creatore.

« Ognuno ha il diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da qualsiasi produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore ». Questa solenne affermazione di principio, contenuta nell'art. 27 della « Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo » delle Nazioni Unite, ricollega il diritto di autore ai diritti naturali e non a privilegi concessi dallo Stato. Essa suggella, così, il significato umano e sociale della protezione legale delle opere dell'ingegno, fra le quali si pone con particolare rilievo l'opera musicale, in cui il musicista creatore esprime un suo mondo interiore non legato a fatti esterni e con un linguaggio di comprensione universale.

VALERIO DE SANCTIS

Scuola e musica

In seguito alla minacciata soppressione dell'insegnamento di musica e canto corale nelle nostre scuole secondarie di avviamento al lavoro, iniziavamo sul fascicolo di ottobre 1959 di *Musica d'Oggi* una serie di articoli, affidati alla esperienza e competenza di illustri didatti e musicologi italiani e stranieri, che sostenevano la necessità di una educazione musicale nell'ambito della scuola moderna e ne testimoniavano la presenza attiva in tutte le Nazioni, ad ogni grado di maturità culturale e spirituale.

Per aderire al desiderio di molti lettori abbiamo ora raccolto in un fascicolo a sé, costituente il « *Quaderno di Musica d'Oggi N. 1* », tutti gli articoli pubblicati su questo argomento. Coloro che avessero interesse a riceverne una copia possono richiederlo all'Amministrazione della nostra rassegna (1).

Ci preme frattanto rilevare con compiacimento che la nuova Scuola media unificata che si è iniziata ad attuare sperimentalmente nel corrente anno scolastico 1960-61 in 250 scuole, ha introdotto fra le materie comuni l'Educazione musicale, con un'ora settimanale d'insegnamento per ognuna delle tre classi.

I criteri ai quali si informa l'insegnamento di Educazione musicale e i relativi programmi di studio sono così enunciati in una pubblicazione orientativa del Ministero della P.I.:

« *L'Educazione musicale va intesa come componente di quella artistica. Essa deve suscitare nell'alunno l'amore verso l'arte dei suoni, intesa anch'essa come una forma del linguaggio e dell'espressione.*

A tale scopo il canto corale costituisce strumento particolarmente adatto per sensibilizzare nel preadolescente l'erompente bisogno di manifestare, con voci e suoni tra loro armonizzati, l'impeto del proprio animo naturalmente portato ad una fresca, gioiosa espansione.

L'insegnante disporrà le esercitazioni di canto corale con meditata misura, si da condurre gli alunni alla graduale scoperta degli elementi teorici essenziali e, quindi, ad una cosciente intonazione dei suoni. È indispensabile pertanto l'uso di un idoneo strumento musicale.

Dalla esecuzione di brani corali e da audizioni musicali, opportunamente ed organicamente predisposte, il docente dovrà altresì trarre lo spunto per iniziare gli alunni alla comprensione dei valori che si contengono in una composizione musicale ».

Il programma d'insegnamento dell'Educazione musicale è così distribuito:
Classe I: Audizione ed illustrazione delle voci della natura. — Esercitazioni corali a una voce. — Intonazione dei suoni della scala. Primi elementi grafici ricavati dalle predette esercitazioni.

Classe II: Significato e valore espressivo della voce umana e degli strumenti musicali opportunamente illustrati attraverso adeguate audizioni. — Esercitazioni corali a una o più voci. — Caratteristiche del suono. — Scala diatonica: alterazioni.

Classe III: Ascolto di brani eseguiti da solisti e complessi sia vocali che strumentali. — Facili canoni e canti a più voci. — Cenni sulle tonalità e concetti di melodia e armonia.

Al Ministro della P. I., sen. Giacinto Bosco, il quale ha mostrato animo aperto e sollecito nei confronti dell'insegnamento musicale, esprimiamo il vivo compiacimento di *Musica d'Oggi*.

R. A.

(1) *Quaderno di Musica d'Oggi, N. 1: Scuola e musica - Milano, 1961, L. 359.*

Teatri e concerti

Una prima mondiale: "Amleto" di Zafred al Teatro dell'Opera di Roma

La prima novità assoluta messa in scena quest'anno da un teatro italiano è stata l'opera in 3 atti *Amleto* di Mario Zafred rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma il 9 gennaio 1961. Su questo lavoro — che costituisce la prima esperienza teatrale del compositore triestino e che ha polarizzato l'attenzione degli ambienti artistici e della critica — riportiamo gli articoli pubblicati sull'Espresso (22 gennaio) e su La Tribuna (15 gennaio).

UN AMLETO SENZA COMPLESSI

Lasciamo da parte le facili considerazioni sull'audacia di un compositore che al suo primo saggio teatrale affronta un soggetto vertiginoso come l'*Amleto*. Nel libretto che Mario Zafred si è apprestato, in collaborazione con la moglie Lilyan, le ovvie necessità di ridurre la durata dello spettacolo per fare posto al più lento passo della musica in confronto alla parola parlata, hanno estratto dal testo shakespeariano il puro e semplice meccanismo teatrale consistente nella ben congegnata concatenazione dei fatti. L'*Amleto* musicato da Zafred consiste nella storia di un delitto pazientemente scoperto dal figlio della vittima e accortamente vendicato: così decurtata delle estensioni concettuali che nel dramma shakespeariano riducono i fatti a una funzione di mera impalcatura, la storia di *Amleto* non è più tale che debba far paura a un musicista, e resta pur sempre un'efficiente macchina scenica, apprestata con un'abilità non inferiore a quella che avrebbe un giorno mostrata in queste cose uno Scribe.

La vicenda che ne risulta, Zafred l'ha trattata nello stile e coi mezzi di quello che si suol chiamare "dramma musicale": non forme chiuse, ma un declamato melodico continuo, adeguatamente sorretto dal discorso orchestrale. C'è, nell'opera di Zafred, uno sforzo coraggioso e quasi costante di far sì che il reale peso dell'invenzione musicale cada sulla voce, e non sul discorso orchestrale.

Il che equivale a dire che, pur accettando il principio moderno del dramma musicale, Zafred si sforza di scavalcarne le formulazioni post-debussiane, per risalire invece alla lezione verdiana degli ultimi capolavori. Si potrebbe dire, tanto per sintetizzare, che l'opera di Zafred vale nella misura in cui riesce, al di là di Pizzetti, al di là di Debussy, questo allacciamento all'*Otello*. Certo colore vocale di *Amleto*, che è un baritono, nei momenti più straniti e misteriosi della più finta pazzia, dopo la rivelazione dello spettro paterno, nella scena sarcastica con Ofelia, nel confronto accusatore con la madre, ritrovano il segreto di certe espressioni subdole e insinuanti di Jago, e alimentano questa intuizione timbrica d'una invenzione melodica che prescinde felicemente dall'inevitabile puccinismo di quasi tutte le opere contemporanee che facciano professione di vocalità, di melodismo e d'anti-avanguardia.

Quando non funziona questo allacciamento verdiano, certamente aggiornato a esperienze recenti, come per esempio quella di Prokofiev e quella di Stravinski dell'*Oedipus Rex* (particolarmente nella tensione tenorile della parte del Re), allora si ha, al polo opposto, il rischio consueto del dramma musicale, quello d'una declamazione prosodicamente impeccabile, priva di reale so-

stanza musicale. È il caso della maggior parte dei personaggi minori, tra i quali bisogna purtroppo includere Ofelia, mentre la Regina emerge come principale personaggio femminile, ed ha al suo attivo almeno una buona pagina vocale, il racconto della morte di Ofelia.

L'orchestra, tenuta coraggiosamente in secondo piano, spesso ridotta a punteggiare il canto con accordi staccati, in qualche caso perfino messa a tacere, e liberata principalmente nei sei intermezzi che collegano le tre scene d'ogni atto, è quella scabra e un po' opaca di Zafred sinfonista: fondamentalmente un'orchestra d'archi, alla quale i fiati si associano quasi solo in funzioni espressive eccezionali; e, fra gli archi, prediletti quelli gravi, di colore oscuro, i violini rarissimamente liberati nel registro acuto. Ciò difende assai bene i diritti delle voci, e presta un efficace risalto agli interventi dei fiati nelle situazioni di parossismo drammatico, ma ovviamente determina il rischio d'una certa monotonia, connessa anche alla sostanziale sobrietà dell'armonia e alla regolarità metrica delle battute.

9 gennaio 1961 TEATRO DELL'OPERA - ROMA

1^a rappr. assoluta **AMLETO**

Opera in 3 atti (9 scene)
Libretto (tratto dall'originale di W. Shakespeare) e versione italiana a cura di Lilyan e Mario Zafred
Musica di **Mario Zafred**
Edizione Ricordi

Personaggi e interpreti	Amleto	Antonio Boyer	
	Re	Luigi Infantino	
	Regina	Anna Maria Rota	
	Ofelia	Maria Di Giovanna	
	Laerte	Gastone Limarilli	
	Orazio	Agostino Lazzari	
	Spettro	Paolo Dari	
	Polonio	Carlo Cava	
	Becchino	Rolando Sessi	
	Luciano	Enzo Tei	
	Re	Adelio Zagonara	} attori
	Regina	Valeria Mariconda	
	Prologo	Sergio Tedesco	
	Osrice	Sergio Tedesco	
	Marcello	Sergio Tedesco	
	Prete	Enzo Tei	
	Rosencrantz	Ero Schiano	
	Guildenstern	Roberto Sommer	
	Bernardo	Alfredo Colella	

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Fernando Previtali

Regia di Luigi Squarzina
Figurini e scene di Ezio Frigerio

Fra questi estremi di riuscita timbrico-melodica e di monotonia prosodica, e previa rinuncia a cogliere i significati più alti del testo shakespeariano, l'opera di Zafred stabilisce una sua interiore coerenza, nell'alternativa di passi musicali più intensi e di parti più speditamente narrative, che non viene mai meno nei primi sette quadri, e si smaglia invece pericolosamente negli ultimi, quando il condensarsi dei fatti risolutivi e l'intervento di elementi esterni pittoreschi, come la canzone del becchino, esigono dalla musica una partecipazione più perentoria. Anche la riduzione del dramma alla pura meccanicità dei fatti mostra la corda quando i nodi vengono al pettine: con un Amleto ridotto a puro braccio esecutivo d'un disegno machiavellico, senza le dimensioni del dubbio e del pensiero, il macello finale sembra un po' il teatro dei burattini, come sembra infatti anche a coloro che nel dramma shakespeariano vedono solo l'esteriore meccanismo dei fatti.

Un'esecuzione accurata e pregevole ha conferito allo spettacolo un notevole decoro e una quasi costante accettabilità. Con una sola eccezione, quella del teatrale ed enfatico becchino, non abbiamo visto in scena nessuno di quei goffi gesti convenzionali che infestano la recitazione melodrammatica, e non abbiamo sentito nessuna di quelle inflessioni artificiali che produce il cosiddetto mestiere, quand'è abbandonato a se stesso. La direzione musicale di Fernando Previtali e la regia di Luigi Squarzina sono state concordi nell'imposizione d'un gusto modernamente sobrio che ha fatto piazza pulita d'ogni residuo di retorica e d'ogni pigrizia consuetudinaria. E pur assegnando loro il merito principale, va detto che concertazione e regia hanno trovato pronta comprensione nella numerosa schiera di cantanti. Nelle scene un po' pesanti ma sostanzialmente appropriate, disegnate da Ugo Frigerio, il giovane baritono Antonio Boyer ha disegnato con rara prestantza scenica e, quel che più conta, con intelligente efficacia di colorito vocale, la figura di questo Amleto per nulla incerto, per nulla titubante e roso dal dubbio, ma anzi, quasi spavalidamente sicuro di sé, deciso e scattante nell'azione: conseguenza inevitabile della riduzione del dramma alla pura e semplice materialità dei fatti. La presenza di tre tenori, tutti dall'intonazione assai tesa e spinta, nelle parti del Re, di Laerte e di Orazio, è il meno che si possa richiedere per controbilanciare lo scarso rilievo accordato alle voci femminili e quella specie di forza di gravità che tira l'orchestra di Zafred verso i registri gravi: giustamente hanno gareggiato in intensità Luigi Infantino, Gastone Limarilli e Agostino Lazzari, distinguendosi il primo nella parte importantissima del Re, Anna Maria Rota e Maria Di Giovanna hanno tratto il miglior partito possibile dalle parti della Regina e di Ofelia.

L'opera ha avuto un'accoglienza cordiale, con frequenti chiamate agli interpreti e, dopo il secondo e terzo atto, all'autore. Non un'accoglienza entusiastica, che il tipo stesso dell'opera, così sorvegliata e consapevole, esclude. Ma i pochi e lievi dissensi non avevano giustificazione, poiché non si tratta né di un'opera audacemente moderna che possa urtare la pigrizia delle orecchie conformiste, né dell'imprudenza d'un musicista sprovvisto che si sia cimentato incautamente in un'impresa superiore alle sue forze.

MASSIMO MILA

NOVITÀ ALL'OPERA

Finalmente, dopo un rinvio d'un anno al quale s'era aggiunto ancora un inopinato rinvio di due giorni della rappresentazione già annunciata per sabato 7 gennaio, l'Amleto di Mario Zafred è stato varato lunedì scorso al Teatro dell'Opera di Roma, che finalmente — ed è proprio il caso di sottolinearlo — è arrivato così a presentare una novità assoluta, avvenimento, questo,

diventato da anni un'eccezione invero troppo rara nella prassi del nostro massimo Teatro lirico e che, come tale, va salutato come un fatto positivo in se stesso. Per il trentottenne compositore triestino — che conta ormai su di una copiosa produzione sinfonica e da camera e che occupa nel quadro della contemporanea musica italiana una posizione di centro, la quale non presentando spunti polemici verso destra o sinistra, non si espone da tempo a discussioni di sorta —, per Zafred, si trattava di un vero e proprio debutto nell'agone teatrale. Per questo debutto egli ha scelto uno dei soggetti più impegnativi che si potessero immaginare traendo, in collaborazione con la propria moglie Lilyan, un libretto d'opera dall'*Amleto* di Shakespeare.

Questa stessa scelta dimostra un sicuro fiuto e una notevole accortezza. Infatti il dramma shakespeariano, pur avendo ispirato finora numerosi lavori musicali che vanno dal poema sinfonico di Liszt al recente balletto di Boris Blacher, non aveva fornito tuttavia lo spunto per nessuna opera lirica attualmente in repertorio, essendo l'*Amleto* composto quasi un secolo fa da Ambroise Thomas praticamente caduto in dimenticanza. Il ricorso a un testo celeberrimo come l'*Amleto*, se comporta dei notevoli vantaggi iniziali, implica anche dei rischi del tutto ovvii, inerenti soprattutto al fatto che i risultati e le qualità di un'opera musicale che si appoggia a un dramma del genere non possono non venir commisurati all'altezza raggiunta dall'autore del testo teatrale.

Anche da tale punto di vista s'impone subito la constatazione che Zafred ha mostrato di possedere un sicuro istinto puntando quasi esclusivamente sull'intelaiatura narrativa dell'*Amleto* shakespeariano con la conseguente eliminazione di tutti i momenti di rallentamento o di stasi dell'azione scenica e di ogni elemento di contorno. Scompaiono così le scene comiche di Polonio (la cui parte viene ridotta a minime dimensioni) e dei becchini; scompare l'episodio del viaggio di Laerte e viene eliminato l'incontro tra Amleto e il Re assorto in drammatica preghiera. E vengono eliminate soprattutto tutte le parti meditative e concettuali in modo che l'opera viene privata della sua esplicita dimensione « filosofica ». In questo senso la più appariscente rinuncia concerne infatti il monologo dell'« essere o non essere ». Si tratta però di aspetti dell'opera shakespeariana che sono tanto conosciuti che lo spettatore procede quasi automaticamente nel tessuto del lavoro di Zafred il quale viene a sostanzialmente così indirettamente di elementi di suggestione ad esso estrinseci ma che agiscono forse con maggiore efficacia di quella che essi avrebbero potuto esplicare nel caso che Zafred avesse tentato l'impresa, invero temeraria, di riesprimerli musicalmente.

Che egli stesso però non se ne sia scordato all'atto di costituire musicalmente i personaggi della sua opera lo abbiamo creduto di intuire fin da quando abbiamo sentito per la prima volta Amleto enunciare nella prima scena del primo Atto quello che resterà poi un suo motivo fondamentale. Quest'enunciazione avviene in corrispondenza delle parole « A tanto giunti siamo », ma la sua struttura metrica e la sua accentuazione ritmica sembravano corrispondere alla pronuncia mentale della frase « to be or not to be » nella quale si riassume quella che Croce definiva giustamente « la tragedia della volontà » che si compie nel personaggio centrale dell'opera e che concreta il suo più profondo e universale motivo umano. E spesso nell'ulteriore corso dell'opera, ci è sembrato come se Amleto, pur cantando altre parole, recitasse internamente quella frase diventata suo emblema ideologico. Non sappiamo naturalmente se si tratta di un accorgimento preordinato dell'autore o se questi, componendo la parte di Amleto fosse stato indotto inconsapevolmente a plasmarne molti tratti in funzione di quella frase che proprio dal suo *refoulement* potrebbe aver tratto la forza di una latente ossessione.

Alla nostra impressione può aver contribuito anche il modo veramente superlativo in cui il baritono Antonio Boyer ha saputo realizzare vocalmente e scenicamente il personaggio del protagonista (per quanto concerne la parte, precipuamente teatrale della sua superba interpretazione di Amleto, il Boyer si sarà certamente avvantaggiato dei suggerimenti di Luigi Squarzina, magistrale regista della rappresentazione). Il Boyer ha saputo inoltre piegare la sua voce pastosa, ma limpida, sia ai passi sillabati che predominano nell'opera, sia alle inflessioni quasi espressioniste che la linea del canto subisce in momenti di particolare tensione emotiva. In generale Zafred, accostandosi in diversa misura ai modelli classici che vanno dal « recitar cantando » dei primi operisti fiorentini, all'ultimo Verdi e al Pelléas, e, per altri aspetti al suo maestro Pizzetti, mira a realizzare un declamato melodico che risolva in sé l'antinomia tra recitativo e aria. Anche la struttura intrinseca delle figure sonore in cui si concreta la trama musicale testimonia del fatto che Zafred, seguendo la concezione di Busoni, considera la forma dell'opera come quella in cui un compositore deve dare la *summa* della sua esperienza creativa. L'*Amleto* riflette infatti in scorcio tutto l'itinerario stilistico che egli ha percorso fin'ora. Itinerario che, se si è svolto sotto il segno di una concezione nettamente tonale della musica e di una sensibilità orientata più verso i tradizionali modi diatonici che in direzione del cromatismo integrale, mostra tuttavia che il compositore non si è mai inibito pregiudizialmente l'uso di stili più complessi e moderni, non esclusi quelli dodecafonici. Benché sporadicamente, delle figure sonore qualificabili come dodecafoniche compaiano infatti anche nell'*Amleto* e precisamente nella prima scena del secondo Atto e, in modo più esplicito, nella scena dell'apparizione dello spettro del padre di Amleto (non per nulla già Mozart, nel *Don Giovanni*, aveva fatto uso di una serie dodecafonica per rendere il carattere soprannaturale dell'apparizione dello spettro del Commendatore).

Nonostante tutto però, l'*Amleto* di Zafred conserva un sapore prevalentemente tradizionale, sia per quanto concerne le strutture intrinseche del linguaggio musicale che per il modo in cui vi appaiono concepiti i rapporti tra musica, parola e azione. In adeguamento a quest'impostazione dell'opera anche la scenografia di Frigerio e la regia di Squarzina, alla quale s'è già accennato, si sono attenute ai canoni tradizionali degli spettacoli operistici. L'esecuzione, guidata col massimo impegno da Fernando Previtali, è stata degna di ogni lode. Oltre al Boyer si sono particolarmente distinti: Gastone Limarilli nella parte di Laerte; Luigi Infantino in quella del Re; Anna Maria Rota nel ruolo della Regina e Agostino Lazzari in quello di Orazio.

Lo spettacolo è stato accolto da cordiali applausi, appena disturbati da qualche manifestazione di dissenso.

ROMAN VLAD

Due opere di Ghedini a Trieste e a Venezia

La stagione lirica 1960-61 dell'Ente Autonomo Teatro Comunale G. Verdi di Trieste è stata inaugurata sabato 12 novembre con Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi. Seconda opera della stagione è stata Maria d'Alessandria di Giorgio Federico Ghedini, nuova per Trieste, rappresentata il 19 novembre 1960.

Su quest'opera così ha scritto il critico del Gazzettino di Trieste del 20 novembre:

Non ci sembra davvero che i ventitre anni succeduti alla prima rappresentazione di *Maria d'Alessandria* abbiano compromesso la validità artistica dell'opera ghediniana, nonostante le più evolute partiture scritte poi dal Maestro per il teatro. Ghedini è giunto relativamente tardi alla scena, dopo una lunga creatività impegnata nella composizione vocale e strumentale. Vi è giunto precisamente con *Maria di Alessandria* e non già come un musicista ancora in cerca della sua strada, ma nutrito di molteplici esperienze e da artista maturo.

E l'opera rappresentata ieri sera per la prima volta al Teatro Verdi parla in ogni sua pagina di quella maturità, così da rafforzare in noi la persuasione che il periodo creativo che va dalla *Partita* per orchestra alle *Architetture* sia assai più ricco di personalità di quanto forse lo stesso autore non si dimostri propenso a ritenere.

Che *Maria d'Alessandria* resti in qualche modo condizionata dal clima artistico e psicologico dell'ante guerra, che le intenzioni drammatiche e il linguaggio di Ghedini si siano in seguito rinnovati su un piano di interessi più aderenti a un sentimento di attualità, ciò non incide sostanzialmente sui valori poetici della sua prima opera recante il segno di un'autentica personalità. Risposta in *Maria d'Alessandria* tutta una serie di motivi cari alla poetica ghediniana, quali il mare sentito come l'elemento infido e misterioso; il gusto del misticismo assaporato come qualcosa di candido e di primitivo e quindi senza trasalimenti erotici, e per contro il gusto dell'acre, del guizzo nervoso e dei colori dissociati, della luminosità fredda e distante. Questi vari elementi sono rifusi in un linguaggio drammatico scabro e preciso, articolato con un discorso impegnatissimo, dove vocalità e strumentalità

si serbano fedeli al loro carattere proprio.

La partitura meriterebbe un esame particolareggiato, tante sono le pagine che s'impongono con la loro espressività ora energica e ora soave. Rileveremo innanzitutto l'acuta interpretazione della protagonista, alla quale il Ghedini guarda con un felice distacco che gli consente di cogliere il personaggio senza ambiguità sentimentali e nel suo aspetto di cortigiana e poi in quello di penitente.

Godibilissimi per contrasto gli episodi tenuti su un tono leggero come quello dall'accento insinuante con cui Maria ricorda alla penitente Misuride il lussurioso passato. Qui Ghedini, stilista consumato, si compiace di adornare il canto con eleganze alessandrine, come altrove ricorrerà a intonazioni piane e accarezzevoli, a illuminare il processo chiarificatore che si va compiendo nell'anima della cortigiana, o da ultimo ad accompagnarne il riscatto.

L'ampissimo panorama stilistico da cui il Maestro ritrae incentivo, e che va da Monteverdi agli apporti del Novecento, si risolve peraltro in un clima artistico unitario. È che Ghedini non è mai uno sperimentatore, bensì un artista sollecitato da un'esigenza profondamente personale. Facilmente sono individuabili i segni della sua indipendenza artistica: il nutrito senso della vocalità solistica e polifonica, la sensibilità orchestrale asciutta e scattante, l'agilità del discorso che anche quando è irto di punte non insidia mai l'integrità della parola cantata, e oltre tutti questi elementi la presenza di un temperamento cui è intrinseco il teatro; tutte queste componenti fanno di Ghedini, anche del Ghedini di *Maria d'Alessandria* un singolare esponente del teatro contemporaneo italiano.

L'opera ha avuto una buona esecuzione in virtù di una protagonista validissima come Luisa Malagrida, di un direttore d'orchestra molto giovane, il maestro Claudio Abbado, e di una regia curata con calda e intelligente adesione al dramma da Carlo Piccinato.

La Malagrida ha intensamente espresso il tormentato personaggio di Maria. Accanto a lei ha figurato con grande dignità, il basso Giorgio Tadeo quale interprete di Dimo. La sua realizzazione va soprattutto sottolineata per vigore espres-

sivo e profondità di accento. Intorno a questi due interpreti della scena che possiamo qualificare eccellenti, si sono più o meno efficacemente impegnati Lino Puglisi, Renato Cioni, Claudio Giombi, Carla Otta, Rosa Laghezza, Raimondo Botteghelli, Eno Mucchiutti, Vito Susca.

L'opera ha ottenuto un forte successo con applausi all'illustre autore presente alla rappresentazione, al maestro Abbado, a Luisa Malagrida ed a Giorgio Tadeo.

VITO LEVI

A Venezia invece, nel corso della Stagione lirica al Teatro La Fenice è stata ripresa (2 febbraio) la vivace e sapida commedia La Pulce d'oro. Così ne scriveva l'indomani il Corriere della sera:

In diverso clima ha trasportato *La Pulce d'oro* di Giorgio Federico Ghedini, atto unico d'intonazione comico-satirica, nuovo per Venezia. Eroe della commedia, dovuta a Tullio Pinelli, è un giovane venditore di fumo, Lupo Fiorino, in possesso d'una invisibile « pulce asiatica » che ha il potere di tramutare in oro fino tutto ciò che mordicchia. Un bel momento la bestiola miracolosa scappa di gabbia e, si capisce, cerca il tepore sulla pelle d'una graziosa fanciulla che, ai suoi fini reconditi, ne fa uso eccellente. Di qui le vicende sfacciatelle, tristanzuole e un pochino filosoficamente amare dell'opera, che finisce con un matrimonio. La trama è stesa dal Pinelli in prosa chiara, agile e leggera, pur dove tocca situazioni alquanto boccaccesche. Il discorso scivola rapido sugli avvenimenti in cui sia l'elemento fantastico, sia il realistico e lo scherzoso giuocano i loro tiri ben diretti all'eterna fanciullesca credulità del cuore umano.

Dal canto suo Ghedini s'è preso un giocondo spasso musicale. La partitura è un gioiello, e questo non è una novità nell'arte del moderno compositore piemontese. Le macchie di grottesco orchestrale, le sottoli-

neature e punteggiature atte a tipificare i personaggi e i sentimenti, le caricature pungenti ma discrete, gli incisi melodici d'una vocalità tersa e a volte espansa in forme quasi chiuse, fanno l'insieme d'un tessuto colorito, intelligente e a disegni vivaci, da cui traspare, percepibilissima, la parola cantata. Non è una grossa comicità che ne consegue, ma piuttosto un genere di « humour » di sottile presa e di immancabile effetto. Certo l'immaginazione del Ghedini è fervida e puntuale, così fervida e puntuale, diremmo, come quella della pulce asiatica da lui seguita, di mossa in mossa, con un gusto dell'indagine rotto ad ogni spericolatezza.

Alto il livello dell'esecuzione da parte del concertatore e direttore d'orchestra Ettore Gracis, assecondato da un complesso di cantanti, anche se giovanissimi, del Centro d'avviamento della Fenice, uno più bravo dell'altro. Molto ammirati Nicoletta Panni, Gian Luigi Colman, Renato Cesari, Florindo Andreolli, Maria Teresa Mandalari, il Nosotti e l'Antonini. Regia di Sandro Bolchi, esemplare.

FRANCO ABBATI

**"Il Cappello di paglia di Firenze" al Teatro
Carignano di Torino**

Sulla divertente "farsa musicale" di Nino Rota, rappresentata al Teatro Carignano di Torino per la Stagione lirica autunnale dell'Ente Autonomo Teatro Regio, così si legge ne La Stampa del 4 dicembre 1960:

Lietamente accolto, dal '55, in parecchi teatri italiani e in qualcuno straniero, è giunto ora al Carignano *Il Cappello di paglia di Firenze*, l'opera comica di Nino Rota, autore di altre commedie e di componimenti orchestrali e camerati, in gran parte ignoti al pubblico torinese.

Incline all'arguzia, misurato nell'accento patetico addicevole ai superficiali episodi amorosi, egli si è giovato sia delle esperienze tratte dal melodramma comico italiano, sia di alcuni fra i moderni modi e mezzi. « Passettini » a nota e sillaba procedono insieme, come nell'usanza settecentesca, con armonie e disegni orchestrali agili e marcati.

Talvolta le pause interrompono le parole, e l'effetto è ridevole. Melodie lievi e vezzose convengono a questo o quel momento e sono piacevoli quelle di Fadinard « Come un picciol fior d'aprile », di Elena « Trema nell'estasi ». Spunti e movenze, più che individuare i personaggi, sottolineano l'azione, la mimica; così nelle scenette dello scambio delle scarpe strette, della sordità del fastidioso zio Vezinet, e nei qui pro quo della scatola che dovrebbe contenere un cappello simile a quello distrutto. Avanzo dell'originale *vaudeville*, il dialogo è qualche volta declamato. Lo gelosia dell'ingannato marito, Beuperthuis, si sfoga in un arioso, di cui il tormento, la concitazione, l'escandescenza, restano nei limiti della farsa, e nell'umano insinuano un che di lirico. Un leggero, galante valzer bene volteggia nel mondano salotto della baronessa di Champigny. Qualche tocco

parodistico della vocalità ottocentesca è affidato a brevi *roulades* e ad altre vanità del bel canto.

Adeguati e graziosi sono i pezzettini corali. Vezzosa, briosa e pettegola, è la canzone delle laboriose modiste ciancianti nella cappelleria. Una marcetta segna i passi disordinati delle Guardie sonnolenti e maldestre. Il corteo nuziale, stracco nell'incessante inseguimento dello sposo, vocifera in un rado tessuto polifonico, senza accademica presunzione. Per secondare la stranezza dei punti più grotteschi o buffoneschi interviene la deformazione di armonie o l'inconsueto uso della fonica strumentale.

Fra le scene, abbozzate da Gianrico Becher, un po' veristiche, e improntate al pariginismo borghese o polaresco del secolo passato, una piccola folla di solisti e di coristi si è mossa e atteggiata, regista Enrico Frigerio, appropriatamente, ha cantato e recitato con scioltezza, disinvoltura, sufficienza. Ecco l'elenco: A. Misciano, L. Pudis, A. Maddalena, R. Ercolani, O. Borgonovo, M. Ferrara, A. Benzi, G. Vinci, Seminatore, M. Adani, S. Zanoli, A. Rota, M. Carminati, A. Testa (mimo). Malgrado le note condizioni avverse all'ordinata e perseverante concertazione, il maestro Carlo Felice Cillario ha guidato con esperienza e competenza l'esecuzione, e ottenuto insieme con l'autore, col maestro del coro Mario Tagini e con tutti i collaboratori, sollecito e caloroso successo.

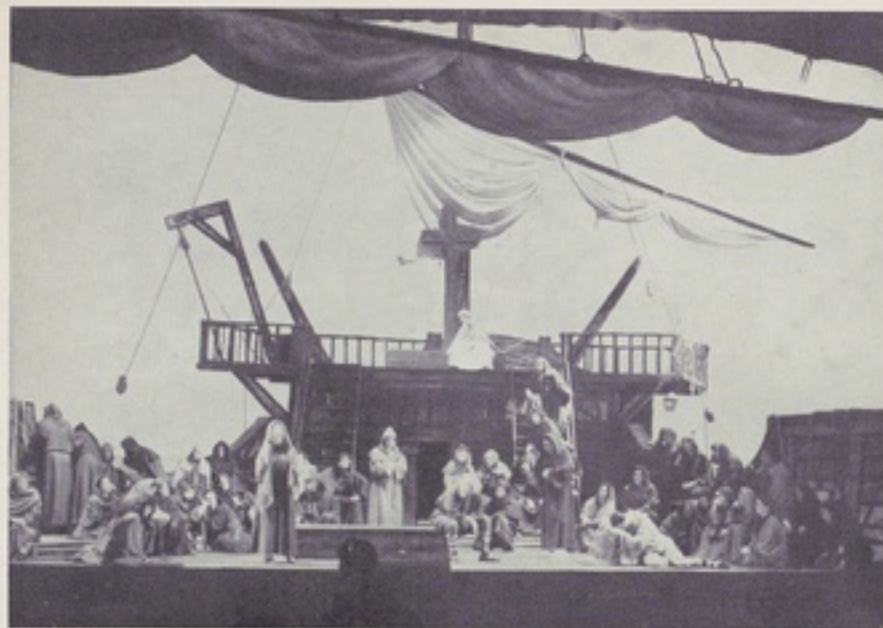
ANDREA DELLA CORTE

"Amleto" di Mario Zafred



Due scene (atto II e III) dell'opera data in prima assoluta al Teatro dell'Opera di Roma (gennaio 1961). Scene di E. Frigerio





Una scena di *Maria d' Alessandria*, rappresentata al Teatro Verdi di Trieste. (Foto de Ruta)

2 opere di G. F. Ghedini

Una scena della *Palce d'oro*, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia. (Foto Ferruzzi)



Ritorno della "Lucrezia" di Respighi

Il 12 gennaio 1961, nel corso della Stagione lirica invernale del Teatro alla Fenice di Venezia, è stata rappresentata — con *Elettra* di Richard Strauss — *Lucrezia* di Ottorino Respighi. Sull'ultima opera del compositore bolognese così ha scritto *Il Gazzettino di Venezia*:

Anche Ottorino Respighi, come molti musicisti di questo secolo, giunse al teatro, si vuol dire al melodramma, attraverso la duplice esperienza della musica strumentale — da camera e sinfonica — e della musica vocale. E dopo il suo debutto operistico del 1905 (*Re Enzo*) e la inedita *Marie Victoire* (1909), dal '13 al '23, Respighi dedica al teatro soltanto musiche per balletti. Poi scrive, con *Belfagor*, la prima opera della sua maturità melodrammatica. Seguiranno *La Campana sommersa* (1927), *Maria Egiziaca* (1932), la *Fiamma* (1934) e la postuma *Lucrezia* (1937) rappresentata ieri sera al Teatro La Fenice, assieme alla *Elettra* di Richard Strauss.

Lucrezia, atto unico in tre momenti, su libretto di Claudio Guastalla, nasce dunque al limite estremo delle compiute e complesse esperienze respighiane, sotto il duplice aspetto dei « generi » trattati, e dalla costante vocazione arcaica (manifesta nello spiccato gusto per il gregoriano, e per i « modi » antichi). A parte metteremo il culto per Monteverdi, e le lievi suggestioni di alcuni fra i maggiori musicisti del suo tempo.

Abbiamo, in tal modo, fissati gli elementi essenziali, strutturali e linguistici, da cui nasce la partitura di *Lucrezia*, una sintesi raffinatissima del lungo cammino respighiano, conquistata attraverso la decantazione di molti aspetti, superflui o contrari alle più schiette inclinazioni del Maestro. Ecco dunque il variegato, trasparente strumentale, disteso sulla sapienza dell'autore dei poemi sinfonici: un panorama timbrico che, nella storia

della musica italiana del primo Novecento, occupa un posto a sé. Ecco l'arcaismo, ottenuto proprio attraverso l'evidente gusto gregoriano, modale. Il tornito linguaggio vocale, la paziente, e quasi artigianale, fattura, come poteva derivare dalle tante liriche e dai poemi sinfonico-vocali. Ecco, infine, Monteverdi, chiaramente presente, con la protagonistica « voce ».

L'agile partitura si svolge, per la durata di circa un'ora, con ritmo ed incisività teatrali, ma senza abbandonare quel tono miniaturistico e oratoriale, che fu sempre caro a Respighi, e che forma un altro elemento del fascino sottile di questa opera. Un fascino che, personalmente, cercheremo, più che nei coloriti discorsi avvinazzati degli uomini (primo momento), nell'affreccato dialogo delle ancelle con *Lucrezia*; assai più che nella violenza, piuttosto veristica, di *Tarquino*, nel nobilissimo dolore, nella offesa dignità di *Lucrezia*, espressa con una aristocratica vocalità, intensamente espressiva.

Ha diretto *Lucrezia* il Maestro Ettore Gracis, con mirabile aderenza al testo respighiano, con chiarissima precisione e bella espressività. Eccellente il canto di Oralia Dominguez nella parte narrativa della « voce ». Protagonista dalla bella figura e dal gradevole canto, Anna De' Cavalieri. Un *Tarquino* rude e scenicamente prestante, Giulio Fioravanti. In uno dei ruoli protagonisti (Collatino) ha cantato Renzo Casellato, uno dei numerosi giovani del Centro di Avviamento Lirico della Fenice, che hanno preso parte alla recita di *Lucrezia* e di *Elettra*. E lo ha fatto con

risultati musicali, scenici, eccellenti, dimostrando gradevoli mezzi vocali e ammirevole sensibilità.

Le scene ed i costumi di Lorenzo Ghiglia, sono apparsi per la severa semplicità dello stile e degli accostamenti cromatici, molto fedeli al testo letterario e alla musica, e hanno contribuito, nella loro sugge-

stività, con la misurata e meditata regia di Sandro Sequi, all'unità dello spettacolo.

Applausi molto calorosi per l'eccezionale interessante spettacolo. Numerose le chiamate a tutti gli interpreti e al direttore d'orchestra.

GIUSEPPE PUGLIESE

"Mondi celesti e infernali" di G. F. Malipiero

Insieme alla Pulce d'oro di Ghedini il 2 febbraio al Teatro La Fenice di Venezia veniva anche offerta al pubblico la prima realizzazione scenica assoluta di Mondì celesti e infernali di G. Francesco Malipiero. Il significato di questa opera è stato così illustrato sul Paese del 5 febbraio:

Mondi celesti e infernali sono una sequenza di sette scene, che presentano ciascuna l'immagine di una donna: Sammuramai, Medea, Poppea, la Vergine Maria, Giulietta, Rosaura e un'innominata « Lei » dei nostri giorni. Dunque miti d'ogni tempo, attraverso testi, tutti assai brevi, che Malipiero ha tratto dalla storia, oppure ha scelto e tradotto, o ha inventato. E spiega l'autore stesso: « I sette aspetti delle sette donne, in realtà sono l'aspetto esterno della donna. Passano i secoli, ma essa rimane fedele ai sentimenti che la governano al di sopra di tutte le vicende umane. Che il suo mondo sia celeste o infernale, essa non cambia ».

Già da questo s'intende che Mondì celesti e infernali si rifà alla drammaturgia del primo Malipiero, quella che va fino al *Torneo notturno*, e poi cedette il campo, per una decina di anni, a una concezione più tradizionale dell'opera. Il teatro del primo Malipiero era invece tutt'altro: era piuttosto sceneggiatura di lirismi, se così si può dire, sequenza di illuminazioni liriche appena sostenute da un simulacro di azione, quel tanto che bastasse a portarle a significati allegorici. I testi cantati del primo Malipiero sono infatti tolti all'anti-

ca poesia lirica italiana, sono cioè antologie di « canzoni »; e l'azione che li lega è puramente mimica, non cantata ma accompagnata dalla sola orchestra.

Ora questa concezione non nasce da un capriccio, ma dalla natura stessa del linguaggio musicale di Malipiero, intimamente repugnante a quella che fu l'idea-forza di tutto l'Ottocento musicale: l'ambizione di rendere in termini musicali una vicenda, una storia, un divenire, uno sviluppo. Perché fra i tanti modi con cui l'artista moderno afferma, individualisticamente, il suo dissidio dal mondo costituito, Malipiero ha scelto appunto questo: il rifiuto del divenire, davanti al quale egli prova lo stesso orrore che si prova davanti a un processo di putrefazione. Perciò la sua musica rifugge dagli sviluppi tematici, e si basa essenzialmente sulla successione di idee diverse; perciò il suo teatro più originale non conosce vicenda nel senso dialettico del termine, ma soltanto immobili contrapposizioni di figure allegoriche sempre identiche a se stesse, come personaggi di una sacra rappresentazione. Difatti nelle opere di stampo più tradizionale posteriori al 1930, quali che possano essere i loro meriti, la forza di capolavori come

Sette canzoni o *Torneo notturno* non si ritrova più, salvo che nel *Figlio cambiato*.

È quanto dire che Mondì celesti e infernali, rifacendosi alla concezione più originale di Malipiero, prometteva bene. Senonché il risultato è stato inferiore alle promesse. Anzi tutto, l'oscurità del testo, che delle sette donne ci presenta quasi sempre pochissimo, non dico delle loro vicende ma della stessa loro immagine. Solo Giulietta ha un certo rilievo, un po' meno Medea; ma per esempio Sammuramai e la finale « Lei », che non parlano, rimangono un mistero completo per chi non abbia letto il programma, d'altronde non esauriente neanche lui. E bisogna aggiungere che la messinscena non fece molto per chiarirci le idee, né per differenziare, almeno, il clima di una scena da quello d'un'altra. Ma neanche la musica è molto impegnata a distinguere e caratterizzare. Il che del resto non deve sorprenderci: fu scritta appunto in quel periodo in cui Malipiero aveva rinunciato a molti mezzi di contrasto smorzando i colori della sua orchestra e attenuando le sue prime sprezzate armoniche (alle quali doveva tornare più tardi, con rinnovata energia); aveva insomma imboccato quelle « pianure monocrome » di cui

parlò Bontempelli nel 1942, in un saggio su di lui rimasto famoso. Anche sul piano musicale dunque, tutte e sette le scene tendono a somigliarsi; tanto più che la voce di Magda Olivero (interprete peraltro eccellente come tutta l'esecuzione musicale del complesso diretto da Ettore Gracis), a Venezia, era sempre la stessa: per Medea, Poppea, Giulietta, Maria, Rosaura.

Il risultato insomma è che i valori musicali, alla prova scenica, escono molto impalliditi; mentre in sé sono tutt'altro che trascurabili. La scena della Vergine per esempio è d'una ispirazione che si può quasi accostare a quella dell'oratorio *La Passione*, cioè a uno dei culmini di Malipiero; e in molte altre pagine fantasia melodica e profondità del tessuto armonico sono della più alta qualità, degnissime dunque della firma: che è quella del più puro poeta che conti la musica del nostro secolo. Ma a districarne un'impressione adeguata bisognerebbe chiudere il sipario, dimenticare i nomi dei personaggi; e forse anche isolare le scene, ascoltarle ciascuna da sola. E tuttavia il pubblico mostrò di intuire più di quanto si poteva credere, perché accolse la fine dell'opera con sei chiamate assai calorose e concordi.

FEDERLE D'AMICO

A Buenos Aires ripresa di "Proserpina e lo Straniero" di J. J. Castro

Proserpina e lo Straniero l'opera di Juan José Castro che nel 1951 vinse il Concorso Internazionale Verdi bandito dal Teatro alla Scala, è stata ripresa al Teatro Colon nella scorsa stagione. Intorno a quest'opera così ha scritto Buenos Aires Musical (16 settembre 1960):

L'antico mito omerico che narra il ratto di Persefone portata da Plutone nel suo regno infernale, è stato nel corso dei secoli ripreso da numerosi poeti e da uno stuolo non meno nutrito di musicisti, da Monteverdi a Stravinski. Lo scrittore

argentino Omar Del Carlo, autore del dramma teatrale *Proserpina e lo Straniero* (Proserpina è l'equivalente latino di Persefone) e autore nello stesso tempo del libretto utilizzato da Juan José Castro per la sua opera omonima, ha ceduto an-

ch'egli a questa tentazione immaginando un libero rifacimento moderno del celebre mito greco-romano. Qui Proserpina è una povera ragazza argentina di campagna, sedotta da un giocatore, Porfirio, il quale la strappa dal focolare domestico e la costringe ad una vita infamante in un inferno suburbano. Le vicissitudini di Proserpina fino a quando l'arrivo dello Straniero e il susseguente sacrificio di lui fanno trionfare definitivamente in lei il bene liberandola dal mondo di abiezione nel quale essa giace, configurano un episodio di cronaca nera come purtroppo succede qualche volta di leggere. In questa trasposizione del mito antico nella vita attuale lo schema prevede l'intervento del coro e di un corifeo, introdotti a simiglianza della tragedia greca, i quali anticipano e commentano l'azione, unendo il mondo ideale a quello reale e sviluppando una effusa simbologia.

Dramma di netto impianto realista, perciò, senza pregiudizio delle forzate equivalenze mitologiche o di una filosofia spesso oscura e impenetrabile; dramma realista e non dei più edificanti.

È questo, sommariamente esposto, il soggetto che Juan José Castro assunse per la sua opera presentata al Concorso Internazionale indetto

nel 1951 dal Teatro alla Scala, nel quale fu rappresentata l'anno seguente e che una giuria formata da svariate personalità della musica contemporanea prescelse all'unanimità fra 138 partiture. Lavoro complesso, una delle cui difficoltà maggiori consisteva nel risolvere i problemi presentati dallo schema letterario, nel quale abbondavano le situazioni poco favorevoli alla unità narrativa: da un lato il dramma verista, violento, crudo fino alla volgarità; dall'altro le evocazioni del mito su un piano irrealista. Juan José Castro ha perseguito con abilità la caratterizzazione musicale dei personaggi. Aggiungiamo che nelle parti vocali prevale lo stile recitativo, e che l'autore non ha rifiutato nel suo lavoro formule presenti nel teatro lirico moderno e contemporaneo. In sintesi, i valori musicali superano in *Proserpina* i valori drammatici.

Gina Lotuffo come protagonista si rivelò un elemento di valore. Angel Matiello (lo Straniero) cantò la sua parte con l'abituale efficacia musicale e scenica. Virginia Castro fu una valida Fulvia. Il coro preparato da Tullio Boni e l'orchestra, sotto l'esperta direzione dell'autore, furono ottimi.

ENZO VALENTI FERRO

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero le cronache su novità sinfoniche di Viozzi, Ghedini, Chiaramello, Brero e R. Bossi.

Notizie in breve

* Primo organista della Basilica di S. Pietro in Roma è stato recentemente nominato il maestro Erich Arndt.

* Il XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea che, come è noto, si effettuerà a Venezia dal 9 al 29 aprile, comprenderà due spettacoli teatrali, quattro concerti sinfonici, quattro concerti per orchestra da camera, due di musica cameristica, una serata dedicata a composizioni polifoniche di scuola veneziana, e un congresso con due serate di musica elettronica. Fra l'altro verrà presentata un'opera in prima assoluta di L. Nono. Concerti verranno dedicati a musiche di O. Respighi, nel venticinquesimo anniversario della morte del compositore, e di P. Hindemith, quest'ultimo sotto la direzione dell'autore.

* Il 20 novembre u.s. l'Orchestra stabile dell'Istituto Musicale Venturi di Brescia ha inaugurato il secondo anno di attività con un concerto diretto dal M° Luigi Manenti, suo direttore stabile, al quale hanno partecipato in qualità di solisti, il violinista Giulio Franzetti e il duo pianistico Franco Braga e Piero Zanoni.

* Dal 1° al 4 dicembre 1960 si è svolto al Théâtre du Capitole di Tolosa il 7° Festival dell'Opera Italiana, organizzato dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana sotto l'alto patronato dell'Ambasciata d'Italia in Francia. Furono rappresentate le opere *Nabucco* di Verdi e *Bohème* di Puccini; a chiusura del Festival, ebbe luogo

una manifestazione concertistica con la partecipazione degli artisti e del coro italiano. Tra i direttori d'orchestra figuravano Corrado Benvenuti e Franco Patané; la direzione del coro era affidata ad Angelo Ascheli.

* Il M° Renzo Bossi è stato insignito della medaglia d'oro conferita dal Comune di Milano ai cittadini benemeriti.

* Al 1° Concorso Internazionale di Composizione Reine Marie José il maestro parigino André Casanova ha vinto il premio speciale di Radio Ginevra (2000 fr. svizzeri) con la cantata da camera *Cavalier seul* su testo di Jean Moal, per baritono e quartetto d'archi.

* L'Associazione Europea dei Festival di Musica ha recentemente fondato una rivista bimestrale intitolata *Festivals*. Edita dalla Casa Kister, ne è redattore capo Franz Walter.

* Dal 12 ottobre 1960 all'8 febbraio 1961 l'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze ha dedicato per la terza volta una serie speciale di dieci concerti sinfonici ai giovani studenti. I concerti si sono svolti nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio e vennero affidati alla direzione di noti maestri.

* Nel corso dell'anno 1961 si svolgeranno in Europa i seguenti Festival: Internazionale Maifestpiele

(Wiesbaden, 1-22 maggio); XII Mai Musical (Bordeaux, 5-20 maggio); XXIV Maggio Musicale Fiorentino (Firenze, 6 maggio-30 giugno); XVI Festival Musicale Primavera di Praga (12 maggio-4 giugno); IX Festival di Vienna (27 maggio-25 giugno); Festival di Zurigo (fine maggio-primi di giugno); X Festival Internazionale di Musica e Danza (Granada, 2 giugno-1° luglio); IX Festival Internazionale di Stoccolma (4-16 giugno); XI Festival Sibelius (Helsinki, 6-12 giugno); XIV Festival olandese (Amsterdam-L'Aia-Scheveningen, 15 giugno-15 luglio); Festival Internazionale di Strasburgo (16-17 giugno); XIII Festival Internazionale (Aix-en-Provence, 9-31 luglio); XII Festival di Musica, Teatro e Folclore (Dubrovnik, 10 luglio-24 agosto); Festival wagneriano (Bayreuth, 23 luglio-25 agosto); X Festival Internazionale (Santander, 1-31 agosto); Festival di Atene (1° agosto-10 settembre); Opernfestspiele (Monaco, 13 agosto-9 settembre); Festival Internazionale di Lucerna (16 agosto-9 settembre); XVth International Festival of Music and Drama (Edimburgo, 20 agosto-9 settembre); XIV Festival International de Musique (Besançon, 7-17 settembre); XVI Sagra Musicale Umbra (Perugia, 9-23 settembre); XI Festival Internazionale di Berlino (24 settembre-10 ottobre).

* Il concorso per voci solistiche bandito dal comitato direttivo dell'Accademia Corale Stefano Tempia di Torino in occasione del suo 85° anno di attività ha dato i seguenti risultati: 1° premio ex-aequo a Franca Piantanida e Rita Marchina (L. 50.000); 2° premio ex-aequo a Rosina Cavicchioli ed Elena Perolio (L. 30.000); 3° premio ex-aequo a Riccarda Colla e Maria Aggio (L. 20.000). Sono stati segnalati il baritono Palchetti e il tenore Genta.

* Il sessantesimo anniversario della morte di Giuseppe Verdi è stato celebrato a Busseto a cura dell'Istituto di Studi Verdiani, con un'ora-zione celebrativa di Andrea Della Corte. Precedentemente erano state deposte corone di alloro davanti alla casa natale e al monumento del Maestro.

* Il duo pianistico argentino Tila e John Montés ha tenuto un concerto nella Sala Ricordi a Milano. Le ottime qualità interpretative, l'alto livello tecnico e l'ammirevole fusione ebbero modo di manifestarsi ampiamente nell'esecuzione sia dei classici W.F. Bach, Clementi e Brahms, sia dei moderni García Morillo, A. Krieger, Gaito, Lopez Buchardo, Aguirre, Casella e Milhaud.

* Nella Sala Ricordi di Genova mercoledì 18 gennaio il M° Vincenzo Davico ha tenuto una applauditissima conferenza-concerto su *L'Anima italiana attraverso la canzone* con la collaborazione del soprano Miriam Funari. Sono state eseguite una Luda anonima del XIII secolo e composizioni di Falconieri, Rontani, Spontini, Bellini, Respighi, Davico, Tocchi, Allegra, Nicola, Montanaro, Piccinelli, Sadero, Favara e Masetti.

* Vivo successo hanno ottenuto le esecuzioni della *Piccola sinfonia concertante* e della 2° *Sinfonia «Melbourne»* di Ottavio Ziino, eseguite rispettivamente ai Pomeriggi Musicali di Milano e alla RDF di Lilla.

* Il Consiglio direttivo della Associazione Lirica e Concertistica Italiana ha approvato l'attività svolta nel 1960 e, preso atto delle domande di partecipazione al Concorso Giovani Cantanti 1961, pervenute dagli interessati in numero di 160 fra soprani, mezzo-soprani, contralti, tenori, baritoni e bassi, ha proceduto

alla nomina della Commissione giudicatrice del Concorso nelle persone dei Signori: Maestro Prof. Federico Mompello presidente; Signa Anita Colombo, Comm. Mario Colombo, Avv. Ciro Fontana, Dott. Eugenio Gara, Maestro Prof. Giuseppe Marchioro, componenti.

Le selezioni di primo grado, previste dal Bando di Concorso approvato dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo, hanno avuto inizio il 3 febbraio presso il Teatro Nuovo di Milano.

Necrologi

* A Colonia il 31 luglio 1960 si è spento settantenne il compositore e didatta Karl Hasse. Allievo di Reger e Riemann, aveva composto diversa musica sinfonica, alcuni concerti, lavori corali e cameristici. Dedicò varie pubblicazioni a Bach e a Reger.

* Il 20 agosto u.s. è deceduto sul Piz Julier (St. Moritz), il compositore e direttore d'orchestra svizzero Rudolf Moser, nato a Niedernzwyll (S. Gallo) 68 anni fa. Lo scomparso diresse i cori della cattedrale e l'Orchestervereinigung di Basilea e svolse ampia attività didattica.

* Nello scorso mese di settembre è morto il compositore Léo Weiner uno dei maggiori esponenti della moderna musica ungherese. Era nato nel 1885 a Budapest, dove dal 1908 al 1949 insegnò in quella Accademia musicale. Tra le sue composizioni si ricordano: 3 *Divertimenti* su antichi temi magiari, *Pastorale*, *fantasia* e *fuga* per archi,

Scherzo, *Serenata* per orchestra, musiche di scena, corale, vocale e cameristica. Aveva pubblicato alcuni lavori didattici.

* A Vence è scomparsa il 20 settembre scorso la celebre danzatrice russa Ida Rubinstein. Per lei composero tra gli altri Debussy (*Il Martirio di S. Sebastiano*) e Pizzetti (*La Pisanella*). Aveva 80 anni.

* Il 19 ottobre 1960 è scomparso a Herford all'età di 57 anni il compositore berlinese Gunter Raphael. Autore di diverse sinfonie e altra musica orchestrale, di opere sacre e corali nonché di musica da camera insegnava dal 1956 alla Hochschule di Colonia.

* Il 6 dicembre 1960 è deceduta a Bruxelles la celebre pianista Clara Haskil. Nata a Bucarest nel 1895, studiò con R. Roberts e Cortot divenendo ben presto interprete tra le più sensibili e tecnicamente meglio dotate. Tenne concerti in tutto il mondo ottenendo sempre incondizionato successo.

* A Padova, è mancato il 30 dicembre scorso il M. Alessandro Peralasca, che per lunghi anni aveva goduto larga notorietà nel mondo musicale infantile di Milano quale insegnante capace e inventore di un metodo per lo studio della teoria e la pratica del solfeggio, assai apprezzato dai didatti italiani e stranieri. Organizzatore di piccoli complessi corali infantili, ebbe modo di rivelare al pubblico scolastico interessanti saggi di polifonia fanciulesca d'ogni paese, nonché di presentare un Oratorio dell'undicenne Nino Rota.

Concorsi

* Il Concorso internazionale per un'opera lirica intitolato al nome di Giacomo Puccini, che donna Fosca Crespi ha istituito sotto gli auspici del Teatro alla Scala dotandolo di un premio di cinque milioni di lire, è stato prorogato al 30 giugno 1961. La decisione è stata presa per aderire alle richieste formulate in proposito da numerosi interessati. Fermi restando gli altri termini del bando a suo tempo pubblicato, entro la data suddetta i materiali dovranno pervenire alla segreteria del concorso, presso la Scala, via Filodrammatici, 2.

* Il Concertgebouw di Amsterdam ha indetto un Concorso aperto a musicisti di ogni nazionalità, per la composizione di un quartetto per archi (2 violini, viola e violoncello), di un trio per archi (violino, viola e violoncello) e di un ciclo di liriche a una voce e pianoforte (su testo olandese o flammingo). Ciascuna categoria è dotata di premio proprio. Le composizioni concorrenti dovranno pervenire alla segreteria della S. A. Concertgebouw, Amsterdam — Z, van Baerlastraat 98, non oltre il 15 maggio 1961.

* Il Circolo degli Artisti di Torino bandisce un Concorso Nazionale aperto a musicisti di ogni età, purchè di nazionalità italiana, per la composizione di un quartetto con pianoforte (violino, viola, violoncello, pianoforte) della durata di almeno 25 minuti, inedito e mai eseguito. Il Concorso è dotato di premi indivisibili; il primo di L. 500.000, il secondo di L. 300.000. Le partiture dovranno essere inviate non oltre il 15 luglio 1961, alla Segreteria del Circolo degli Artisti, via Bogino 9, Torino. Per informazioni rivolgersi alla suddetta Segreteria.

* Dal 24 al 7 agosto 1961 avrà luogo in Arezzo il 9° Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo, aperto esclusivamente a complessi corali di cantori dilettanti (la qualifica di dilettante non riguarda i direttori). Il concorso è riservato alle tre seguenti categorie: 1) cori misti di non oltre 40 voci e non meno di 24 (4 premi rispettivamente di L. 300.000, L. 200.000, L. 150.000, L. 75.000); 2) cori maschili di non oltre 30 voci e non meno di 18 (3 premi rispettivamente di L. 200.000, L. 150.000, L. 100.000); 3) cori misti o maschili o femminili di non oltre 40 voci e non meno di 18 (4 premi rispettivamente di L. 150.000, L. 100.000, L. 75.000, L. 50.000). La iscrizione alla terza categoria è subordinata alla partecipazione anche a una delle altre due. Si avrà inoltre una competizione di Canto gregoriano, facoltativa e unica (esente da eliminazione) alla quale potranno partecipare i cori iscritti tanto alla prima quanto alla seconda categoria (2 premi rispettivamente di Lire 60.000 e di L. 40.000). Il Concorso è pure dotato di premi speciali per cori italiani (L. 60.000, L. 40.000, L. 30.000), nonché di premi in oggetti artistici da assegnare ai direttori dei cori vincitori e al coro di provenienza più lontana. Le domande d'iscrizione (accompagnate dalla tassa di L. 10.000) dovranno pervenire entro il 15 aprile 1961 all'Associazione Amici della Musica, 9° Concorso Polifonico Internazionale G. d'Arezzo, via Albergotti, Arezzo, presso la quale vanno indirizzate anche le richieste di chiarimenti.

* Sotto gli auspici del Comune di Trieste e con l'organizzazione del Conservatorio Tartini di Trieste è stato bandito l'8° Concorso Nazionale di Composizione « Premio Città di Trieste » per una composizione sinfonica (durata massima 30 minuti, premio unico e indivisibile di L. 1.000.000) e per una composizione da camera: trio, quartetto, quintetto, con o senza pianoforte (premio unico e indivisibile L. 500.000).

Le composizioni dovranno essere inedite e mai eseguite; per quelle vincenti, al premio si aggiungerà l'esecuzione, mentre i lavori secondi classificati verranno premiati con la sola esecuzione. Ai concorsi possono partecipare solamente musicisti italiani che non abbiano oltrepassato il 45° anno di età alla scadenza del termine fissato per la presentazione dei lavori e cioè entro il 31 agosto 1961. I lavori dovranno pervenire alla Segreteria del Concorso presso il Conservatorio di Musica G. Tartini, via Carlo Ghega, 12, Trieste alla quale possono indirizzarsi le richieste di informazione.

* Il secondo Concorso Internazionale « Ettore Pozzoli » avrà luogo in Seregno a cominciare dall'11 settembre 1961. Il primo premio conterà di Lire 700.000; il secondo di L. 300.000; il terzo di una grande medaglia d'oro. Per chiarimenti scrivere alla Segreteria del Concorso Pozzoli, Palazzo del Comune, Seregno (prov. di Milano).

* A partire dal 21 settembre 1961 si svolgerà in Israele il 3° Concorso Internazionale di violoncello Pablo Casals aperto a giovani violoncellisti di ogni nazionalità. Il concorso comprende due categorie: « junior », per i candidati nati tra il 1° luglio 1926 e il 31 dicembre 1935. Entrambe le categorie sono dotate di un 1° premio di 1.000 dollari, di due secondi premi di 800 dollari ciascuno e di due terzi premi di 600 dollari ciascuno, oltre che di due menzioni onorevoli. Le domande d'ammissione dovranno essere inviate entro il primo giugno 1961 al 3° Concours International de violoncelle Pablo Casals, Comité Israélien, 7, rue Mendélé, Tel-Aviv, Israel. Per informazioni rivolgersi agli Uffici del Turismo Israeliano, Roma, Via Vittorio Veneto, 96 o ai Consolati d'Israele.

* Dal 24 settembre al 9 ottobre 1961 si effettuerà a Budapest il Concorso Internazionale di Pianoforte Liszt e Bartók, aperto ai pianisti di ogni nazionalità nati tra il 1° gennaio 1929 e il 1° gennaio 1946. Il Concorso, presieduto da una giuria internazionale costituita da eminenti personalità musicali, è dotato di 4 premi (rispettivamente di Ft. 30.000, 20.000, 15.000 e 10.000), nonché di medaglie, diplomi e premi di incoraggiamento. L'iscrizione al concorso mediante apposito bollettino, dovrà pervenire non oltre il 30 giugno 1961 alla Segreteria dello stesso (Budapest, VI, Liszt Ferenc ter 8), presso la quale vanno indirizzate le richieste di informazione.

Recensioni di dischi

Giuseppe Verdi. *Rigoletto*. Melodramma in tre atti.

Interpreti principali: Alfredo Kraus, Ettore Bastianini, Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Ivo Vinco. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Gianandrea Gavazzeni. Maestro del Coro Andrea Morosini.

Ricordi, 3 dischi LP da 30 cm., MRO 114/16 - OS (stereo) 114/16

Il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi è — non si scopre nulla a dirlo — un'opera sovrabbondante di sentimenti, di musica, di situazioni: il suo clima sa di ferro e di sangue, e la violenza delle passioni è sollevata spesso a proporzioni epiche. Non vi è — salvo che in *Gilda*, la cui passione, in fondo, ha pure i caratteri della possente fatalità del suo ambiente — dolcezza o smarrimento, nè vi sono dolori su cui si possano trarre conclusioni edificanti. Non fa pietà *Rigoletto*, malgrado l'espiazione, perchè in fondo alla sua sordida anima i sentimenti di vendetta predominano su ogni altro spirito; nè i cortigiani, o il Duca stesso, li salveremo da un ipotetico diluvio. *Gilda*, dolcissima e appassionatamente misera, è l'unica luce di questo fosco dramma che, nella sua tragica soluzione, segna il trionfo della potenza e della prepotenza. Il Duca di Mantova, questo Don Giovanni in minore, potrà continuare tranquillo la sua vita e sciogliere i nodi delle sue azioni, come se nulla fosse avvenuto.

Per questo rilievo di caratteri, per il gran cozzo di passioni che la vicenda offre, *Rigoletto* appare oggi un'opera estremamente difficile a rendersi; anche perchè il materiale umano, e quello dell'espressione devono incontrarsi su piani paralleli e al massimo della loro forza

di rappresentazione. L'estrema ricchezza musicale di questo capolavoro non può quindi che appoggiarsi sul drammatico colore di una situazione teatrale che, a dispetto dei tempi, conserva a tutt'oggi una carica vitale talvolta rude ma sempre fedele ai fini dell'opera.

È indubbiamente merito di questa edizione Ricordi l'aver centrato il problema di fondo di *Rigoletto*: che è diretto da Gianandrea Gavazzeni con la forza e la speditezza necessarie e con un'accorta distribuzione di tinte e di pesi, e che è interpretato da un gruppo di cantanti che appare perfettamente « in parte ». Il tenore Alfredo Kraus rende alla perfezione, con la sua chiara vocalità, il personaggio disumano del Duca, ed Ettore Bastianini illumina con la sua grande arte i lineamenti del buffone; la limpida, splendida voce di Renata Scotto ci dà una *Gilda* femminile e pietosa, ed eccellenti appaiono la Cossotto, il Vinco, il Malonca, il Carbonari, il Guagni e il Morresi nelle parti di contorno. Tutta l'esecuzione è in sé molto buona: diremo in più che le voci, per il loro colore e la loro qualità, danno da sole l'immagine dei personaggi che rappresentano. Il che, in una edizione discografica, è forse il massimo dei risultati.

MARIO PASTI

Gioacchino Rossini. *La Cambiale di matrimonio*. Farsa giocosa in un atto di Gaetano Rossi.

Interpreti: Renata Scotto, Rolando Panerai, Renato Capecchi, Nicola Monti, Mario Petri, Giovanna Fioroni. Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum diretto da Renato Fasano.

Ricordi, 2 dischi LP da 30 cm., MRO 109/10.

La Cambiale di matrimonio fu la prima opera rappresentata di Rossini — pur se la prima sua composizione, di genere serio, fu scritta quattro anni prima, e fu il *Demetrio e Polibio* — ed è, si può dire, il primo fortunato incontro del giovanissimo maestro con un genere che doveva dargli la più grande celebrità: quel genere « buffo », in cui il Rossini della giovinezza e della spensieratezza profuse veramente tesori di ingegno e di umorismo, in una travolgente vena musicale che non parve mai accusare una battuta a vuoto. Era il 1810, e Rossini era poco più che un ragazzo: la sua farsa andava in scena con scarsi entusiasmi ma sopravviveva al punto — malgrado il lungo oblio — da ritornare alle scene cent'anni dopo. Ora il disco ce la ripropone.

La Cambiale fonde in sé i due elementi del sentimentale e del comico in una sintesi già abbastanza felice: si ha già la netta impressione di essere fuori dagli schemi del passato anche se ovviamente si è ben distanti dai poco successivi *Barbiere*; ma anche in questa operina, in questo primo approccio a un genere teatrale fra i più difficili, la musica di Rossini

si libra su un piano di viva personalità, e si stacca nettamente, nella sua sostanza umana, dai modelli accademici. Le pagine belle sono molte, e la verve di Rossini sbocca irresistibile nel finale dell'opera, che già porta in sé lo spirito di quelle « chiuse » formidabili e trascinandosi che ancor oggi risultano ineguagliate. D'altronde la grande « stagione » rossiniana stava per esplodere: *La Cambiale di matrimonio* ne è il presagio e la certezza.

La presente edizione discografica è particolarmente efficace: eccellente è infatti l'apporto di quel mirabile complesso dei Virtuosi di Roma, diretti da Renato Fasano, e di un gruppo di voci particolarmente efficienti. In primo piano la versatile Renata Scotto, un soprano che ha davvero una splendida natura musicale ed una voce che per purezza e espressività ha pochi confronti. Il tenore Nicola Monti, il baritono Renato Capecchi, il basso Mario Petri e il mezzosoprano Giovanna Fioroni completano l'affiatato complesso. E la storia della ragazza che verrà data in sposa a chi presenterà la famosa « cambiale » scorre scintillante e brillante quant'altre mai.

MARIO PASTI

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

AVVERTENZA

Il Diario musicale di Charles Burney — che l'autore aveva minuziosamente intitolato *The present state of Music in France and Italy, or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect material for A General History of Music* — al suo apparire in Inghilterra (1774) ebbe una rapida fortuna, attestata due anni dopo da una seconda edizione, nonché da una traduzione tedesca (Amburgo, 1772).

Di recente Percy A. Scholes ne ha offerto una accurata riedizione (Londra 1959), ampliata da numerosi paragrafi di argomento non musicale che egli ha tratto da un originale olografo del Burney. Benché l'interesse di queste parti — che si diffondono sul paesaggio italiano, le culture agricole, le città, i monumenti e le opere d'arte, i costumi degli abitanti e i loro dialetti — sia assai notevole, nella nostra traduzione abbiamo preferito limitarci alla materia delle prime edizioni, pur tenendo sott'occhio il recente lavoro dello Scholes. *The present state of music in Italy* era già stato presentato ai lettori italiani, con il titolo di *Viaggio musicale in Italia*, nella «Collezione settecentesca» diretta da S. Di Giacomo (Palermo, 1920). Questo volume, da tempo introvabile, conteneva lacune e inesattezze, originate in gran parte dal fatto che la traduttrice aveva svolto il suo lavoro, anziché sull'edizione inglese, sulla traduzione francese di Ch. Brack (1809-10).

Affinché la lettura di questa vivace e saporosa testimonianza su uno dei periodi più intensi e geniali della nostra storia musicale possa effettuarsi nelle migliori condizioni, abbiamo abbondato di note esplicative.

R.A.

TORINO

Giovedì 12 luglio 1770

Se, al suo arrivo in Italia, il viaggiatore trovasse tante bellezze naturali e d'arte quante se ne incontrano a Roma e a Napoli, egli sarebbe tentato di fermarsi subito; esse invece si fanno più numerose e interessanti a misura che ci si avvicina a queste due città.

Anche Torino, però, è una bella città: quantunque inferiore, forse, ad altre per monumenti antichi, per curiosità naturali e numero di artisti. Qui si parla dialetto nel quale si mescolano italiano e francese, corrotti entrambi; ma questa mescolanza non si riscontra nella musica che è tutta di stile italiano: basti pensare che Torino è la patria di Giardini.¹ Attualmente vivono e operano a Torino il noto dilettante² conte Benevento, magnifico violinista e buon compositore³, i due Besozzi⁴ e Pugnani⁵: gli ultimi tre sono al servizio del re di Sardegna⁶, e per la loro attività alla Cappella reale percepiscono circa ottanta ghinee l'anno, ma hanno degli obblighi assai leggeri dovendo esibirsi in qualità di solisti a loro discrezione. Maestro di cappella del Duomo è don Quirino Gasparini.⁷

L'orchestra del re suona nella cappella abitualmente ogni mattina fra le 11 e le 12; essa è divisa in tre gruppi, alloggiati in tre diverse tribune, e benché molto lontani fra loro, gli esecutori sono così affiatati che non è necessario battere il tempo, come si fa a Parigi sia all'Opéra che al *Concert spirituel*. Il re, la famiglia reale e l'intera cittadinanza assistono puntual-

¹ Felice Giardini, violinista e compositore torinese (1716-1796), assai noto in Inghilterra, dove visse quasi ininterrottamente dal 1750, era considerato uno dei migliori violinisti europei.

² In italiano nel testo originale. Scriveremo in corsivo le parole che il Burney riportò nel suo *Diario* con la grafia italiana.

³ Il conte Benevento di S. Raffaele, R. Direttore degli Studi a Torino, compose e pubblicò alcune composizioni per violino.

⁴ Alessandro (1702-1775) e Paolo Girolamo Besozzi (1704-1778), di una famiglia di musicisti oriundi di Parma, erano notissimi solisti, il primo di oboe, il secondo di fagotto. Il Burney si intrattenne a lungo con essi (cfr. in questo *Viaggio*: Venerdì 13 luglio), come aveva fatto, trent'anni prima, Ch. De Brosses.

⁵ Gaetano Pugnani, violinista e compositore torinese (1731-1798), allievo di G. B. Somis e maestro di Viotti. Dopo una lunga permanenza a Parigi e a Londra, era rientrato a Torino in quello stesso anno 1770 e nominato 1° violino della Cappella reale.

⁶ Carlo Emanuele III, re di Sardegna dal 1730 al 1773. Altrove, parlando di lui, il Burney dice: «È un piccolo principe vecchio e sfinito, un grande bigotto, ma un gran buon uomo».

⁷ Don Quirino Gasparini di Bergamo, allievo di G. A. Fioroni, ebbe anche lezioni e consigli da p. Martini (1750 ca.). Nel 1760 era già a Torino. Morì nel 1778.

mente alla messa; nei giorni feriali essi seguono con devozione e in silenzio la *messa bassa*¹, celebrata mentre l'orchestra suona. Nei giorni festivi il signor Pugnani suona come solista, o i Besozzi eseguono un duetto: qualche volta si cantano anche motetti. L'organo si trova nella tribuna collocata di fronte al re: ivi prende posto anche il primo violino.

L'opera seria si inaugura il 6 gennaio, giorno onomastico del re e prosegue quotidianamente eccetto il venerdì, fino alla quaresima. Questo periodo prende nome di stagione di carnevale. Il signor Ottani², un eccellente tenore di questo teatro che canta con gusto in maniera piacente, ha cantato per me due o tre arie di stile diverso, le quali mi hanno dato una dimostrazione della sua maestria. Egli dipinge egualmente bene, secondo la maniera di Claude Lorrain e del Vernet e qualche volta il re ricorre a lui anche nella sua qualità di pittore. Nel mese di ottobre viene a Torino una compagnia di comici che dà rappresentazioni fino a Natale. Essi recitano nel teatro più piccolo³ dove invece, durante l'estate, si esibisce una compagnia che ogni sera (tranne il venerdì) rappresenta « una farsa fatta per ridere » e un « intermezzo in musica a quattro voci ». Si va avanti così fino all'arrivo della compagnia comica.

Io ci andai la sera seguente il mio arrivo. Non c'era molta gente. I palchetti erano tutti affittati per un anno, e per conseguenza gli stranieri non possono trovar posto che in platea. Essa fortunatamente è più comoda del *parterre* di Parigi, dove si è costretti a stare in piedi per tutta la rappresentazione, e anche di quella di Londra, dove si sta sempre pigiati. Nel teatro di Torino infatti ci sono panche con lo schienale, il quale ha la doppia funzione di proteggere da chi sta dietro e di far appoggiare coloro che l'occupano.

Questo teatro non è ampio come quello di Lione, ma è bello e può contenere molti spettatori. È di forma allungata con gli angoli arrotondati. Non ci sono gallerie, ma 5 file sovrapposte di palchi, di 24 palchi per ciascun ordine. Ogni palco può contenere 6 persone, il che dà un totale di 720 spettatori; c'è poi per ognuno dei due lati, un palchetto di proscenio.

La farsa mantenne fedelmente tutto quello che aveva promesso ad eccezione delle parti comiche che non produssero effetto. L'intermezzo non era cattivo: la musica graziosa ma vecchiotta; il canto che in Francia sarebbe parso ottimo, lasciò indifferenti gli italiani. Tuttavia è giusto e doveroso dirlo: per quanto riguarda l'azione drammatica, l'*opéra comique* francese

¹ « La funzione mattutina in chiesa qui è chiamata *Messa bassa*, perchè il prete la celebra a voce poco più alta di un bisbiglio, tanto che non può essere udita attraverso gli strumenti » (Nota dell'Autore).

² Gaetano Ottani (m. 1808), tenore e pittore di paesaggi.

³ Forse allude al T. Carignano, costruito nel 1752 da Benedetto Alfieri.

supera largamente l'opera comica italiana. Se togliete la musica da quella francese, sopravvive sempre una graziosa commedia, ma senza musica l'opera comica italiana è insopportabile. Nell'intermezzo agivano 4 attori. Le due donne non erano troppo scadenti, ma degli uomini non posso dire altrettanto: né l'uno né l'altro sarebbero piaciuti a Londra. Del resto gli stessi italiani non mostrarono una grande stima di questo spettacolo: essi chiacchiararono per tutta la serata e di tutto il lavoro non ascoltarono con attenzione che una o due arie¹, le sole che siano state applaudite con entusiasmo. Ho notato che qui l'esecutore dà agli applausi minore importanza di quella che si dà in Inghilterra dove, non appena si battono le mani, ogni illusione è infranta dagli inchini del cantante al pubblico, nonostante che egli sia un re o una regina o comunque un grande personaggio e che ordinariamente esca di scena in preda a un grande dolore o agitato da profonda passione. Se Mr. Garrick², quando interpreta qualcuna delle sue parti principali, si fosse adattato a questa umiliante consuetudine, ciò sarebbe andato certamente a svantaggio degli spettatori, che ogni istante avrebbero dovuto prendere atto che essi non avevano di fronte Lear, re Riccardo o Macbeth, ma Garrick.

Venerdì 13 luglio

Questa mattina ho fatto visita ai due signori Besozzi³ la cui valentia è ben nota a tutti gli stranieri che amano la musica. La lunga e ininterrotta intimità che li lega è eccezionale quanto il loro talento. Sono fratelli: il maggiore conta 70 anni, il minore 60. Hanno una volontà unica che li ha sempre fatti vivere insieme in armonia e affetto: e hanno spinto la fusione dei gusti ai vestiti che sono uguali persino nei bottoni e nelle fibbie e sono vissuti insieme così a lungo e con tanto amore, da far temere che quando uno di essi morirà l'altro non potrà sopravvivergli a lungo.

La mia presentazione a questi due eminenti musicisti fu facilitata e resa più gradevole da una lettera indirizzata loro da mr. Giardini, il quale fu tanto gentile da evitarmi l'imbarazzo di chiedere loro di suonare per me, dicendo nella sua lettera quanto io sarei stato loro grato di questo favore. Dei due fratelli il maggiore suona l'oboe, il minore il fagotto, strumento che completa l'estensione dell'oboe del quale è il vero basso. Le composizioni di questi eccellenti musicisti consistono gene-

¹ « Avrò molte occasioni di notare il brusio e la scarsa attenzione prestata in Italia alle rappresentazioni musicali; ma la musica è qui cosa comune e di poco costo, mentre in Inghilterra è merce esotica e di più alto costo » (Nota dell'A.).

² David Garrick (1716-1779), attore inglese, grande interprete shakespeariano.

³ Vedi, nota 4 di pag. 45.

ralmente in scelti brani staccati, così ch  ognuno di essi, come i pensieri sparsi o le massime in letteratura, non   un frammento ma forma un saldo insieme. Questi brani sono assai indicati per mettere in mostra la valentia degli esecutori. Non   semplice illustrare lo stile delle loro esecuzioni. Anche se fossero stampate, le loro opere non potrebbero darne che una idea imperfetta. Che espressione! Quale dolcezza! C'  un tale accordo, una tale reciproca compenetrazione che la maggior parte dei passaggi sembrano sospiri del cuore esalati attraverso lo stesso strumento. Pi  che ad una esecuzione brillante essi mirano a che i suoni siano l'espressione di sentimenti. Le imitazioni sono esatte, la melodia   bella e distribuita equilibratamente fra i due strumenti: ogni forte-piano, crescendo, diminuendo, ogni appoggiatura sono eseguiti con scrupolosa esattezza: il che si pu  ottenere solo mediante un lungo periodo di studio e di affiatamento. Il maggiore dei Besozzi ha perduto i denti inferiori davanti, e si rammarica dell'et .   logico supporre che in passato la loro esecuzione fosse ancora migliore; tuttavia a me che la sentivo per la prima volta sembr  incantevole. Se si pu  muovere un appunto a una esecuzione cos  squisita, esso non pu  toccare che «l'uguale perfezione delle due parti» cio  distoglie l'attenzione e vieta di ascoltare entrambi, quando eseguono con identica perfezione melodie diverse.

I Besozzi sono nati a Parma, ma da oltre 40 anni stanno al servizio del re di Sardegna. Non sono usciti dall'Italia che una volta sola, per un breve viaggio a Parigi; lasciarono Torino in quell'occasione e un'altra volta per rivedere la terra natale. Sono sobrii e metodici e di agiate condizioni; posseggono una casa in citt  e una in campagna. Nella prima hanno radunato molti buoni quadri, fra cui uno bellissimo di Ludovico Carracci del quale esistono poche opere, tranne a Bologna.

(continua)

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 dicembre 1960

			Lire
TEORIA			
E.R. 2642	ALBERTO	Antologia di storia della musica. 7ª dispensa	350
FLAUTO e PIANOFORTE			
130156	PARONI	Concerto, per flauto, doppi quintetto a corda; arpa e celeste. Riduzione	700
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
BELLINI		La Sonnambula. Opera completa (edizione di studio - in brochure)	2000
DONIZETTI		Don Pasquale. Opera completa (edizione di studio - in brochure)	2000
PERGOLESI		La Serva Padrona. Opera completa (edizione di studio - in brochure)	800

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 gennaio 1961

PIANOFORTE			
E.R. 2653	SCHUMANN	Papillons, op. 2 (Lorenzoni) (gi� E.R. 224)	450
E.R. 2652	—	Tema con variazioni sul nome «Abege», op. 1 (Lorenzoni) (gi� E.R. 224)	400
2 PIANOFORTI			
130216	GERSHWIN	Concerto in fa, per pianoforte e orchestra. Ri- duzione	3000
VIOLINO E PIANOFORTE			
130155	TOSSELLI	Concerto in mi min., op. VIII n. 9, per violino e orchestra d'archi. Riduzione di M. Abbado	600
130165	VIVALDI	Concerto in do min., op. XI n. 5, per violino e orchestra d'archi. Riduzione di M. Abbado	600
130164	—	Concerto in la min., op. III n. 6, per violino e orchestra d'archi. Riduzione di M. Abbado	500
MANDOLINO			
130022	BIANCHI	Metodo lampo	350
OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE			
	ZAPPAL�	Amleto (Edizione filologica)	10000
LIBRETTI			
	FERRAVANTI	Le cantatrici villane	250
	MALIPIERO	Mondi celesti e infernali	200
	ZAPPAL�	Amleto	250

**acquistate
il Dizionario Ricordi
della musica e dei musicisti**

Direttore: **CLAUDIO SARTORI**

1200 pagine - 7000 voci
legatura in linson - sovracopertina a colori plasticata
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
fatelo richiedere
a G. Ricordi & C.
ufficio vendite
via Salomone, 77 - Milano

**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

ISTITUTO INTERNAZIONALE DI MUSICA
per
IMPROVVISAZIONE LIBERA

Insegnamento in quattro lingue (compreso l'italiano)

diploma di concertista e d'insegnante

corso principale ottobre - giugno
corso d'estate luglio - agosto

Informazioni alla Segreteria dell'Istituto
Caseville - Lausanne (Svizzera)

ETTORE BASTIANINI
in un
RIGOLETTO
di eccezione



un lussuoso album di gusto ottocentesco



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 Mont 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 IV n. 2 - marzo-aprile 1961

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 81.68.31 - 87.13.12 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.52.61 - 65.63.21 - 65.06.96 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 50.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.67.31 - 56.83.31
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.26
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.53
ROMA	Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 63.89.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.83.31
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.25.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 10.19.82 - 70.19.81
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.26
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.53
ROMA	Via Fuggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 11.85.81 Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.47 - 47.16.88 - 46.06.45 Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.89.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo, Dartler's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1579
AUSTRALIA	Sydney, G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA	Vienna, I. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO	Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE	Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 15 San Paolo, Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 231
CANADA	Toronto, G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 380
CECOSLOVACCHIA	Praga, Nové Město Dělá: Vysehradská, 28
CILE	Santiago, Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni) Ruggiero Lauria: Casilla de Correo, 1299 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá, Humberto Coni: Apartado Postal, 546
CUBA	Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA	Copenaghen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO	Il Cairo, Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE	Guayaquil, J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi, Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino, Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 103
GIAPPONE	Francoforte sul Meno, G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31 Lipsia, G. Ricordi & Co.: Köhlgrabenstrasse, 19 Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio, George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra, G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA	Atene, S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano, E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 7 Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 S.E.F.L. S.p.A.: Via Berchet, 2
MESSICO	Roma, Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
OLANDA	Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77
PARAGUAY	Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
PERU'	L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertofinnelsen, 182
PORTOGALLO	Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
SPAGNA	Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184
STATI UNITI	Lisbona, Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SVIZZERA	Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
UNGHERIA	Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16 Basilea, Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 13 Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY	Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica, Ricardo y Rodolfo Gioseia: Avenida 15 de Julio, 1109 (Edizioni)
VENEZUELA	Caracas, Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi) Equipo del Música: Colón a Dr. Diaz, 31 (Edizioni)

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno IV - n. 2 - Marzo-Aprile 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - 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 Bechet 2, tel. 898.242.

Sommario:

- 50 Del mio teatro musicale di Renzo Rossellini
- 51 Il teatro di Renzo Rossellini di Nino Piccinelli
- 56 Antonio Ghislanzoni, librettista di Verdi di Mario Morini
- 65 I manoscritti di Verdi e di Puccini: una interpellanza al Senato della Repubblica
- 69 Teatri e concerti: Novità assolute di Pizzetti, Rossellini e Rivière; riprese di opere di Zandonai, G.F. Malipiero, Respighi, Pan-nain, Van Paris
- 85 Notizie in breve - Necrologi - Concorsi
- 91 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - II

Del mio teatro musicale

Scrivo Arthur Miller: « Mai il divorzio è stato tanto grande tra il testo e la vita ». Aggiunge: « Ho paura per il teatro... ». Sono con lui e con quanta tristezza non c'è bisogno di dirlo. Per quel che riguarda il teatro di musica che, come tutto il teatro, è anch'esso vita, si assiste inoltre, per incomprensione, per incapacità d'intendere i valori espressivi della storia, oltre a quelli dell'arte, al continuo opporsi alle sue aspirazioni di rappresentare il mondo nel quale viviamo, la società di cui facciamo parte, per essere protagonisti del grande dramma umano che si rinnova, generazioni su generazioni, nel continuo divenire di cui siamo partecipi fino all'ultimo respiro dell'animo nostro. Si vuole questo divorzio tra il teatro e la vita, per le stesse misteriose ragioni che spingono l'uomo ad essere un eterno ricercatore di negazioni e produttore di infelicità. Io vedo, e ne soffro, il musicista vieppiù allontanarsi dalla poesia umana, per rinchiudersi, solitario, incompreso, scontroso, amaro, pauroso di ogni contatto, nell'inaccessibile, nel più remoto degli eremi ed annullarsi come personalità, come mente operante. Attraverso le più assurde teorie egli affina quotidianamente gli arnesi per riuscire a costruire la sua solitudine che è, senza contrasti, senza ansie, senza emozioni, oltre il confine del nulla, il nulla stesso. Crea con ogni artificio, in preda a un autentico delirio distruttore, il linguaggio che gli garantirà la totale incomprensione dei suoi simili. Ecco, sono tutti aspetti del divorzio tra l'arte e la vita, che Miller paventa come un male inumano e che gli uomini stessi alimentano e coltivano.

Seguirò a fare del teatro la rappresentazione della vita. In un colloquio che si svolge con il pubblico, come tra amici fedeli. Un teatro che sia nella tradizione di quella popolarità, che fu la sua forza e la sua irresistibile caratteristica, la sua stessa poesia, il suo palpito, il suo migliore sentimento. Continuerò a credere e a volere un teatro che come un prisma rifletta tutti gli aspetti della vita, che sia testimonianza della vita. E che senta il dramma dei nostri tempi e vi partecipi: dal contatto profondo, costante, sentito e sofferto dell'artista con il mondo che lo circonda può nascere l'opera capace di ristabilire un solido legame con la società.

RENZO ROSSELLINI

Il teatro di Renzo Rossellini

La Musica è scienza o è arte? O è, insieme, arte e scienza, in quel rapporto medesimo che, sul piano della critica classica, intercorre tra contenuto e forma?

Non c'è dubbio: la Musica è arte e scienza. Ciò, del resto, è ampiamente provato dalla « vita » della Musica, traendo dalle origini ad oggi.

Questo io ho desiderato premettere perchè meglio si comprenda quel che io mi predispongo a dire: da artista e non da scienziato: da musicista e non da critico. E ancora una premessa: « Non si dimentichi che la musica lega anzichè liberare chi si attardi — come fanno spesso i tecnici, i musicologi, gli studiosi — a individuarne la materia, le forme sonore, i timbri, le strutture; chi, cioè, ponendosi nello stato d'animo dell'indagine scientifica, si mette a individuarne l'aspetto puramente tecnico, costituito naturalmente di oggetti uditivi e strumenti tecnici. Perciò sono talvolta più favoriti i non dotti di musica che i dottissimi: questi si trovano spesso dolorosamente foderati di troppo sapere per godere innocentemente la musica nella sua immediatezza vitale ».

Ecco perchè quando io ascolto l'esecuzione di un'opera, o leggo uno spartito o una partitura, mi pongo istantaneamente in una posizione ideale: quella dello spettatore; e non m'importa egli sieda in poltrona o si accucci in loggione. E di essere e sentirsi davvero spettatore ho capito, ascoltando e leggendo le opere di un musicista che i più considerano una grande promessa del teatro in musica contemporaneo e che io giudico un arrivato: Renzo Rossellini.

Ho detto « un arrivato »: naturalmente non c'è mèta raggiunta che non indichi la via per salire più in alto.

La Guerra, Il Vortice, Le Campane: tre opere, tre concreti e positivi risultati raggiunti da Rossellini nel campo del teatro musicale contemporaneo.

Rossellini è arrivato al teatro in musica attraverso le severe prove — oggi si direbbe « il rodaggio » — di una carriera artistica feconda di attività e di opere musicali.

È superfluo elencare le fasi della sua ascesa; della sua intelligente e diligente lotta contro le avversità lecite (dell'arte) e illecite (del costume, purtroppo, dei giorni nostri); della scrupolosa analisi delle sue possibilità di creazione che a lui venivano dall'istinto e dallo studio e — all'uno e all'altro aderente — dall'autocritica.

Sensibilissimo ad ogni via che l'arte contemporanea possa aprire, il Rossellini non ha negato il moderno attraverso il contemporaneo, ma ha armonizzato il moderno con il contemporaneo, profilandosi così la possibilità di intendere la musica (come del resto tutte le arti) nelle succedentesi fasi di aderenza ai tempi; bene intendendo che, qualsivoglia siano le fasi, mai — nel tempo e in qualsivoglia tempo — hanno da essere traditi i canoni fondamentali dell'arte che ci hanno portato dal siciliano mitico Titiro alle sublimi creazioni di Palestrina, Monteverdi, Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner e via via da oggi e, speriamo, al domani.

Tutto ciò premesso si può affermare che Rossellini si è servito del « contemporaneo » — quello sano — come mezzo, e non come fine.

La felice e indiscussa affermazione del teatro musicale di Rossellini, e quindi delle sue opere, mi dispensa dall'illustrare le trame dei singoli libretti — note ai più — ma non mi esonera dall'indicare e sottolineare l'elemento principale che sta al centro dell'azione teatrale-musicale che anima i personaggi del teatro rosselliniano: l'elemento umano. Tutto un intreccio di elementi umani che non poteva non creare degli ostacoli difficili a superare. Ma Rossellini — autore anche dei libretti — ha saputo disciplinare le azioni drammatiche ponendo in primo piano, ripeto, l'elemento umano dei suoi « racconti »: l'elemento, cioè, più rispondente alla sua sensibilità, senza peraltro sfrondare le vicende di quell'alone caratteristico che costituisce lo sfondo ambientale delle vicende stesse. Ed infatti, lo sviluppo maggiore dell'azione si concentra sempre sugli episodi che interessano i personaggi principali, nella cui estrinsecazione musicale il Rossellini riversa la sua spontanea e ispirata onda melodica, attraverso una dialettica che è sempre sostanziata di elementi vivi ed espressivamente intensa.

La relazione fra espressione verbale e musicale si presenta sempre sotto aspetti chiari, precisi. Il connubio « parola e musica » è la naturale e logica associazione dell'espressione verbale — mantenuta integra nella sua rappresentazione fonica di parola parlata — alla musica.

Rossellini non isola mai il pensiero musicale bensì ne fa impasto compiuto con la parola, cioè, uno stretto amplesso di musica e parola.

Creatore di musicali atmosfere, egli fa scivolare liberamente il canto attraverso lo spazio sonoro. Il problema della tonalità non preoccupa il musicista. In un libero giuoco s'intrecciano scale di toni liberi, maggiori e minori, e sebbene predomini il « nucleo » diatonico della sua melodia, lo schema è ricco di « movimenti ». Dal suono base dell'accordo perfetto la melodia si allarga nell'intero spazio, sconfina libera e spontanea trascinandolo la parola all'espressione naturale. Rossellini, se ho bene inteso, mira a trasformare in accenti sonori le arsi e le tesi del parlar quotidiano: con il suo ritmo, le sue accelerazioni, le sue ininterruzioni, per dare al canto e al suono — ma soprattutto al canto — una totale espressione umana. Egli intende « rappresentare » momenti drammatici: la lotta etica umana, le pene umane, lo slancio umano, presi dalla vita e trasformati in linee di canto e di suono.

Rossellini non « disforma » mai il pensiero musicale, ma trasforma la parola in musica, raggiungendo i vertici più alti della poesia sonora con semplicità di mezzi, con naturale spontaneità.

Ascoltiamo il finale delle *Campane*: con geniale tratto di pennello egli tramuta i colpi di maglio contro lo scafo in lievi rintocchi di campana, e quindi in un « coro » di cento, di mille campane, che sale nella lontananza incommensurabile degli spazi: uno scampanio non di morte ma di resurrezione. Quasi un ripetersi dell'antico ammonimento: « Non morti sono i morti; essi sono coloro che risorgeranno ».

« Suono di campane, voce di Dio — mormora il protagonista — per la liberazione dell'anima... Com'è bello sentirsi vicino a Dio ».

Il nome di Dio risuona sempre fra le pagine del teatro musicale di Rossellini: nel dolore, nella tragedia, nella morte.

Nell'atto unico *La Guerra*: una breve teoria di battute dischiude il motivo della preghiera, dove è raccolta la sconsolata mestizia del dramma: una preghiera intrisa di lagrime e di sangue e permeata di spavento. Nel *Vortice*: la breve invocazione di Anna al primo atto: « ...Dio della giustizia aiutaci, Dio degli umili, Dio degli oppressi, abbi pietà ».

Un vivo trasporto d'indole religiosa traluce, traspare nella ispirazione di Rossellini: una ispirazione che è parola e musica insieme.

Squisitezze liriche sono adunate in tutti gli episodi dei suoi drammi musicali: piccoli gioielli, fatti di tutte le migliori emozioni del musicista.

La trasparenza della melodia emerge sul costante intreccio — non intrigo — dell'armonia e del tessuto orchestrale: armonia che fascia il canto, le voci, i recitativi; un'armonia che è « assistenza » e « consistenza » insieme, dell'invenzione melodica.

All'orchestra si deve il colore ambientale delle vicende; mentre il coro si inserisce nell'azione con conseguente naturalezza. Salvo qualche intervento esterno, di violenza drammatica — come nel primo atto del *Vortice* — i cori sono distribuiti e trattati con mano leggera: sembrano fatti d'aria — come nello stesso *Vortice* (secondo atto), a conclusione e commento della delicata canzone di Mario: un prezioso acquerello; un lembo di azzurro nel cielo minaccioso del dramma.

E ancora: le pagine conclusive dei drammi musicali di Rossellini sono senz'altro da indicare fra le pagine più suggestive: ravvivate come sono da un senso di vera e sentita ispirazione. Sono « momenti » di distensione che si protendono in una atmosfera drammatica, ma dolcemente amara (mi si accetti il tropo, il contrasto arcadico) in cui l'autore sente la necessità di defluire dopo il conflitto tra le umane passioni, passando con mirabile senso di poesia e dosaggio di proporzioni, da una ambientazione essenzialmente realistica — come nelle *Campane* — ad un'altra trascendentale che ha il sapore e la indeterminazione dell'irreale, del sogno.

Ho detto che Rossellini è un « creatore di musicali atmosfere »; tale definizione non deve però intendersi in senso assoluto; poichè se è vero che in Rossellini prevalgono la natura, il temperamento, la sensibilità di una schietta personalità musicale aristocratica, che riesce a cogliere e « sentire » la significazione profondamente umana della pulsante vita del nostro tempo — nel « vortice » del male e nel « conforto » del bene — è anche vero ch'egli « sente » e sa tradurre e risolvere i « momenti » più drammatici che gli vengono proposti dalle vicende e dai personaggi del suo teatro — un teatro che è tutta una rappresentazione della vita attuale (in qualsiasi tempo la vita è attuale) — con massicci effetti di accese sonorità e di disperata e ostinata violenza ritmica.

Da quanto sin qui ho detto scaturisce una verità: il teatro musicale di Rossellini è senza dubbio il più vicino a tre concretezze: l'uomo, l'azione, il luogo. Da ciò un teatro organico, sensitivo, persuadente. Un teatro d'oggi.

Nel momento che mi accingevo a rivedere queste note, veniva data al Teatro dell'Opera di Roma — in prima esecuzione assoluta — l'ultima fatica di Rossellini: *Uno Sguardo dal ponte*.

Dopo aver assistito alla rappresentazione, non ho nulla da modificare a quanto precedentemente ho scritto, anzi, chiamo le cronache teatrali apparse sui giornali ai primi di marzo, quali testimoni che convalidano le mie affermazioni.

Questa volta il Rossellini ha osato interpretare lo spirito di uno fra i più discussi e polemici drammaturghi viventi, Arturo Miller. È stata una prova ardua, anche per la differenza di mentalità e di sensibilità, fra lo scrittore americano e il musicista.

« Renzo Rossellini — ha scritto Renato Taddei, critico drammaturgo di un quotidiano della sera romano — nel musicare *Uno Sguardo dal ponte* di Arthur Miller, si era ripromesso di conservarne la dinamica, la spontaneità, la naturalezza. C'è riuscito, il nostro insigne compositore? Ne ha conservato anche tutta la rude e istintiva potenza drammatica? A nostro avviso, sì, e naturalmente nella misura massima consentita dalle difficoltà. Del copione di Miller, nella limpida e fedele versione di Gerardo Guerrieri, profondo ed acuto studioso del teatro contemporaneo internazionale, sono state tagliate alcune scene all'inizio e, completamente, la scena finale del primo atto, concernente la « lezione » di boxe di Eddie a Rodolfo, che ha pure la sua funzionale importanza; è stato altresì, qua e là, sfrondato anche il secondo atto; ma lo spirito del dramma, il significato di certe concezioni milleriane, il sapore delle situazioni fondamentali e delle leve istintive e passionali che le muovono sono rimasti, diremmo, persino nelle sfumature. La bella musica, melodica, carezzevole o ascendente ad impeti vibratamente drammatici, sempre aderente all'azione, non ha soffocato, non ha nemmeno velato quelli che, per noi, sono i pregi dell'asciutta tragedia di Miller... »

Infatti, Rossellini, pur dovendo tradurre musicalmente una vicenda cruda, di alta tensione drammatica, come quella offerta dal dramma di Miller, è riuscito a rendere ed a mantenere vivo e acceso il clima della vicenda, senza mai trascendere nella esagerazione, sostituendo il trascendentale con quella misurata e commovente significazione che è il portato di una saggia logica e insieme l'espressione spontanea di una raffinata sensibilità di artista: di un autentico artista.

Anche in quest'opera Rossellini rimane fedele e coerente al proprio linguaggio musicale: un linguaggio che ha una sua inconfondibile prerogativa: la semplicità, la chiarezza. Un linguaggio che in *Uno Sguardo dal ponte* ha raggiunto la piena maturità di quella espressione teatrale moderna che il musicista romano aveva chiaramente indicato nelle sue precedenti opere.

La voce umana è trattata con disciplinata tecnica: ha inflessioni calde e gravi, ondulazioni morbide o impetuose, si accende quando l'azione lo esige, ma — e qui Rossellini dimostra veramente di essere riuscito a creare un teatro in musica moderna senza distruggere le tradizioni sane del teatro lirico — non è mai volgare.

L'orchestra è, come sempre, fluida; l'architettura della partitura ha disegni e contorni ben distinti. Il discorso musicale scorre facile e ricco di vibrazioni: è un linguaggio vivo, che aderisce all'azione con suadente cantabilità; Rossellini ha tolto l'enfasi e l'impeto espansivo al canto dei personaggi, riuscendo a umanizzarli, affidando invece all'orchestra il compito di proporre esporre e svolgere il disegno melodico con suono distillato, cristallino, morbido; e, quando occorre, la sonorità acquista drammaticità e potenza espressiva.

In questi ultimi anni abbiamo assistito ad un curioso fenomeno: l'apparire di « scienziati » della musica — o pseudo scienziati — che per la smania di voler creare il nuovo si immettono nella scia della scienza tecnica e del rumorismo meccanico, e poichè questa si incammina verso le iperboliche conquiste dello spazio, tradiscono — sul piano di una ingiustificabile emulazione — quello che ha sempre costituito e costituisce la grande conquista... spaziale della musica: cioè, lo spazio sonoro.

Ma poichè le vie del ravvedimento sono infinite si può davvero sperare al ritorno a noi di una espressione musicale autentica e sana. Rossellini e il suo teatro musicale danno conforto alla nostra speranza. E da Rossellini — che sappiamo si sta predisponendo ad affrontare altre figure, altre vicende di alta tonalità — ci attendiamo altre affermazioni.

NINO PICCINELLI

Antonio Ghislanzoni librettista di Verdi

Ingegno vivace, osservatore acuto, scrittore vario ed estroso se non sempre sorvegliato, poeta lirico e satirico d'autentica vena anche se indulgente talvolta alla facile improvvisazione. Questo fu, per un pubblico che molto e naturalmente lo predilesse, Antonio Ghislanzoni, il cui postumo destino letterario lo raccomanda ai più per il solo libretto dell'*Aida*, ossia per la sua prova di maggior impegno in un'arte che stimò secondaria, malgrado vi attendesse laboriosamente con talento e passione.

Versi, quelli approntati per lo scenario verdiano, che a quanti ricercano nei testi melodrammatici l'impronta della poesia ben possono suggerire l'immagine di una fatica felicemente compiuta; e che comunque confermano l'opportunità di una più attenta valutazione dei modi ricorrenti in quell'artigianato lirico e al di là di esso.

Prova di stima nei contemporanei, senza dubbio, il fatto di esser chiamato a collaborare con i maestri del melodramma. Stima per il letterato, ma ancor più per l'uomo di teatro e per l'intenditore di musica che Ghislanzoni era. Il senso delle sue non poche esperienze in questo campo, gli umori affioranti nei suoi giudizi critici si diffondevano tra i musicisti attraverso le colonne dell'*Italia musicale* (periodico di Casa Lucca) e in seguito della ricordiana *Gazzetta musicale di Milano*. Verdi vi seguiva interessato le sue prose intorno all'italianità dell'opera in musica; più di una volta gli fece eco, e con lui e col Ricordi volle congratularsene.

Questo da un lato. Dall'altro sussisteva non meno rilevata l'ammirazione per lo scrittore svagato solo nelle apparenze, in realtà preoccupato di approfondire nelle sue bizzarre pagine ammaestramenti ed ammonizioni senz'aver l'aria di farla a moralista. Alla stessa stregua gli erano venuti i consentimenti dell'intellettualità lombarda sensibile alla rinnovatrice esperienza rovaniana, nella cui suggestione lo si sapeva maturato.

Quanti gli autentici talenti letterari intravisti da lui nel loro primo germe? Arrigo Boito, Emilio Praga, I. Ugo Tarchetti, Salvatore Farina, Carlo Dossi, Ferdinando Fontana, tra gli altri, gli erano debitori di sicuri soppesamenti critici. A loro volta gli avrebbero riconosciuto un credito, che viceversa negarono ad altri letterati, anche titrés, suoi coetanei. Per l'intera durata di quel periodo che dalla *Scapigliatura* avrebbe preso nome, la sua presenza ebbe rilievo e valore; anche

allorquando, stanco e in età, lasciò il centro del fervore letterario per esiliarsi volontariamente sulla collina lombarda.

Pure, librettista a parte, la sua rinomanza letteraria, circoscritta nell'ambiente dei lombardi, è venuta illanguidendo oltre quel limite che forse era prevedibile: né fra gli esponenti della *Scapigliatura* riscoperti dagli specialisti si è tentato di guardare a lui con l'attenzione prestata a quelli. Che talune sue pagine rechino segni di vitalità e validità letteraria è però opinione cui ha posto il proprio avallo anche Benedetto Croce. All'insigne critico non sfuggì, per esempio, il significativo valore del romanzo avvenirista *Abrakadabra*, nel quale il Ghislanzoni aveva tratteggiato una sua balzana e curiosa filosofia della storia, movendo alla scoperta del futuro. Vi si esamina in termini critici la dinamica del pensiero umano e la si riduce all'immagine di un attrito di propulsioni antitetiche, invano contemperate da un'idea moderatrice mediana, secondo il moto che segna l'alternanza delle fasi evolutive con catastrofiche involuzioni.

Vi è poi svolto il quadro delle vicende politiche e civili del secolo successivo, ossia il nostro. Interessanti intuizioni inducono a meditare sui ragionati presentimenti dell'autore. Altre pagine segnalate dall'attenta osservazione crociana quelle affollate e dinamiche della *Storia di Milano dal 1836 al 1848*: successione di notazioni che ritraggono, dal vivo e dal vero, l'aspetto della capitale lombarda in quegli anni. Vi si ricava un non trascurabile ammonimento storiografico.

Oggi, oltre tutto, documento di scena.

D'accordo gli storici, comunque, nel riconoscerli una collocazione di diritto entro l'ambito di quella tardiva *bohème* intellettuale, che fra il 1860 e il 1875 almeno, ebbe in Lombardia scopi e funzioni d'antiaccademia coll'aspirare ad un nuovo indefinito, alla realizzazione di un soggettivismo per così dire «obiettivo», e che appropriatamente si ribattezzò, com'è noto, dal titolo di un romanzo di Cletto Arrighi, *Scapigliatura*.

Qualcuno ha creduto ravvisare, tra il Ghislanzoni e il Rovani, una stretta affinità spirituale, quasi una discendenza del librettista di *Aida* dall'autore dei *Cento anni*: con quanta ragione dicono, se messe a raffronto, le particolari disposizioni dell'uno e dell'altro.

Per l'ironia il Rovani, paradossale ma sentenziosa, acre talvolta e demolitrice per quanto attenta a cogliere nel segno. Per l'umorismo il Ghislanzoni, risultato di un disincantamento presso che totale, ma espressione della sua onestà, nutrito cioè di sentimentalità deluse.

Un umorismo che, ove non sia estemporaneo esercizio o soltanto lepidezza gioviale, ha la sua nota fisiologica nelle reazioni del galantuomo deciso, almeno spiritualmente, a non lasciarsi sopraffare.

L'aspetto di sé più candidamente esibito, fu quello della letificante stramberia, che era per altro l'espressione di un istinto ultrasensibile, pronto a cogliere, e a immediatamente parodiare, ogni lato grottesco del costume. L'altro aspetto, il logico rovescio del carattere, quello della malinconia, del pessimismo, della tristezza per il graduale

disinganno che la vita a nessuno risparmia, preferì tenerlo celato, ed anche in questo dava prova di buon gusto. Bizzarria in fondo equilibrata, e con gli anni persino meditata se non proprio intenzionale, come si addiceva ad uno scapigliato costantemente fedele al proprio modello d'origine, pronto ad agitar l'insegna di una vivacità che non aveva purtroppo potuto sottrarsi al fluire del tempo.

Bohémien senza posa e senza peccato. Della qualità satirica, ossia eminentemente morale, di quel suo spirito dinamico, fanno fede numerosi particolari di un'aneddotica della quale era al centro. Segno di nativa insofferenza d'ogni formalismo, d'ogni ordine chiuso.

Sono note le molte vicende della sua vita. Seminarista senza vocazione accanto al coetaneo ed amico Antonio Stoppani; studente di medicina all'Università di Pavia sotto la guida del professor Cairoli, padre del futuro ministro Benedetto; cantante lirico — baritono — a ventitre anni; giornalista dopo l'insurrezione quarantottesca infiammato di spiriti mazziniani ed oppositore in Milano della temporeggiatrice politica del *Governo provvisorio*; nell'agosto tristemente memorabile di quell'anno esule a Lugano ed infine prigioniero delle truppe francesi di Oudinot per aver tentato di raggiungere Roma repubblicana. Successivamente aveva ripreso la carriera lirica in Francia aggregandosi a varie compagnie di giro. Le sue prove dovettero in qualche modo riuscir valide se gli si schiuse il Teatro Italiano di Parigi, nel quale cantava — *Ermani* eccezionale con il Guasco, la Cruvelli e il Belletti, grossi nomi d'artisti lirici del tempo — la sera del colpo di stato: il 2 dicembre 1851. Luigi Bonaparte saliva il trono imperiale, mentre Carlo V, per la precipitosa chiusura dei teatri, ne scendeva. Ripreso a cantare con alterna fortuna malgrado le avarie della voce irreparabilmente compromessa dalle periodiche persistenti affezioni bronchiali, nel 1855 protagonista del *Templario* di Nicolai al Teatro Carcano di Milano, non gli fu risparmiata l'estrema amarezza: le sue note agonizzarono nello stridore dei fischi.

Nella *Gazzetta ufficiale di Milano*, Giuseppe Rovani indicava al Ghislanzoni la strada delle lettere, augurandogli « nel canto quella felicità che mostrava come scrittore ».

Gli itinerari attraverso le scene liriche avevano offerto alla sua annotazione un ampio materiale presso che inedito, consentendogli di « vivere » l'ambiente del retroscena, mostrandogli la fisionomia di un « tipo » umano conosciuto soltanto per quello che se ne travede alla luce della ribalta. Quest'annotazione si era venuta facendo materia narrativa negli *Artisti da teatro*, pregevole quanto per molti aspetti singolare opera che il Ghislanzoni pubblicò — 1856 — nelle appendici del *Cosmorama pittorico*, eppoi raccolse in volume.

La narrazione vi muove dalle convenzionali vicende di un amore contrastato e procede descrivendo con crudo realismo il mondo chiuso, e in un certo senso insospettato, dei comici e dei cantanti. L'autore si è proposto di « rappresentare l'artista nel suo duplice

rapporto, col teatro e colla società», nell'intento « di indurlo ad educarsi », mostrandogli l'aspetto reale del mondo cui appartiene.

Gli intendimenti moralistici prevalgono nell'autore, denunciando la particolarità soggettiva dell'osservazione. Accanto ai protagonisti — e in uno di essi potrebbe ravvisarsi lo stesso Ghislanzoni per più di un dato biografico combaciante — è evocata una serie di personaggi realmente esistiti, colti nel mondano consenso di una celebrità dilatata, sui quali la narrazione si sofferma per assumere il fare attento della cronaca e per delineare entro lo schema del romanzo episodi che lasciano perplessi tanto ne balzano vivi e distaccati col tono di vere e proprie biografie a sé. Vi sono pagine che ritraggono l'alta moralità di Gustavo Modena, la salottiera giovialità di Lablache, la decadenza mentale di Donizetti, la divertita sovranità parigina di Rossini.

Il romanzo ghislanzoniiano, pubblicato in piena *Scapigliatura*, segna una strada più avanzata, verso il naturalismo lombardo che precede di qualche lustro. Esso rappresenta in un certo senso la transizione tra i caratteri della narrativa scapigliata e quelli del romanzo-denuncia sociale di Cesare Tronconi, cronologicamente situato avanti l'esordio milanese del Verga. Naturalmente, gli ardimenti del realismo ghislanzoniiano sopportano ancora una certa qual timidità, appartengono a quel realismo *bohème* che predilige tipi eccentrici e grotteschi e che esita, preso da improvviso pudore, davanti a taluni quadri troppo spinti. Resta comunque il fatto che Ghislanzoni è stato uno dei primi, se non forse il primo, ad adottare il genere del romanzo di classe, anticipando gli esperimenti dei Goncourt e dello Zola. Lasciati incompiuti i due paralleli saggi di questo tipo di narrativa, *Memorie di un seminarista* e *Memorie di un baritono*, *Gli artisti da teatro* sono in ogni modo sufficienti ad indicare la strada da lui dischiusa al romanzo. Poiché, accanto all'idea dello studio limitato ad una particolare classe sociale, vi se ne incontra un'altra, che non sarà codificata se non parecchi anni più tardi dal verismo naturalista: quella dell'influenza dell'ambiente, della sua determinazione fisiologica e psicologica.

Indicati i particolari valori dello scrittore, resta da illuminarne la personalità in seno alla *Scapigliatura* e al di fuori di essa, nella non meno appassionante vicenda dei dissidi fra tradizione e avvenirismo, così desti ed accesi in lui da sembrar quasi inconciliabili.

Il critico che saluta i primordi del Praga con la storica affermazione: « *Finalmente abbiamo un poeta!* » e si entusiasma sul discusso *dualismo* boitiano proclamandolo poesia, e in seguito censura i componimenti dei poeti sorti nel solco di quelli, suscitando, in *primis*, il risentimento del giovane Fontana; il verseggiatore che compone tradizionali tele di melodramma eppoi ritorna su quegli schemi per farne maliziose parodie; il musicologo che ironeggia sugli scritti del Boito nel *Giornale del Quartetto* e più tardi leva un inno alla sua riduzione librettistica del *Faust*; rappresenta un complesso di

moti contraddittori che comprovano il suo naturale dinamismo: da non venir scambiato per volubilità in quanto giustificato sempre dall'avvicinarsi di stati d'animo contrastanti, sì, ma dominati dal fervore di un'idea.

Della tendenza romantica ad uscir dalle convenzioni e dalle costrizioni per realizzare se stesso liberamente, fece il principio dominante della sua critica, esigendo però che l'arte fosse innanzi tutto « diletto dei sensi ed esaltazione dello spirito ». Letterato d'istinto, gli mancò una misura estetica prestabilita. Adottò i precetti rovaniani, ponendo loro alla base le qualità indispensabili, nel critico, del buon gusto e dell'onestà. Un'approssimazione che non gli impedì di veder giusto, così che i suoi giudizi sembrano aver ben sopportato il collaudo del tempo. Del resto, era tipica degli scapigliati questa insofferenza delle teoriche e delle estetiche; e proprio per liberarsene si espresse, in arte, la loro pittoresca ribellione. « Non si può dire ad un poeta: tu devi scrivere di tal maniera, devi ispirarti di tali argomenti, devi respingere il realismo delle tue sensazioni per cantare l'ideale — polemizzava con Paolo Ferrari a proposito del Praga (Rivista minima, 28 febbraio 1865).

Ghislanzoni è rovaniano in questo, che guarda piuttosto ai risultati che non alle intenzioni. Quando la smania del nuovo gli pare abbia viziato la realizzazione artistica, non esita a proclamarla convulsivaria e perversiva. « Io non ammetto che l'eccentricità dei concetti e la stranezza delle forme sieno le caratteristiche del genio », dichiara. In questo senso va considerato un saggio di poesia satirica che, pubblicato col titolo *Scuola moderna* nel gennaio 1876 sulla *Rivista minima*, levò gran rumore nel mondo degli scapigliati e sconcertò molti giovani abituati ormai da tempo a considerare Antonio Ghislanzoni un caposcuola. Vi è la satira e la parodia delle novità degli ultimi bohèmiens lombardi, delle bizzarrie d'espressione delle quali Praga, Tarchetti e Boito avevano pur dato così abbondanti e curiosi esempi. Vi si volgono in bernesco le presunte originalità dei tardi imitatori, mostrando a quali eccessi porta la relativa facilità di simili innovazioni. Questa posizione di controllo, quest'atteggiamento censorio saranno meglio chiariti attraverso i concetti esposti nella premessa al *Libro proibito*: « Le trasformazioni furono spesso un perversimento che segnò, nella letteratura e nelle arti, il principio della decadenza. La storia è là per dimostrare che il contorto, il puerile, il difforme può prendere quandocchessia il sopravvento nello spirito delle nazioni più colte. In tali casi è progressista chi reagisce ».

Posizione che spiega anche, quanto alle idee del critico musicale, le sue polemiche contro i meyerbeeriani e i wagneriani ad oltranza, coloro cioè che avrebbero preteso liquidare in massa il melodramma italiano nel segno delle riforme apportate dal compositore germanico.

E che però non gli impedì più tardi, nei versi a Giovannina Lucca importatrice di Wagner, di rendere omaggio al genio di lui, ricono-

scendo il « connubio sereno » delle due scuole musicali, l'italiana e la tedesca, « da cui l'arte più libera usci ».

A questa posizione era arrivato attraverso un'indubbia maturazione culturale, ma anche per l'esperienza condotta nell'ambiente letterario lombardo, a quotidiano contatto con uomini e idee diversi.

Di quell'ambiente ci è tramandata, a sua firma, una curiosa istantanea: « Da una parte la letteratura in cravatta bianca che bussa al boudoir della marchesa, che anela di posare sopra un tappeto delle indie, sui mogani intarsiati di un gabinetto aristocratico; dall'altra, una prosa spigliata, una poesia che si ribella ad ogni metro, dei versi che sprigionano insubordinati come spuma di sciampagna, delle celie, dei frizzi, delle satire libertine ».

Lungo quel percorso temporale è quasi naturale un certo disincantamento: si svuotano gli ideali, si rovesciano i termini morali. L'antico senso della vita scapigliata lo induce a reagire dinanzi agli atteggiamenti viziati che la nuova generazione di scrittori e d'artisti giustifica adottando quella a pretesto. « Scapigliatura — scriverà allora — simpatica parola davvero quando non serva di maschera all'ignoranza presuntuosa. Bohème, una cara e briosa combriccola, quando sia presieduta e animata dallo spirito, dal talento, dal buon gusto, dalla perfetta educazione e soprattutto dall'onestà. Né Cletto Arrighi, né Murger avrebbero mai preveduto l'indegno abuso che a Milano si è fatto di due parole così gaie e oneste. Strano a pensarci! Da noi hanno finito col chiamarsi Scapigliatura e Bohème tutti gli artisti senza ingegno e senza commissioni, tutti i letterati che si ubbriacano, tutti i giornalisti che vivono di ricatti. Francamente, agli scapigliati d'oggi di, io preferisco di gran lunga i classicisti d'una volta ».

La città gli viene a nausea. Circoli e salotti letterari, che pur se lo contendono, non hanno mai fatto per lui. Il giornalismo, tanto vivacemente praticato con onestà e franchezza, sopporta ogni giorno di più l'influenza dei tempi e si adegua al colore politico dei vari sostenitori: non è più palestra opportuna. E' il momento del crepuscolo, per l'autentica Scapigliatura. Rovani e Praga cercheranno conforto negli stordimenti dell'alcool. L'Arrighi troverà nell'esperimento del Teatro Milanese la sua ulteriore amarezza. Tarchetti premorrà alla sua legittima fama. Ghislanzoni, nell'eccesso d'insopportazione del mutato costume, cercherà rifugio dapprima nella verde quiete brianzola; quindi sulla romita collina lombarda, dove attenderà presso che esclusivamente, d'ora in avanti, al librettismo.

L'incontro con Giuseppe Verdi — Ghislanzoni aveva personalmente conosciuto il maestro nel 1846, presentatogli da Andrea Maffei nella casa di comuni amici milanesi — auspice Giulio Ricordi, al fine di discutere e stabilir varianti al libretto della *Forza del destino*, rappresentava per lui una tappa d'arrivo nella carriera di poeta di teatro lodevolmente affermato con saggi librettistici approntati per compositori di buona rinomanza: fra gli altri, il Cagnoni, il Braga,

il Bottesini, il Dall'Argine, il Petrella, il Rossi. L'invito di Verdi gli arrivò sul finire del 1868. Era di quel tempo l'impresa temeraria di trarre un melodramma dal capolavoro manzoniano per Errico Petrella.

I *Promessi sposi* erano nati, per la parte che lo riguardava, sotto il segno di una rispettosa, vigilata ortodossia letteraria, compatibilmente almeno con le esigenze del teatro lirico. Conseguirono al Teatro Sociale di Lecco, la sera del 2 ottobre 1869, un memorabile successo, cui neppure mancò la lusingata approvazione del Manzoni e il sincero consentimento di manzoniani non sospetti, tra i quali l'abate Stoppani, presente in teatro.

«*Possano le due arti che concorreranno alla trasformazione del soggetto, dargli quell'effetto drammatico, del quale non ho mai creduto che potesse avere il germe in sé!*». Il Manzoni, interpellato dal compositore allo scopo di averne l'adesione avanti che il lavoro si inoltrasse esprimeva così a priori un'opinione dubitativa (del resto abbastanza discutibile) pur formulando un voto di gradimento. «*Ho dato incarico di scrivere il libretto ad Antonio Ghislanzoni, e spero che questi, nato e cresciuto sul territorio di Lecco e ferventissimo ammiratore di Lei, riprodurrà convenevolmente i principali episodi del romanzo*». In questi termini il musicista lo aveva rassicurato circa l'ulteriore adozione letteraria di quella consacrata materia.

C'è da credere che il Manzoni, sempre a giorno delle cose e delle persone dell'ambiente letterario milanese e lombardo, ritenesse a sua volta solvibile l'opera del Ghislanzoni. Bisogna francamente riconoscere che essa si doveva svolgere in modo tutt'altro che semplice.

Intanto con il Petrella, nel quale la fluidità musicale ed il felice talento del melodramma non trovavano purtroppo opportuni equivalenti sul piano della sensibilità culturale, gli toccò assumere un paziente quanto preciso impegno didascalico, per cui la propria funzione di riduttore e librettista sdoppiava in quella non meno importante di critico e di orientatore.

Alcuni frammenti del carteggio scambiato tra i collaboratori, da non molto a conoscenza degli studiosi, confermano quest'impegno ghislanzoni. V'è una lettera nella quale il librettista avanza osservazioni, suggerimenti e raccomandazioni, che non solo fanno fede della sua avvedutezza critica, ma ancora lasciano ben intenderne giustificata la libertà di discorso verso il musicista, richiamato sulle esigenze artistiche dell'opera in opposizione alle norme del mestiere cui sarebbe stato pronto ad indulgere nella sua approssimazione.

Vi insiste sull'opportunità di mantenersi fedele, com'egli ha fatto nei versi, «*alle scene ed ai caratteri ideati dal Manzoni*». Raccomanda inoltre che abbia a trovare «*una bella e calda frase sulle parole di Renzo: «Io che lontano e povero, ecc.»*. E altrove: «*Qui ci vuole uno stile più appassionato e solenne che mai*». «*Sulle parole dell'ultimo corale: "Il Dio che atterra e suscita" non arrestatevi molto. Basteranno poche parole. Vi raccomando altresì un bell'accordo e molto grave sulle parole: 'Ei fu'*». Al desiderio espressogli

dal maestro di avere versi più appassionati pel duetto finale tra Renzo e Lucia: «*Vieni, già sei mia sposa, ecc.*» risponde mandando, sì, una frase più calda, ma dichiarando che amerebbe fosse serbata la prima stesura, perchè «*vi faccio osservare — spiega — che il Manzoni, per non uscir dal vero, ha trattato l'amore di Renzo e Lucia con molta riservatezza. I paesani sentono l'amore, non lo sanno esprimere: ed io ho dovuto seguire nel libretto il medesimo sistema, altrimenti mi avrebbero accusato di esagerazione e di inverosimiglianza*». Infine anche il Petrella trovava utile l'intervento del collaboratore, e a lui interamente si affidava: «*Desidererei sapere — gli scriveva a proposito del terzetto finale tra Renzo, Lucia e Padre Cristoforo — quando nel terzetto si debba sentire lo squillo, e la processione delle donne si avanzi secondo l'annotazione. Secondo il piacere che io in queste poche battute so rispettare il coro di prima, o far sentire per non molte battute lo strumentale. Amerei che ci facessi tu tutte le annotazioni...*».

In questo caso, più acuto del Petrella, Amilcare Ponchielli ravvisava i maggiori pregi del nuovo melodramma, la somiglianza psicologica ed emotiva dei suoi protagonisti con i noti personaggi del romanzo, fuori di ogni occasionale convenzionalità: tutto preso in quei giorni dall'ansia di veder dissepolta da un immeritato oblio la propria opera di uguale soggetto. Scriveva all'amico Vespasiano Bignami di ritenere però necessarie, dopo il libretto ghislanzoni, alcune radicali modifiche al proprio. «*Il mio libretto non sarà mai bello: il difetto che non si può evitare è che i due caratteri di Renzo e Lucia non hanno quella semplicità così bene scolpita nel romanzo...*».

La sottomissione volontaria a Verdi nel rimaneggiamento della *Forza del destino* e nella stesura poetica del libretto di *Aida*, deve venire intesa per quello che realmente rappresentò: un consapevole, sincero atto d'ossequio verso l'insigne compositore, non la regola del librettista. Alle esigenze drammatico-musicali di altri maestri non fu così cedevole. Sapeva di potere loro tener testa e non si lasciò andare, almeno intenzionalmente, ad ossequi e concessioni. Ad Alfredo Catalani, allorchè sollecitò un libretto da lui, impose condizioni ben definite: «*Libertà al poeta di fare e sceneggiare il libretto come meglio gli piace, libertà al compositore di accettarlo*».

Che poi lungo la strada del lavoro in comune, si arrivasse sovente a un compromesso, questo è particolare che trascende il carattere intenzionale dell'impegno.

Compromesso accettato per disperazione, meglio, per necessità di mestiere. O rassegnarsi a quella mansione artigianale, o chiuder bottega e procacciarsi in altro modo il pane. Ecco, del resto, un chiaro sfogo in una lettera a Verdi, da Lecco, il 14 marzo 1877. «*Ella mi chiede se scrivo libretti e su quali temi. Dio! non me ne parli, o piuttosto, non mi obblighi a parlare!... Qualche volta mi getto sopra un divano, estenuato, e grido: i maestri mi uccidono! Badi che Ella non ci entra per nulla in questa mia antifona funebre; si tratta di maestri che non*

sanno quello che si vogliono. Nell'avanguardia sono da collocarsi Gomes e Ponchielli; e Dio ha voluto che toccassero a me!... ».

L'equivoco, se così possiamo dirlo, si chiarisce del resto da sé. A quella collaborazione Verdi aveva posto franche premesse: « Non è un lavoro originale. Si tratta soltanto di fare i versi ». E scusate se è poco. Ma per il momento Ghislanzoni certo non poteva figurarsi il compito che lo aspettava. Anzi, è unicamente nel verdianismo dell'ex-cantante e del critico musicale tutt'altro che disposto verso i denigratori del Maestro, che sembra ravvisabile la ragione per cui egli poté essere indotto ad accettare una collaborazione che lo impegnava per una parte così impersonale e secondaria. Accettate comunque tali premesse, che si sarebbe potuto desiderare dal Ghislanzoni ch'egli non abbia dato? Gli si rinfacciò perfino di aver subito senza moti reattivi la volontà del maestro, di averne senza quasi discutere realizzati i desideri accontentandosi, come già il Somma, di verseggiare situazioni sceniche, scontri e svolgimenti dialogici ideati da lui: eppure quella duttilità, quella pronta obbedienza di traduttore e di versificatore, in un artista sicuramente dotato e non scervo di un proprio gusto, doveva avere, ed ha, proprio l'aspetto di una qualità meritoria. Senza contare che la ricerca della « parola scenica », gli ingredienti drammatici verdiani, l'insistente richiamo sulle esigenze dell'azione, l'improbabile intarsio delle strofe, puntolini con qua e là una parola che doveva restare nella frase musicale già mentalmente elaborata dal maestro (così narra il Farina, che fu testimone oculare della fatica ghislanzoniiana) e quel continuo insinuar per via epistolare nuovi concetti e nuove idee e pretendere il ritorno sul già fatto, avrebbero indotto a perdere la pazienza qualunque collaboratore meno di lui riverente.

Del resto, ecco, dal *Poeta perseguitato*, « opera buffa » nella quale Ghislanzoni umoristicamente illustrò le proprie fatiche librettistiche, un indubbio riferimento: scoperta allusione che la celia scarica d'ogni sospetto irriverente. Il compositore domanda al poeta una aggiunta di versi per il libretto che sta musicando: « Io la musica ha già scritta — ecco il metro: là-là-lèra - tic-tic-toc... ti... tic... titèra - pi-pi-pi, pà-pà-pà - Versi tronchi... alla francese... - rotti... corti... m'hai capito ». Al che il poeta « melanconicamente » risponde: « Lascia far... sarai servito ».

È persino probabile che qualche volta fosse lui pure vicino a smarrirla, la pazienza: questo, almeno, si potrebbe dedurre dal carteggio verdiano a proposito dell'*Aida*, dove incontriamo espressioni che non lasciano dubbi. Un esempio: « Le ripeto per la ventesima volta: io non desidero che una cosa: riuscire. Ed è per questo che mi prendo la libertà e trovo il coraggio di dir tutto quello che credo utile ad ottenere l'intento. Abbia dunque pazienza... ». Verdi non si accontentava di suggerire per buona parte il taglio scenico definitivo, ma ancora indicava al versificatore la stessa qualità dell'immagine e fin della parola.

(continua)

MARIO MORINI

Il calzare d'argento novità assoluta di Ildebrando Pizzetti
rappresentata alla Scala



Una scena del secondo atto (Regia di Margherita Wallmann, bozzetti di Lorenzo Ghiglia)



Rosanna Carteri
e Giuseppe Di Stefano
protagonisti
dell'opera.

(Foto Picagliani)

Uno sguardo dal ponte novità assoluta di Renzo Rossellini,
rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma



Due scene d'insieme dell'opera (Regia di Roberto Rossellini, bozzetti e figurini di Piero Zuffi)

(Publifoto-Keystone)



I manoscritti di Verdi e di Puccini: una interpellanza al Senato della Repubblica

La stampa quotidiana ha dato negli ultimi tempi ampio risalto ad una interpellanza dei senatori Russo e Ponti al Ministro della Pubblica Istruzione nella quale i due parlamentari, meravigliati per le rivelazioni del musicista australiano Denis Vaughan secondo il quale le partiture delle opere verdiane e pucciniane edite dalla Casa Ricordi rigurgiterebbero di errori, chiedevano che venisse « favorita l'edizione critica di tutte le opere dei detti autori ».

Già da tempo le affermazioni di Vaughan sono state confutate con abbondanza di argomentazioni e prove, da Gianandrea Gavazzeni in un ampio studio (Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale, in Verdi e in Puccini, pubblicato sulla Rassegna musicale, 1959, pp. 27-41 e 106-122); l'illustre direttore e studioso dimostra in esso che le discordanze tra gli autografi verdiani e pucciniani e le relative partiture edite dalla Casa Ricordi, (discordanze che riguardano esclusivamente segni dinamici, di fraseggio, e così via) sono dovute, in parte all'instancabile lavoro di ripensamento e di perfezionamento compiuto dagli stessi autori, successivamente alle consegne dei manoscritti, sulle varie bozze di stampa; in parte a suggerimenti avanzati da illustri direttori e accolti dagli autori; in parte, infine, alla correzione di errori materiali e all'adozione di accorgimenti e segni grafici indipendenti dalla sostanza del testo.

Per la sua secolare esperienza dei problemi editoriali (in cui concorrono esigenze di cultura e tecniche), la Casa Ricordi è dell'opinione che una edizione critica non possa soddisfare i dubbi di natura filologica ed essere contemporaneamente un valido strumento di lavoro per i direttori e gli interpreti, ed è convinta che ai fini che si intendono raggiungere sia di maggiore utilità promuovere un'edizione nazionale in facsimile delle partiture autografe. Questa tesi è confortata dall'adesione di illustri personalità del mondo artistico e dell'ambiente lirico italiano che hanno telegrafato in tale senso al Ministro della Pubblica Istruzione.

Riproduciamo qui di seguito i testi dei telegrammi inviati al sen. Bosco dai Maestri Pizzetti, Gavazzeni, De Sabata e Gui.

Riferimento campagna mossa dal musicologo austriaco Denis Vaughan reputo assolutamente assurdo progetto edizione critica mentre concordo piano Casa Ricordi riproduzione partiture autografe facsimili. Rispettosi ossequi.

ILDEBRANDO PIZZETTI

Stupefatto che pazzesca polemica australiano Vaughan circa discordanze di segni dinamici e fraseologici tra autografi e stampe verdiane pucciniane abbia trovato eco in interpellanza parlamentare esortola vivamente non prendere in alcuna seria considerazione ministeriale argomento che rimane di irrilevante competenza tipografica et non entra in sede estetica ossequi.

GIANANDREA GAVAZZENI

Membro Consiglio Superiore Belle Arti

Riferendomi attuale polemica partiture autografe Verdi et Puccini pregiomi informarla che consultato in proposito ho dato il mio appoggio alla dotta approfondita et onestamente realistica tesi del maestro Gianandrea Gavazzeni stop Ossequi.

VICTOR DE SABATA

Riferimento polemica suscitata maestro australiano Vaughan ritengo molto complesso progetto pubblicazione edizione critica stop Associmi invece progetto Casa Ricordi riproduzione facsimili partiture autografe ritenendoli di indubbio interesse per musicisti seri stop Ossequi.

VITTORIO GUI

Numerosi musicisti e musicologi, fra i quali ci limitiamo a segnalare Tullio Serafin, il decano dei direttori d'orchestra italiani, e Luigi Ronga, ordinario di storia della musica all'Università di Roma, hanno, per iscritto o verbalmente, espresso la loro adesione all'idea della pubblicazione delle partiture in fac-simile.

Ecco, per esempio, come si è espresso sull'intera questione, in una lettera indirizzata all'ing. Guido Valcarengi, amministratore delegato della Casa Ricordi, il Maestro Antonino Votto:

Carissimo Ing. Valcarengi,

non stimo necessario inviare telegrammi ad onorevoli Senatori o Ministri, poichè vedo che è stato più facile richiamare la loro attenzione sul « caso Vaughan » che risolvere i grossi problemi, ancora insoluti, sulla lirica italiana e sulla musica in generale.

Lo scandalo che il Vaughan ha voluto provocare, col pretesto delle differenze grafiche rilevate sulle ristampe degli spartiti verdiani e pucciniani, è assolutamente sproporzionato e forse tendenzioso.

Il tentativo di sommergere tutti i maggiori interpreti in un collettivo « falso », è semplicemente ridicolo, ed è stupefacente che qualche organo di stampa e qualche « settore musicale » lo abbia creduto possibile.

La tradizione verdiana e pucciniana, come quella di tutto il melodramma italiano, attraverso l'opera dei grandi Maestri: Marianj, Mancinelli, Faccio, Vanzo, Mugnone, Toscanini, Serafin, Marinuzzi, Gui, ecc., fino alla schiera dei Maestri che ancora oggi è sulla breccia, rispecchia fedelmente lo spirito degli autori, e le inevitabili differenze di esecuzione, sono dovute esclusivamente alla natura ed alla sensibilità dell'interprete.

Tali differenze si riscontreranno sempre, anche se la Fondazione Rockefeller o lo Stato Italiano o qualsiasi altro Ente pubblicherà una edizione fotografica degli autografi originali.

Si tranquillizzino perciò tutti coloro che si sono « agitati »: finora il Mondo non è stato ingannato sulla autenticità del pensiero verdiano o pucciniano; la « Donna è mobile », « Celeste Aida », « Mi chiamano Mimì », melodie tanto care a quanti amano il teatro lirico, sono le stesse che sgorgarono dal cuore di Verdi e Puccini, e non saranno i « puntini e le virgolette » che tanto angustiano Vaughan a mutarne lo spirito. Bisogna soltanto « comprenderlo » questo spirito, e temo che i progetti di revisioni ufficiali e di edizioni critiche non faranno che rendere maggiormente incomprensibile l'anima dei maggiori artefici del melodramma italiano.

Con molte cordialità

ANTONINO VOTTO

E per finire pubblichiamo il testo della lettera inviata dal Maestro Ildebrando Pizzetti al Prof. Attilio Fraiese, Direttore generale delle Accademie e Biblioteche, che gli aveva domandato la sua autorevole opinione:

Roma, 7 marzo 1961

Egregio Professore,

che uno studioso di musicologia, quale si professa il Sig. Denis Vaughan, possa desiderare, per suoi scopi e meticolosi scrupoli filologici — se tali possano dirsi — di esaminare gli autografi di certe opere musicali del passato, si può benissimo ammettere, benchè io pensi che la eventuale constatazione di differenze (differenze di indicazioni

dinamiche e di espressione o magari di sola grafia) fra un autografo e le sue edizioni a stampa non abbia, salvo casi eccezionali, nessun valore sostanziale.

Ma quali sarebbero i limiti entro i quali si potrebbe applicare l'articolo 5 della legge 1° giugno 1939 — da Lei citato — sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico, ove si tratti di opere musicali già più volte pubblicate, e in una lezione accettata ed approvata dagli autori delle opere stesse?

In ogni modo, se io credo che si possa chiedere alla Casa Ricordi di permettere — nella sua propria sede e con le dovute cautele — l'esame dei manoscritti delle opere di sua proprietà, cosa che ritengo sia stata già concessa anche al Sig. Denis Vaughan, penso anche che la Casa Ricordi — come, mi pare, qualsiasi privato possessore o qualsiasi pubblica Biblioteca — abbia il diritto o la facoltà di contenere la sua concessione entro certi ragionevoli limiti.

Io non sono un filologo, nè pretendo esserlo, e perciò non accetterei mai di partecipare a una Commissione cui fosse chiesto un parere su questioni filologiche o pseudo-filologiche. Io sono soltanto un artista, un musicista, il quale sa benissimo, da uomo del mestiere, come anche un autore di musica, o per distrazione o per incuria, può incorrere in errori o inesattezze nello stendere gli autografi di sue proprie opere; ma proprio perchè sono un artista, un musicista, credo poter aggiungere che quando lo studio e il meticoloso esame del manoscritto autografo di una data opera posto a confronto delle pubblicazioni a stampa dell'opera medesima, finisca a sfociare nella denuncia nientemeno che di migliaia di errori o differenze date come deformatrici dell'originale, si tratta, a parer mio, di cosa oziosa e immeritevole di seria considerazione.

Voglia gradire, egregio Professore, i miei rispettosi saluti.

ILDEBRANDO PIZZETTI

Teatri e concerti

Tre "novità assolute": Pizzetti alla Scala.....

Il Calzare d'argento, la più recente creazione teatrale di Ildebrando Pizzetti, è stato allestito con grandissima cura e rappresentato alla Scala di Milano il 23 marzo e accolto con vivo favore. Tra le critiche apparse in tale occasione sui quotidiani e settimanali, scegliamo per i nostri lettori quella pubblicata dalla Stampa (24 marzo):

«Un paio di cent'anni dopo il Mille», come una leggenda toscana tramanda, il Duca di Boemia inviò a Lucca un'ambascieria per compiere un suo voto: il dono d'un calzare d'argento da apporre a uno dei piedi del Crocifisso nel Duomo, a quello che i devoti, baciandolo, avevano quasi consunto.

Giungono gli inviati il giorno della fiera grande. La piazza della Cattedrale è per ciò affollatissima di mercanti, di acquirenti, di cittadini festosi. Fra tanti il giullare Giuliano della Viola s'aggira per corteggiare Metarosa, la figliuola di Paio, l'orafo famoso, incaricato di cedere il calzare. Ella gli risponde cauta, perchè ligia ai genitori, e perchè di lui i lucchesi hanno in uggia la pungente franchezza dei motteggi, le strofe, le cantilene, perfino la bella voce; nessuno lo remunererà, ed egli è sempre mortificato ed affamato. Terminata la cerimonia per la consegna del voto, un banchetto offerto dai Boemi accomuna in breve serenità anche i merciai litigiosi, pettegoli, e, come il popolo, mutevoli nella bontà e nella durezza. A bocca asciutta resta Giuliano; Paio non gli darebbe mai in isposa la figlia. Neanche lei gli porge un tozzo di pane.

Vagando, egli entra nel Duomo, s'avvicina al Crocifisso, e intimidito e rapito lo contempla; nulla può offrirgli, se non uno dei suoi canti. Ed ecco il luccicante gioiello si spicca e posa sulle sue mani giunte. Trasognato esce dalla chiesa, e non è sollecito a nascondere nel vestito l'oggetto, e già qualcuno e più d'uno subito lo accusa di furto sacrilego. Invano dice che Cristo gli ha dato in elemosina il calzare. Furto, il popolo lo consegna ai giudici, e sia condannato a morte. Il calzare viene piamente ricollocato al posto.

Attesa con sdegno e ferocia, la sentenza è di impiccagione e di rogo. Condotta alla forca, Giuliano fraternamente bacia il boia, e si ridice incolpevole. Ora che è da tutti beffeggiato e vilipeso, Metarosa s'intenerisce; benchè incerta dell'innocenza, perplessa, angosciata, si rimprovera di non averlo soccorso; nel rimorso lo ama fortemente. A lui, già legato dal boia, è ultimamente concesso tornare nel Duomo, se-

guito da pochi pietosi, e prostrarsi al Sacro Volto. E nuovamente il calzare si stacca e scende sulle mani vincolate. Miracolo! Tripudiano i popolani: « Il Volto Santo sotto gli occhi nostri rese il calzare al poverello con la corda al collo! ». Il boia lo scioglie; è salvo. Riconsegnato il calzare al Vescovo, egli schernisce chi lo schernì. Vuole soltanto un compenso allo spregio delle sue canzoni. Il Podestà impone ai cittadini il versamento d'un obolo, e subito egli cede quella ricchezza, contento di dare generosamente. Amatore deluso, poeta e musicista randagio, andrà lontano. Pentita, Metarosa non lo dimenticherà mai, nè egli la oblierà, e forse mai più ritornerà a Lucca, alla sua gente, che, commossa, gli dà un tenero addio.

Questa, necessariamente scheletrita, e molto, è l'azione con la quale Riccardo Bacchelli accontentò due anni or sono Ildebrando Pizzetti, desideroso di lasciare stavolta la tragedia per una commedia, intendendo questa, precisamente, come il non tragico, ma pur sempre il drammatico, origine e necessità d'ogni espressione ed opera d'arte.

Considerato nell'entità letteraria, il testo ha gran pregio. La dovizia e la vivezza delle didascalie integranti i dialoghi intensi e lindi pure nella scorrevolezza di una colorita parlata plebea, è tanta che avviene di leggerlo come una novella, e coglierne, sia il pittoresco dell'ambiente antico, un riflesso, sembra, di quello descritto nel recente bel romanzo *Non ti chiamerò più padre*, sia gli evidenti caratteri delle persone pronte, nell'angusta cerchia comunale, all'animosità, all'odio, alla violenza, e anche alla commozione affettuosa, al riconoscimento dei torti e delle virtù, in un palpito largamente umano.

Tenace nella concezione, da lui teorizzata e praticata, del melodramma come unico atto di poesia e musica, ma duplicemente formato, cioè di espansioni canore, e vocali e strumentali, allorchè le passioni eccitano l'anima del personaggio, o di melodizzate accentuazioni discorsive accompagnate da consone armonie, allorchè narrazione e commento esplicano fatti e sentimenti; tenace, dicevo, il Pizzetti ha variamente marcato la recitazione, e appena disegnata l'orchestrazione, dei dodici interlocutori occasionali, sicchè nei dialoghi risaltano le verbali energie, talvolta grottesche; ed ha invece dato sfogo agli amorosi stati d'animo, calmi o esaltati, giulivi o tristi, di Giuliano, tenore, e di Metarosa, soprano, con cantilene ora concluse, ora ariose, toscanamente stornelleggianti o personalmente fervorose. E sarebbero perciò da citare fra i canti di Giuliano « Amore è tanto savio », « Ma l'estro, il vigor » e « La voce del Giullare », e il mesto, espansivo duetto di lui con Metarosa; e son momenti nei quali il dramma è totale, poichè gli astanti, cioè gli altri personaggi, sentono l'intimità psichica di quelli, e partecipano alle gioie e ai dolori.

È nota l'ispirata maestria del Pizzetti nella corallità, dove l'esperienza del madrigalesimo cinque e seicentesco si risolve in una espressione eccellentemente moderna e propriamente sua. Anche in questa commedia i molti episodi dei cittadini che in gruppi inveiscono, lodano, si contraddicono, tripudiano, paiono umanissimi e non realistici, sia

nella somma fonica per lo più accordale, sia nella ritmica concitazione di frasi o dissenzienti o concordi. S'avverta peraltro che tale riuscita artistica difetta nel quadro iniziale del primo atto, dove l'avvio drammatico sembra sia stato lento e incerto, sicchè la festosità popolare non ferma l'attenzione.

Nel punto centrale del melodramma, nel « miracolo », momento risolutivo del soprannaturale nell'umano, della fede nell'arte, s'addensò felicemente la commozione dell'operista. Non basta ripronunciare la parola « miracolo », nè render visibile l'atto prodigioso. Occorre « sentire » l'animo dei personaggi presenti, sgomento, stupito, estatico, e altresì « sentire » noi, uditori, con essi, quegli attimi sublimi. Miracolo davvero artistico, e fra i più fantastici. Due volte s'avvera l'incanto musicale, immateriale, una sensazione molcente, una fremente impressione, che trasferisce l'evento nell'irreale, nella poesia, e ancora dura quando Giuliano abbandona a sera la sua terra, e il popolo vede l'ombra lontanare e ne patisce e si lamenta.

23 marzo 1961 TEATRO ALLA SCALA / MILANO

1^a rappr. assoluta **IL CALZARE D'ARGENTO.** Commedia musicale in due atti di Riccardo Bacchelli
Musica di Ildebrando Pizzetti
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti	Giuliano della Viola	Giuseppe Di Stefano
	Metarosa	Rosanna Carteri
	Paio di Cocco	Marco Stefanoni
	Veronica	Anna Maria Canali
	Turinghella	Piero De Palma
	Tingoccio d'Arno Nero	Rolando Panerai
	Benintende	Carlo Meliciani
	Malagui	Virgilio Carbonari
	La Pignoletta	Edith Martelli
	Barocinga	Aurora Cattelan
	Bandeca	Mafalda Masini
	Raito	Vladimiro Ganzarolli
	Il Banditore	Giampiero Malaspina
	Il Bolla	Massimo Malaspina

Maestro concertatore e direttore

Gianandrea Gavazzeni

Regia di Margherita Wallmann

Bozzetti e figurini di Lorenzo Ghiglia

Ottantenne, l'autore di *Debra e Jaele* non ha cangiato i modi. Ma il sentimento dell'arte ancora gli ha suggerito canti propri a nuove immaginate vicende del cuore umano.

Gianandrea Gavazzeni, che del Pizzetti perfettamente conosce intenzioni e spirito, ed i suoi libri lo confermano, ha concertato esaurientemente l'opera, avvalendosi delle vocalità, maschia e toccante, di Giuseppe Di Stefano, delicata e appassionata, di Rosanna Carteri, e poderose e ben declamanti dello Stefanoni, del Panerai, del Ganzaroli, e, per abbreviare l'elenco numerosissimo, dell'efficace contributo del coro istruito dal Mola. Vivida, sgargiante e ricca di risorse è parsa la regia di Margherita Wallmann.

Il successo favorevolissimo è cominciato con applausi all'arioso di Giuliano, la preghiera cioè al Volto Santo nel Duomo. Sei chiamate alla fine del primo atto. A quattro hanno partecipato Pizzetti e Bacchelli. Dopo il secondo e ultimo nove chiamate: alla penultima il maestro Pizzetti, venuto solo alla ribalta, è stato a lungo festeggiato.

ANDREA DELLA CORTE

....Rossellini a Roma....

L'ultima fatica operistica del compositore romano, *Uno sguardo dal ponte*, tratto dall'omonima commedia di Arthur Miller, è stata rappresentata, in prima mondiale, al Teatro dell'Opera di Roma sabato 11 marzo 1961. Sui pregi del lavoro così si esprimeva l'indomani Il Messaggero:

Si può affermare che la maggiore preoccupazione dimostrata da Renzo Rossellini nel musicare il dramma *Uno sguardo dal ponte* sia stata quella di mantenere il più assoluto rispetto per Arthur Miller, doverosa attenzione per un'opera d'arte che ha ottenuto un così largo successo. Nell'ascoltare il lavoro originale in prosa, il musicista provò speciali sensazioni che ebbero immediata presa sul suo animo. Bisognava dunque fare in modo che queste sensazioni si tramutassero in espressioni musicali.

In considerazione del realistico svolgimento dell'azione, l'impresa era tutt'altro che facile, a meno che non venissero accolti i più sfruttati elementi e qualche adattamento a sfondo veristico. Come tutti sanno, Renzo Rossellini è musicista dalla mano fine, lieve, diremmo aristocratica e qualunque sia l'ambiente che egli affronta non viene meno a questa sua qualità, del resto riscontrabile fin nei suoi primi poemi e nelle composizioni sinfonico-vocali più impegnative.

Pur considerando tutto ciò, nello *Sguardo dal ponte* deve essere tenuto presente un necessario *crescendo*, quello che dalla serenità della scena iniziale passa ai primi turbamenti di Eddie, poi alla sua intransigenza, quindi alle sue escandescenze di ubriaco, per giungere, alla

fine, al vile atto della denuncia e alla sfida. Questa « progressione » Renzo Rossellini l'ha ottenuta non con elementi esteriori, ma saggiando e scrutando l'animo di Eddie Carbone che, come dice l'avvocato Alfieri alla chiusa del dramma, fu un uomo « singolarmente schietto, non schietto perchè fosse buono, ma schietto perchè fu se stesso e come tale si rivelò agli altri, nel bene e nel male, fino in fondo ». In questa interiorità sta il valore della partitura e la ragione stessa del suo pieno successo.

Tale indagine psicologica, musicalmente risolta dal centratissimo personaggio principale, è affiancata da qualche partecipazione più « facile » di cui il teatro, anzi un uomo di teatro, non poteva assolutamente fare a meno: la *Canzone di Rodolfo*, il *Miserere* finale e qualche altro momento teatrale necessario, assolutamente necessario, allo svolgimento del dramma. Afferma lo stesso Miller: « Con qualunque mezzo lo faccia, il primo dovere di una opera teatrale è quello di suscitare le passioni del suo pubblico ». Rossellini si è attenuto allo stesso concetto e con la sua musica ha confermato il pensiero del drammaturgo. In tal modo, un valore particolare acquistano l'a solo di Eddie (« *Che posso fare? Sono un disgraziato* »), la profonda ama-

11 marzo 1961 TEATRO DELL'OPERA / ROMA

1^a rappr. assoluta UNO SGUARDO DAL PONTE. Drama in due atti di Arthur Miller
Musica di Renzo Rossellini
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti	Eddie Carbone	Nicola Rossi Lemeni
	Beatrice sua moglie	Clara Petrella
	Catherine sua nipote	Gianna Galli
	Rodolfo	Ruggero Rondino
	Marco suo fratello	Giovanni Ciminelli
	Avvocato Alfieri	Giuseppe Valdeno
	Louis	Giovanni Ciavola
	Mike	Nino Mazziotti
	Primo Agente	Giulio Mastrangelo
	Tony	Virgilio Stocco

Maestro concertatore e direttore

Oliviero De Fabritiis

Regia di Roberto Rossellini

Bozzetti e figurini di Piero Zuffi

nità di Beatrice, la stessa ingenuità di Catherine, l'amore tra i due giovani e gli interventi di tutti i personaggi minori. Importanti risultano anche le intromissioni dell'avvocato Alfieri, una specie di « storico », il cui discorso si tramuta a volte in declamato musicale, inserendosi direttamente nel dramma. Questa fusione, grazie anche all'accorto rivestimento musicale, acquista forse, in sede operistica, un valore ancor più notevole che non in sede drammatica.

Poichè nello scrivere il suo lavoro il drammaturgo aveva ubbidito all'impulso di indicare solo sommariamente (piuttosto che esplorarle e sfruttarle) quelle che gli erano parse le naturali implicazioni emotive del conflitto, Renzo Rossellini si è trovato nella difficile necessità di tramutare tale impulso e tali implicazioni in musica. Ci è riuscito in pieno perchè, seguendo il Miller, considerò il dramma — o meglio l'opera in musica — come uno strumento di passione. Come dice l'avvocato Alfieri allorchè commenta la prima visita di Eddie? « Mi accorsi che era soltanto passione ». E intima, e non certo « straniera » come quella di Eddie, è la passione artistica di Rossellini operista.

Intima, abbiamo detto, perchè essa, dopo una prolungata e non vana esperienza, viene ora espressa con contenutezza, con austerità, senza esagerazione alcuna, segnando un notevole innalzamento di livello a confronto della *Guerra* e del *Vortice*. Se in queste due opere i vari personaggi risultano essenzialmente « figure teatrali », nello *Sguardo* appaiono « anime sofferenti », appartenenti a una vita che, soltanto per riflesso, si svolge su di un palcoscenico. Personaggi veri che vennero interiormente sentiti dal Miller e che Rossellini ha ben trasfigurato in espressione sonora. Valga questo soprattutto, per Eddie, Beatrice e Catherine.

Oltre alle tre figure principali, le due di Rodolfo e di Marco si presentano in netto contrasto (brillante e canterina la prima, truce e silenziosa la seconda), ma l'una e l'altra, ricche come sono di elementi sonori ben studiati e aderenti, tramutano egualmente l'insana passione di Eddie Carbone in irrefrenabile ira, una ira che il personaggio giustifica con una sua logica sottolineata dal Rossellini con un efficace declamato là dove all'esclamazione di Marco (« Assassino »), risponde un ingenuo interrogativo di Eddie (« Perché? »). Parole che non sono certamente soffocate dall'orchestra, come del resto tutto il dialogare di questa opera che permette allo spettatore di seguire, sillaba per sillaba, il libretto del Miller. È questo un merito straordinario del lavoro, senza dimenticare che l'orchestra tutta è trattata con perizia, delicatezza ed estrema intelligenza. Nella sua sicurezza di musicista, Rossellini ha puntato decisamente sulla parte finale, che è senza dubbio la più commovente di tutta l'opera. Ma, anche qui, *Miserere* compreso, la mano lieve ed aristocratica del compositore trova accenti di intima emozione, trascurando ogni effetto superfluo. E se non ci si commuove alla statica drammaticità di questa chiusa, non sapremmo davvero che cosa possa essere oggetto di commozione.

Nel corso della stagione del Teatro dell'Opera, lo spettacolo di *Uno sguardo dal ponte* è risultato certamente uno dei più preparati ed armonici, e ciò in dipendenza della felice fusione degli elementi musicali con quelli scenici e registici. Tale armonia è dovuta in gran parte alla attenta e appassionata direzione del maestro Oliviero De Fabritiis, il quale non ha mancato di mettere in rilievo tutte le intenzioni del compositore, senza attenuare quegli elementi drammatici che rappresentano la forza viva dell'azione scenica.

L'estrema delicatezza dello strumentale, già messa in evidenza più sopra, ha trovato una piena consapevolezza nel direttore. Nella chiusa del lavoro però è stata raggiunta quella straordinaria intensità di espressione richiesta dalla tragica conclusione della vicenda.

Veramente stupenda è risultata l'interpretazione di Nicola Rossi Lemmi, il quale, confermando le sue alte qualità di artista lirico, si è rivelato nuovamente un attore drammatico di primo piano, riuscendo a superare quelle scene particolarmente difficili che generano perplessità anche nell'attore più consumato. Il tormento intimo di Eddie Carbone è stato da lui pienamente vissuto e il crescendo drammatico ha così avuto un interprete ideale. Non inferiore alla sua arte è risultata quella di Clara Petrella che ha raggiunto accenti umani profondissimi, creando un interessante contrasto con la figura di Catherine, personaggio sostenuto dalla giovane Gianna Galli, una cantante intelligente, uscita dall'attivissima fucina del Teatro Sperimentale di Spoleto, che ha felicemente superato la difficile prova. Attore incisivo, misurato e di sicura personalità Giuseppe Valdengo nella parte di Alfieri e molto bravi Ruggero Bondino e Giovanni Ciminelli che impersonavano i due fratelli immigrati. Ricorderemo ancora il Ciavola, il Mazziotti, il Mastrangelo e il Sessi. La regia di Roberto Rossellini ha avuto il merito di trovare il giusto punto di contatto tra il dramma originale e la realizzazione operistica. Particolarmente hanno colpito certi giuochi di luce (e qui va nominato anche il bravo Alessandro Drago) e certi movimenti scenici che si tramutano improvvisamente in « quadro » per il necessario passaggio alle successive azioni. L'attività di un regista di tanto nome ha avuto un aiuto assiduo e attivo in Carlo Acly Azzolini e un assistente dalle felici intuizioni in Piero Zuffi al quale si deve anche l'originale ed ingegnossissima scena che Giovanni Cruciani ha realizzato con una bravura davvero unica, superando difficoltà tecniche notevolissime. Giuseppe Conca è stato il valente animatore della contenuta parte corale. Il successo è stato assoluto, con venti chiamate di cui quattordici all'autore.

MARIO RINALDI

....Rivière alla Piccola Scala....

Alla Piccola Scala è andata in scena il 10 marzo 1961 — seconda partitura di un trittico che iniziava con il Torneo notturno di G. F. Ma-

lipiero e chiudeva con Maria Egiziaca di O. Respighi — l'opera da camera in un atto Per un don Chisciotte di Jean Pierre Rivière, vincitrice del Premio Ricordi. Sul felice esordio del giovane compositore francese così si è espresso il critico del quotidiano La Stampa di Torino (11 marzo 1961):

Il titolo sembra monco: *Pour un don Quichotte*. È forse da intendere: *Abbozzo per un Don Chisciotte*? Certo è che il libretto in versi di vario metro e talvolta rimati di Randal Lemoine accoglie la leggenda o il mito del personaggio del Cervantes, ma presenta soltanto le ultime ore di lui, stremato e rinsavito, scettico dell'efficacia morale delle gesta compiute, desideroso di sereno trapasso, di veder cose e persone quali veramente sono: i mulini sono mulini e Dulcinea è Aldonza.

Ma la rischiosa sollecitudine nel difendere i deboli e punire i prepotenti, le intime virtù non intese da coloro che mirando alle apparenze lo derisero, vengono finalmente riconosciute e ammirate da Sancio e da Dulcinea, come da posteri osservatori innumerevoli, poiché la vigoria dell'animo, l'oprare disinteressato, una fede sovrumana, sono eterne bontà e necessità; a lui morente e pur ritto in un supremo sforzo sia ridato lo spadone, e ancora combatta pel trionfo d'un ideale.

Queste etiche considerazioni del librettista, dialogate con vivacità e spesso con tenerezza, con un'immaginazione talvolta toccante, e accertamente sceneggiate in un breve atto, proponevano all'operista varie espressioni di lirici sentimenti; nell'eroe, quello della morte non paventata, quasi consolatrice; dell'amorosa simpatia in Dulcinea; del-

10 marzo 1961 PICCOLA SCALA / MILANO

1^a rappr. assoluta **PER UN DON CHISCIOTTE**. Opera in 1 atto di Randal Lemoine
Musica di Jean-Pierre Rivière
Proprietà G. Ricordi & C.

personaggi e interpreti	Dulcinea	Denise Duval
	Don Chisciotte	Gabriel Bacquier
	Sancio	Gianni Oncina
	Un Recitante	Henri Doublier

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Regia di Maner Lualdi

Bozzetti e figurini di Emanuele Luzzati

l'umiltà devota in Sancio. Siffatte proposte o suggestioni sono state in gran parte metaforizzate dal giovane musicista Jean-Pierre Rivière, nato a Bordeaux nel 1929. Grand Prix di Roma, ha dato finora pochissime composizioni per strumenti e vinto, appunto con questa opera, il concorso bandito l'anno scorso dall'editore Ricordi.

Per la parte vocale è ricorso sia al melologo precedente ora con sommessi, lunghi accordi, e perciò udibile, ora con orchestrali complessità e perciò scarsamente percettibile, sia al piacevole melodizzare. Per la parte strumentale s'è giovato d'una ordinaria compagine. Pel risultato della tecnica e del gusto, la composizione non induce a ricordare i maggiori nomi degli artisti e degli sperimentatori nel Novecento; se mai è da avvicinare per le forme ed i mezzi, pel brio e per qualche tocco commosso, anche l'immediatezza della « situazione », al Poulenc dei *Dialoghi delle Carmelitane*, dal quale s'allontana pertanto per la esclusione delle reminiscenze e degli echi altrui. Il Rivière ha circa trent'anni e non gli si vuol chiedere troppo.

Piace notare la varietà delle espressioni appropriata ai momenti: il clamore della gente festosa che con agili ritmi e motivi sale dalla strada alla tetra stamberga di Don Chisciotte; e per contrasto il lento salmodiare d'una vagante confraternita; le strofe della canzone d'amore che Dulcinea invitata, intona, e spagnolescamente, ma senza esagerazioni, svolge con passione e gentilezza con cromatismi e fronzoli, tralalà e ayà; e le strofe dell'altra canzone, *Une sorcière*, anch'essa delicata e nell'andamento mutevolissima, poi dialogante con Sancio. Non sfugge all'uditore attento il periodico ritorno d'un palpito sincrono col rado battere dell'affievolito cuore di Don Chisciotte nè la irruzione, ancora, del festoso clamore popolare e l'incerto superamento del funebre nel gioioso.

Fa piacere insomma incontrare un giovane che tenta il teatro senza preconcezioni e con giusta misura degli elementi drammatici. Precisamente per « le qualità dell'equilibrio scenico e della distinzione musicale » la Commissione pel concorso presieduta da Ildebrando Pizzetti prescelse questa, per la Piccola Scala, fra le quarantasei opere, scartate per « povertà di invenzione drammatica e spesso imperizia musicale ».

Ben concertata dal maestro Sanzogno, con la conveniente e pittoresca regia di Maner Lualdi, l'opera è stata ottimamente cantata dal baritono Bacquier, protagonista, dalla soprano Denise Duval, dal tenore Gianni Oncina; recitante: H. Doublier.

ANDREA DELLA CORTE

Il Festival Zandonai a Sanremo

Al Teatro dell'Opera presso il Casino Municipale di Sanremo tra il 20 e il 24 febbraio si è svolto il primo Festival Internazionale del Melodramma, dedicato a Riccardo Zandonai. Sulla iniziativa e sulle

opere del maestro roveretano rappresentate in questa occasione, Giulietta e Romeo e Conchita, il Corriere della Sera dei giorni 21 e 23 febbraio così si è espresso:

Eccellente idea, codesta, di dedicare annualmente un Festival internazionale del melodramma alle opere poco conosciute di un compositore reso famoso dalla fortuna, talvolta bendata, d'altre sue opere che i teatri si contendono, ma i cui pregi e difetti sono i medesimi di quelli rilevabili nelle partiture ostinatamente ignorate, o lasciate ignorare al pubblico per amor di comodo. Idea, alla peggio, molto originale e generosa, che onora la città di Sanremo, e della quale, in questo primo simpatico esperimento, s'è giovata la produzione di un autore, Riccardo Zandonai, tra i più chiari e signorili dell'era moderna, un autore, precisiamo, chiaro come pochi nella forma e nella scrittura, signorile come pochissimi nella tecnica e nell'espressione.

Piaceva a Zandonai di figurare tra i progressisti dell'arte musicale, e progressista egli era quel tanto che bastava per non farci rimpiangere l'antico. Piaceva ancora, a Zandonai, di non rompere i ponti con la tradizione più viva del nostro teatro melodrammatico, ed egli di fatto restò tradizionalista quel tanto che bastava per riallacciare l'arte sua alle fonti della latina vocalità. Un'altra cosa piaceva all'onesto cantore e sognatore alpigiano, anzi trentino, da Sacco di Rovereto: di essere considerato l'artista colto senza gravette, poeta schietto anche dove gli venissero preclusi i voli altissimi. E artista Zandonai lo fu senza dubbio, riflesso se volete, ma genuino. E poeta pure, minore alcune volte, ma gentile spesso, ispirato sempre.

In teatro prediligeva musicare quelle che un tempo si chiamavano le storie d'amore e di morte. Una, nella mente di tutti, è la storia che, anche per l'incontro con la drammaturgia dannunziana, diede a Zandonai la fama sicura: Francesca da Rimini. Una seconda, nonostante il

più favoloso incontro con la drammaturgia scespiriana, risulta invece elencata nei dizionari piuttosto che nei cartelloni teatrali, perciò s'è ascoltata questa sera nel primo Festival sanremese inteso a rivalorizzare ciò che di misterioso, o quasi, allineano i soli dizionari. E' la Giulietta e Romeo pietosa leggenda passata attraverso i filtri narrativi del quattrocentista Masuccio Salernitano e dei cinquecentisti Matteo Bandello e Luigi Da Porto, immortalata dal genio drammatico di Stratford e commentata con i suoni da decine di musicisti, compreso il nostro Zandonai, che si valse di un libretto abbastanza barocco di Arturo Rossato.

Molte osservazioni sarebbero da muovere al libretto di Rossato, tratto, in verità, dalla *Historia novellamente ritrovata* di due nobili amanti del vicentino Da Porto, più che dal racconto di Bandello e dalla tragedia del poeta inglese. Le sorvoliamo, limitandoci a rilevare come il librettista abbia sovraccaricato il materiale strofico di elementi decorativi e di facile effetto verboso, abbondando in troppi episodi marginali e dunque dannosi sia alla concezione unitaria del dramma, sia alla speditezza e al conciso sbalzo dei singoli fatti rappresentati.

In quanto alla musica di Zandonai, la prima impressione che ce ne viene è ch'essa riecheggia in pieno quella della Francesca con cui Giulietta ha in comune non pochi aspetti ambientali e caratteristiche psicologiche. Ricorre qui la stessa limpidezza del linguaggio melodico, incastonato nel riquadro dell'opera neoromantica e adagiato in quel genere di sinfonismo-colore che è una prerogativa della tavolozza di Zandonai. Equamente distribuita sui delicati svettamenti di un lirismo castigato e sugli anfratti scoscesi del declamato vigoroso e perfino ruvido,

la parte ornamentale, suggerita dal libretto, assume poi un'importanza che si vorrebbe meno marcata. Stornellate crepuscolari, canzoni da festino e popolarische, coretti interni, rintocchi di campane e stamburamenti di scolte si susseguono immoderatamente a dare un profumo artificialmente drogato alla tragedia. Momenti felici in cui l'invenzione è più diretta e immediata, si riscontrano tuttavia nello stesso primo atto ancorché di carattere frammentario e descrittivo. Certo l'atto successivo è migliore, disteso com'è dallo svolgersi del grazioso gioco del torchio, in cui le fanciulle si palleggiano la fiaccola accesa, fino al concitato duetto fra i due cugini, alla fiera morte di Tebaldo e al desolato pianto di Giulietta che vede crollare i suoi sogni. Il terzo atto supera di gran lunga i precedenti. Lo testimoniano la dolorosa e toccante melopea del cantastorie e la marziale cavalcata del Montecchio da Mantova a Verona, posta fra i due quadri come procelloso interludio sinfonico. Lo comprova l'atmosfera forse più fatalmente rassegnata che tragica dell'epilogo allorché i protagonisti e l'orchestra trovano gli accenti pacati ma efficacissimi ad esprimere una passione ormai spenta dal veleno.

Sotto la valida bacchetta del direttore Luciano Rosada l'orchestra della città di Sanremo ha suonato con robusti risultati di plasticità e di fusione. Anche in palcoscenico le cose hanno marciato lodevolmente per i meriti non comuni dei due principali interpreti il soprano Antonietta Mazza Medici (Giulietta) e il tenore Angelo Lo Forese (Romeo), assecondati a dovere dall'ottimo baritono Mario Zanasi (Tebaldo) e nelle altre parti da Maria Minnetto, Ottorino Begali, Bertinazzo, Cioni, Marchica e Benzi. Coro, impegnatissimo, istruito da Bruno Pizzi, regia governata da Franco Enriquez, scene disegnate da Lorenzo Ghiglia, idealmente consonanti con il livello artistico dello spettacolo.

Vibrante il successo, concretatosi in ripetute chiamate agli artisti dopo i tre atti.

La revisione critica, meglio, la rimessa in valore di uno Zandonai, per così dire, poco risonante, ha riportato a galla questa sera Conchita, opera quasi altrettanto dimenticata di quella Giulietta e Romeo presentata ieri l'altro nello stesso Teatro Municipale, dove è fatto svolgere il primo Festival internazionale del melodramma.

Conchita ha cinquanta anni esatti, dunque è meno giovane di Giulietta che sta sotto la quarantina. Pure sembrano gemelle. Loro qualità comuni sono la vita ritmica, la varietà e la vivacità dei movimenti, la policroma intensità dei riflessi ambientali determinati da un superiore magistero della materia sonora. Conchita si distingue tuttavia per la sua notevole soggezione alle tendenze operistiche dell'epoca in cui vide la luce, tale da farne un esperimento senz'altro rilevante nel campo del melodramma verista. E' una distinzione che ha il suo peso, ma che non tanto è dovuta a una inclinazione irresistibile dell'autore, piuttosto portata verso i fatti e le creature del nebuloso teatro di poesia, quanto alle troppo ingenue o troppo manesche avventure galanti del « pantin » Mateo, degno compare della sfrontata e contraddittoria « femme » protagonista.

Ripetutamente ci siamo domandati in passato ciò che volesse significare questa bruciata e bruciante ragazza di nome Conchita che per un verso fa il paio, oltre che la rima, con la Lolita dei nostri giorni, per l'altro verso si risolve in un precipitato sulfureo di Violetta, Carmen e Luisa, senza che di questi modelli essa ritenga la plastica evidenza del carattere. Il libretto di Vaucaire e Zangarini, quattro atti e sei quadri tratti dal romanzo *La Femme et le pantin* di Pierre Louys, ne fa una donna insieme cinica ed amorosa, corrotta e incontaminata, cedevole

a un napoleone d'oro e ribelle a cento. In realtà le sue passioni non si manifestano che alla vista di qualche fiero fusto oppure del denaro che un dabben uomo si cava di tasca allorché la ragazza e la madre sua piangono miseria. Sono in apparenza passioni di rivolta, di profonda nausea per ciò che odori anche lontanamente di mercato: Conchita non si vende, semmai si dà, sta bene. Ma poi va ad ancheggiare in una equivoca taverna sivigliana e si concede a un chitarrista povero in canna. Il che ad ogni buon conto serve ad umiliare il dabben uomo Mateo, costretto a rimirare l'amata nelle braccia del chitarrista dalle sbarre di un cancello.

Cose di Siviglia. E di Pierre Louys. La conclusione è più convincente. Un bel giorno a Mateo scappa la pazienza e invece di napoleoni d'oro carica la perversa di schiaffi, Una medicina. Da allora, Conchita accetterà gli uni e gli altri e sarà tutta e soltanto la schiava del « caballero ».

Dal canto suo, Zandonai, se non erriamo, è caduto nel tranello tesogli dalla procace figliola sivigliana. La credette un'anima ardente ma casta, mentre ai nostri occhi essa risulta soltanto una esperta navigatrice. Per un momento il compositore deve essersi messo in sospetto, quando fu l'ora di abbandonare la sgargiante tavolozza strumentale per lasciar vibrare le corde vocali del sentimento. Allora il sinfonista avveduto e copioso dovette cedere il passo alle espressioni erotiche e alle angosce d'amore quindi a un canto scoperto da attingersi alla pura vena del melodista. Ma non gli venne il canto, a Zandonai, bensì gli venne il grido, ciò che dimostrò la fondatezza del suo sospetto, essere le infocate sensualità e le pene d'amore di Conchita e Mateo non altro

che morbide esercitazioni letterarie su un vieto tema spagnolo.

Il lungo gioco degli amanti a rincorrersi e ad offendersi fino alla brusca rappattumazione finale, si rivelò insomma alquanto frivolo e senz'altro illusorio al musicista drammatico che peraltro avvertì il guaio quand'era tardi per una trasfigurazione densa di elementi umani e psicologici di alto valore emotivo. Il musicista drammatico, appunto, cercò di girare l'ostacolo alzando la voce fino allo spasimo, sparando acuti uno via l'altro. Ma non cantò. E lo stesso lirismo che oscilla gonfio e violento fra i ricorrenti poli di attrazione dei duetti e degli sbacchiamenti chilometrici non trovò apprezzabili fonti di commozione.

L'opera è stata brillantemente concertata e diretta da Carlo Felice Cillararo, ed ha avuto in Gloria Davy una protagonista imperiosa per la calda vocalità e la flessuosa agilità degli atteggiamenti quasi ferini, in Giuseppe Campora un Mateo forte di generosi squilli e di bei modulati fraseggi. Bravi anche il Cioni, il Marchica, la Bazzani, Benzi, Martinazzo e Begali nelle parti di fianco. Coro scrupolosamente preparato da Bruno Pizzi. Regia di Mario Lanfranchi, mossa con intelligenza rara. Scenari su bozzetti di Luca Crippa, stilisticamente sobri e ingegnosamente disposti su tonalità di una curiosa Siviglia in grigio opaco.

Molto piaciuta la coreografia spagnolesca di Giuliana Barabaschi, anche prima ballerina deliziosa accanto allo scattante Miguel Navarro. Successo calorosissimo. Ciascuno dei quattro atti è stato coronato da numerose chiamate agli artisti principali al direttore d'orchestra e ai collaboratori di scena.

FRANCO ABBIATI

Per un Don Chisciotte novità assoluta di Jean Pierre Rivière, rappresentata alla Piccola Scala



Il protagonista Gabriel Bacquier, nel finale dell'opera

Una scena d'insieme (Regia di Maner Lualdi, bozzetti e figurini di Emanuele Luzzati)

(Foto Piccagliani)





La prima scena del
Torneo notturno
di G. F. Malipiero
(Regia di B. Menegatti,
bozzetti di S. Falleni)

OPERE RAPPRESENTATE ALLA PICCOLA SCALA



Marcella Pobbe
nella prima scena di
Maria Egiziaca
di O. Respighi
(Regia di M. Lualdi,
scene di N. Benzi)
(Foto Piccagliani)

«Torneo notturno» di G. F. Malipiero

Torneo notturno di G. F. Malipiero apriva lo spettacolo alla Piccola Scala di Milano del 10 marzo scorso. Di esso così scrive il critico dell'Espresso:

Del *Torneo notturno* di Malipiero, scritto nel 1929, avevamo un ricordo, lontano ma tutt'altro che vago, d'una audizione radiofonica di venti anni fa e forse più. Non potremmo proprio dire che l'attuale messa in scena, per la regia di Beppe Menegatti, su bozzetti e figurini di Silvano Falleni, coreografie di Giulio Perugini, abbia giovato a chiarire gli enigmi narrativi di quella lontana audizione cieca, che a noi allora aveva suggerito immagini, perfettamente gratuite, d'un canto disperato che passa via inarrestabile e rapinoso come il tempo, un canto come di personaggi oscuramente intabarrati, lungo vicoli bui e tortuosi, cinti da alte mura, un poco come in certi quadri di Rosai. Ma d'altra parte c'è stata confermata in pieno l'antica impressione che questa sia, insieme a un paio di Quartetti, la più bella musica che Malipiero abbia mai composto, d'una ricchezza d'invenzioni, d'un perenne zampillare fantastico e d'una poesia timbrica che non hanno quasi mai sosta. Una casa d'incisioni che osasse produrre su un microsolco questi «sette notturni» per voci e orchestra, rivelerebbe al mondo uno dei più bei titoli di merito che possa esibire la musica italiana rinnovata dalla generazione dell'Ottanta. Senza indulgere alle ripudiate convenzioni della dialettica tematica, ci sono tut-

tavia nel *Torneo notturno* alcuni abili impieghi di ritorni strofici che consentono all'orecchio maggiori punti di riferimento di quanti di solito ne offra la musica di Malipiero. Le immagini musicali hanno una concretezza plastica e pastosa in tutte le dimensioni: melodia, ritmo, armonia, timbro strumentale. Qualche lieve abbandono alla rotondità melodica del canto non compromette la continuità della libera declamazione e la castità del contorno. Di più s'avverte in questa partitura una pienezza poetica dell'orchestrazione, soprattutto nei timbri elegiaci del clarinetto, dell'oboe, del corno inglese, e un sottilissimo, appena accennato patetismo di colore vagamente slavo: più che dalle esperienze artistiche d'un Mussorgski in orchestrazione raveliana, si direbbe che esso «risurga per li rami» da misteriose ascendenze d'una Venezia illirica e adriatica, protesa verso l'Oriente.

Di questa partitura preziosa Nino Sanzognò ha diretto un'esecuzione ammirevole, come gli accade quando s'impegna a fondo, ed è stato bene coadiuvato dai numerosi interpreti vocali, tra i quali il tenore Nicola Filacuridi e il baritono Antonio Boyer disimpegnavano le parti principali del *Disperato* e dello *Spensierato*.

MASSIMO MILA

«Maria Egiziaca» di O. Respighi

Sulla rappresentazione di *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi alla Piccola Scala (10 marzo 1961) così si leggeva l'indomani sul *Corriere della Sera*:

Maria Egiziaca, non fu concepita per il teatro ma risultava ieri sera l'opera più teatrale di tutte. Quale sia l'importanza di questa composizione

nata da un vivido slancio mistico, nel complesso dell'opera di Respighi, è più semplice dire, poiché la *Maria Egiziaca* ha avuto attraverso gli an-

ni una sua fortuna abbastanza costante. Respighi cercò di frenare le sue tendenze liberamente espressive e melodiche per rivolgersi qui ad una sobrietà di stile più moderna, che non escludeva al tempo stesso un ritorno al canto gregoriano; e fu poi felicemente tradito dalla sua vena naturale, richiamando trasparenze orientali, spiegando nel canto una commossa e intensa vitalità. Vi è una parte caduca nella *Maria Epi-ziana*, ed è quella derivante da qualche cascata dannunziana, ma l'ispirazione originaria conserva la sua forza emotiva.

Maria era ieri sera Marcella Poble, che ha superato le difficoltà della tessitura vocale con limpidezza e varietà di intonazioni mirabili e ha dato palpito interiore al canto, efficacia scenica al personaggio. Rolando Panerai, prima nei panni del pelle-

grino poi in quelli dell'abate Zosimo, è stato del pari molto convincente e penetrante. Né sono stati da meno il Romani, la Malagù, la Bonifaccio, il Pelizzoni, il Guagni, il Mercuriali, il Gullino, il Mazzotta. Le scene erano di Nicola Benois, il quale si è ispirato a quelle che lui stesso aveva creato giovanissimo, per la prima scaligera del 1934. È parso ieri sera quasi miracoloso che si potesse realizzare sul palcoscenico della Piccola Scala una scena girevole, per tenere fede alla prescrizione del libretto che impone la cornice del Tritico. E l'effetto è stato di straordinario gusto e colore. Regia ancora sobriamente vigorosa di Maner Lualdi. Nino Sanzogno, ha completato con un'altra felice, vibrante interpretazione.

FRANCO ABBIATI

Ripresa di « Madame Bovary » a Como

Riportiamo la cronaca musicale di Epoca del 26 febbraio 1961 dedicata all'opera *Madame Bovary* di Guido Pannain nella rappresentazione del precedente 9 febbraio al Teatro Sociale di Como:

Madame Bovary di Guido Pannain, data per la prima volta al San Carlo di Napoli, ripresa all'Opera di Roma ed ora pervenuta al Teatro Sociale di Como, è una di quelle rare opere attuali che, dopo esser stata sentita, ritorna nella memoria; una di quelle rare opere attuali che riescono a imprimere nel nostro spirito un paesaggio, occupando un vuoto e quindi raccordandosi con la concretezza e la verità dell'essere. Costretto, per ragioni intuitive, a scegliere pochi episodi dalla compatta storia di Gustave Flaubert, Pannain è riuscito a non essere frammentario e a non essere dispersivo, proprio perché ha colto, al di sopra della sequenza formale, l'unità segreta del libro e perché ha compreso come codeste specie di unità occulte, di concessioni intime e quasi invisibili siano essenzialmen-

te musicali e appunto con la musica si possono scoprire, rilevare e fissare. Quel legame, sì difficile a definirsi e pur tanto infallibile, che stringe insieme i « tempi » di una sinfonia beethoveniana o schubertiana, è stato applicato da Pannain alla sua concezione scenica con risultati oltremodo felici.

Il nostro autore ha perfettamente compreso come un atteggiamento agnostico della musica, improbabile in ogni evenienza di carattere teatrale, sarebbe stato addirittura assurdo di fronte ai casi di *Emma Bovary*. Pertanto non ha esitato a esprimere tutta la propria simpatia per la sciagurata eroina; a riflettere in se stesso la tristezza del suo destino, tanto più grande quanto lei, sino all'ultimo, è incapace di misurarla; tanto più fonda e tragica quanto più gli avvenimenti, nudi e crudi, si susse-

guono in un ritmo grigio di mediocrità. Noi non crediamo che nella *Bovary* di Pannain si sovrappongano due piani musicali; un primo piano affidato ai personaggi scenici, che sarebbe come il rapporto, lo specchio dei loro animi superficiali, vagamente enfatici, illusi e falsi nello stesso tempo; un secondo piano, affidato all'orchestra, dove l'effettivo destino si trova svelato e la verità contingente messa in paragone di una verità generale. No.

Gli apparenti contrasti fra certi sfoghi vocali e la complessità del tessuto strumentale; l'apparente opposizione fra certe linee diatoniche del canto e il cromatismo polifonico dell'orchestra, la sua incessante proliferazione tematica, rendono appieno, secondo il nostro parere, quel contrappunto di azioni e di testimonianze, di freddezze e di fuochi ch'è qualità intrinseca del romanzo flaubertiano. Di questo stretto scambio fra canto in scena e canto in orchestra si potrebbero recare molti esempi: uno, fra i più probanti, è il monologo di Emma all'inizio del secondo atto, dopo il breve a solo del flauto e del corno inglese. Lo stesso dicasi dell'intermezzo orchestrale che segue la scena fra Emma e Rodolfo, prolungando e quasi proiettando in segni plastici la disperazione della donna.

Guido Pannain, nome illustre della critica e della musicologia europee,

ha dimostrato con *Madame Bovary* (come aveva dimostrato già prima) di possedere anche fortissime capacità creative e di esplicitarle con naturalezza anche se con grande dottrina. Il « Sociale » di Como, uno fra i teatri di provincia italiani che più s'impegnano a presentare al pubblico spettacoli di signorile completezza e che, non certo favoriti dal patrio governo, suppliscono con l'entusiasmo e l'intelligenza a ogni genere di difficoltà, ha offerto di *Madame Bovary* una splendida edizione. Curata amorevolmente nella messa in scena, ben regolata nei movimenti dal regista Ennio Frigerio, l'opera ha avuto la ventura di trovare in Clara Petrella un'interprete ideale per vigore e verità di accenti per forza drammatica, per autorità di autentica protagonista. Intorno alla Petrella, Leo Pudis, Ruggero Bondino, Guido Mazzini, Luigi Baruffi, Vera Magrini, Saturno Meletti ed Ernesto Vezzosi hanno composto un quadro vocale perfettamente affiatato. Resta infine da dire come il concertatore e direttore Alberto Zedda, di fronte ad una partitura irta di problemi musicali, abbia saputo temperare con grande maestria esigenze sceniche ed esigenze sinfoniche, animando l'opera del suo prezioso senso poetico e tenendola in pugno con assoluta sicurezza.

GIULIO CONFALONIERI

Un « opéra-ballet bouffe » a Parigi

I critici musicali parigini hanno recensito con vivo favore l'« opéra-ballet bouffe » *La Belle de Paris* di J. J. Etcheverry, musica di George Van Paris, rappresentata in prima mondiale all'Opéra-Comique di Parigi il 9 febbraio 1961. Tra gli articoli apparsi in questa occasione sulla stampa parigina scegliamo per i nostri lettori quello pubblicato su Arts del 15 febbraio 1961.

Non discutiamo l'opportunità di presentare la *Belle de Paris*, « opéra-ballet bouffe » di Georges Van Parys, all'Opéra-Comique. Una cosa è

sicura: si tratta di un eccellente spettacolo che si rivolge a un pubblico più raffinato di quello dello Châtelet, della Gaîté Lyrique e del

Mogador, e vorremo ben ammettere che l'Opéra-Comique possieda questo pubblico. D'altra parte, l'Opera di Vienna e il Metropolitan non disdegnano di rappresentare *Il Pipistrello*; e, secondo noi, la *Belle de Paris* vale *Monsieur Beaucaire* che è nel repertorio dell'Opéra-Comique, anche se Van Parys ha una carriera meno « seria » di quella di Messager. Detto ciò, aggiungiamo che si tratta di uno spettacolo di un genere un poco insolito, nel quale la danza e il canto sono mescolati con abilità rara. Forse non sono state sufficientemente sottolineate le difficoltà che comporta, sul piano estetico, questo tipo di sintesi. Alcuni personaggi cantano, altri danzano, e il risultato migliore della *Belle de Paris* è quello di aver raggiunto una fusione perfetta tanto che, dopo aver visto lo spettacolo bisogna riflettere un momento per stabilire quali fossero i personaggi rappresentati da cantanti e quali da ballerini. Una gran parte del merito spetta indubbiamente a Jean Jacques Etcheverry, autore e realizzatore della coreografia. Svolta su un testo felicemente riuscito di Louis Ducreux, la partitura di Georges Van Parys, con la sua leggerezza melodica e i suoi ritmi allegri non è mai volgare, e in nessun punto la sua facilità cede il posto alla banalità. Certo, sotto l'aspetto armonico o strumentale non c'è l'inventiva di uno Chabrier, ma il paragone con Offenbach non è a suo demerito. In particolare, Van Parys testimonia un gusto evidente per i pezzi d'assieme concertanti: la famiglia borghese che forma un quintetto vocale e si unisce all'azione com-

mentandola in tutti gli stili possibili — ivi compreso un pastiche assai divertente di J. S. Bach — costituisce una attrattiva musicale in cui la qualità si affianca alla fantasia.

La realizzazione del lavoro è eccellente, e testimonia una cura lodevole. Le scene e i costumi di René Gruau meritano una menzione particolare per la loro spiritosa stilizzazione dell'epoca 1900. Lo spettacolo, diretto da Richard Blareau, possiede una considerevole vitalità, e anche se al riso si arriva raramente, il sorriso non abbandona mai le labbra degli spettatori.

Rimane da parlare dell'interpretazione, dominata dalla meravigliosa incarnazione di Claude Bessy nelle vesti di una *demi-mondaine* dal cuore tenero, volta a volta ammaliante e birichina, sofisticata e spontanea. Claude Bessy regge sulle sue spalle splendide l'intero peso di uno spettacolo in cui essa, senza dubbio alcuno, è insostituibile. Vicino a lei Jacques Chazot è un amante dal cuore romantico a piacer suo; egli fu doppiato dalla bella voce di André Mallabrera. Per la danza bisogna ancora citare Ninon Leberre e Paule Morin, anch'esse *demi-mondaines* concorrenti, con Michel Rayne, Jean Pierre Toma e Guy Leonard che si affermano nelle figure divertenti di innamorati più o meno timidi. Jacques Jansen e Raymond Amade appaiono contemporaneamente come cantanti e ballerini e il loro apporto merita di essere sottolineato come particolarmente prezioso per questo lavoro.

JACQUES BOURGEOIS

Notizie in breve

* Si è concluso, il 12 febbraio nella sede dell'Accademia Filarmonica Romana il convegno di studi sui problemi della musica *Per un rinnovamento della vita musicale italiana*, promosso e organizzato dal Sindacato Musicisti Italiani sotto la presidenza del M. Goffredo Petraschi con il patrocinio di un Comitato d'onore del quale facevano parte personalità politiche della cultura e dell'arte.

Fra gli intervenuti, il senator Crespellani, l'on. Cervone, l'on. Rossi, il Prof. Ghislanzoni, il Prof. Mompellio, il Prof. Ghisi, il M. Fasano, il Prof. Vecchi, il M. Missiroli, il Prof. Parente, il M. Veretti e altri. Alla relazione generale di Carlo Marinelli e alle relazioni particolari di Luigi Volpicelli, Renzo Bonvicini e Boris Porena su *La Musica e la scuola*, e di Mario Labroca, Riccardo Malipiero e Diego Carpitella su *La Musica e il pubblico*, è seguito un animato e nutrito dibattito nel quale — attraverso interventi di esponenti delle più diverse tendenze ed estetiche, quali Alberto Ghislanzoni, Fedele D'Amico, il Prof. Scultetus, Riccardo Allorto, Adone Zecchi, Carlo Cammarota, Renato Fasano, la Prof. D'Agostino e molti altri — è stata riaffermata la comune volontà di agire per un'attiva presenza culturale della musica nella scuola e nella società italiana, tale da assicurare ai musicisti pari dignità professionale con tutti gli altri artisti italiani.

Per un temperamento e una chiarificazione delle idee espresse nel Convegno, questo ha deliberato di chiudere i suoi lavori con la nomina di tre Commissioni che dovranno elaborare progetti partico-

lari per la soluzione dei problemi della musica nella scuola (dalle elementari al liceo), della musica nell'Università e del teatro lirico e dei concerti sinfonici e da camera. Le tre commissioni risultano così composte: *Scuola*: Allorto, Cammarota, Zecchi; *Università*: Guaccero, Mompellio, Porena; *Enti lirici e sinfonici*: D'Amico, Missiroli, Scultetus. Il Sindacato Musicisti Italiani si farà portatore delle istanze e delle risoluzioni adottate presso i competenti organi di governo e del Parlamento, cercando le forme della più aperta collaborazione.

* Eccezionale può dirsi, nell'ambito della musica contemporanea la fortuna del balletto *The Duel (Le Combat)* di Raffaello De Banfield che, nei dodici anni trascorsi dalla prima rappresentazione avvenuta a Londra, ha totalizzato già oltre 1650 esecuzioni. Recentemente *The Duel* nell'edizione coreografica di William Dollar è stato portato dall'American Ballet Theater in una tournée attraverso l'Europa orientale che ha toccato anche Mosca, nel cui Teatro Bolscoi il balletto è stato accolto con grande successo. Oltre che nel regolare repertorio della Compagnia del Balletto di Roland Petit, dell'American Ballet Theatre, del New York City Center Ballet, *The Duel* è entrato quest'anno anche nel repertorio dell'Opera di Vienna, dell'Opéra-Comique di Parigi, del Balletto Nazionale Messicano e del Balletto Nazionale Brasiliano.

* Con recente decreto del Presidente della Repubblica è stata pa-

reggiata la cattedra di viola presso il Liceo Musicale pareggiato « G. Paisiello » di Taranto, per cui chiunque potrà iscriversi e sostenere detto esame.

* L'opera *I Dialoghi delle Carmelitane* di F. Poulenc è stata rappresentata al Teatro Nazionale dell'Opera di Atene ottenendo un enorme successo. La partitura, presentata per la prima volta in Grecia, è stata diretta dal M. Totis Karalivanos e interpretata da cantanti greci. La regia era di Riccardo Moscoso.

* Si è costituita a Roma presso la Casa Musicale De Santis (via del Corso, 506) l'Associazione per la Musica Elettronica, avente lo scopo di organizzare audizioni di musica elettronica e di promuovere qualsiasi iniziativa atta a diffondere la conoscenza di detta musica e dei problemi ad essa connessi. Lo statuto dell'Associazione sarà deliberato da un'assemblea di soci da convocarsi entro il 31 dicembre 1962.

* Dal 21 al 28 maggio si svolgerà a Palermo la 2ª Settimana Internazionale Nuova Musica. La manifestazione comprenderà due concerti sinfonici e tre da camera, conferenze e dibattiti. Quasi tutte le composizioni saranno presentate in prima esecuzione mondiale o italiana.

* A partire dal 13 gennaio 1961 la Rai di Trieste ha dedicato una serie di trasmissioni pomeridiane al gruppo « Musica Viva » di Trieste, cui appartengono i giovani compositori triestini Dorian Saracino, Roberto Repini, Aldo Danielli e Carlo de Incontrera, tutti allievi di Giulio Viozzi. Di esso sono state eseguite composizioni solistiche (vocali e strumentali) e per grandi complessi vocali e strumentali.

* È sorto recentemente a Trieste un nuovo complesso da camera, il

Trio Pro Musica, composto dai giovani musicisti Roberto Repini (pianoforte) Bruno Dapretto (flauto) e Adriano Vendramelli (violoncello). Esso ha già tenuto applauditi concerti in alcune città italiane.

* Ad Haarlem, con inizio il 3 luglio 1961, si svolgerà il Mese dell'Organo 1961. Un particolare programma è stato predisposto per celebrare il decimo anniversario della istituzione del concorso organistico di Haarlem. Oltre all'11° Concorso Internazionale d'organo e alla 7ª Accademia estiva d'organo (dal 10 al 29 luglio) sarà organizzata una eccezionale esposizione dal titolo « Splendeur des Orgues Néerlandaises », che darà modo di ammirare strumenti di alto pregio (organi e regali), collezioni di quadri e aquarelli dedicati all'organo, nonché interessanti testimonianze sulla costruzione dell'organo ed edizioni di musiche organistiche. Una nutrita serie di concerti completerà il ciclo delle manifestazioni.

* Uno dei più ambiti premi internazionali del disco è stato recentemente assegnato a una composizione italiana realizzata da una Casa italiana con artisti e complesso italiani. Infatti l'Académie Charles Cros, presieduto dal noto musicologo Marc Pincherle e composta da 32 fra i più bei nomi della musica e della critica francese, ha assegnato il GRAN PRIX DU DISQUE 1961 per la musica religiosa, alla *Messa concertata* per soli, doppio coro, archi, tromboni e organo di Francesco Cavalli (elaborazione G. Piccioli) nella realizzazione discografica dell'Angelicum, presentata in Francia dalla Lumen. L'ottima realizzazione della *Messa concertata* contenuta in due dischi stereofonici compatibili, è stata diretta dal M. Umberto Cattini a capo dell'Orchestra dell'Angelicum con la partecipazione del Coro Polifonico di Milano diretto da Giulio Bertola.

Necrologi

* Il 4 ottobre 1960 è morto il musicologo Robert Haas a 75 anni di età, nativo di Praga. Tra le sue principali opere musicologiche vanno annoverate le pubblicazioni di undici volumi dei « Deukmäler der Tonkunst in Osterreich », l'edizione critica delle composizioni di Bruckner, e, in collaborazione con H. Schultz, l'edizione delle composizioni postume di H. Wolf.

* Il 7 dicembre 1960 si è spento, sessantanovenne ad Amsterdam l'etnomusicologo olandese Jaap Kunst, dal 1942 professore all'Università di Amsterdam.

* Il 25 dicembre 1960 è deceduto a Torino il Prof. Gino Olivero, titolare della Casa Musicale Augusta. Già apprezzato violinista a partire dal 1925, si era dedicato all'editoria musicale radunando un catalogo nel quale figuravano note personalità della vita musicale contemporanea.

* Il 21 gennaio 1961 è deceduto a Willmette (Illinois) il compositore John J. Becker, uno dei pionieri della moderna musica americana, autore di un dramma lirico, di musica di scena e per film, di sinfonie, concerti, pezzi corali, musica da camera e altro ancora. Fu anche operoso didatta e direttore d'orchestra. Era nato a Henderson (Kentucky) il 22 gennaio 1886.

* L'11 febbraio u.s. si è spento a Roma il compositore Enzo Masetti, dal 1942 professore di composizione di musica per film al Conservatorio di S. Cecilia. Autore di due fiabe teatrali di varie composizioni

sinfoniche, corali e da camera, si dedicò attivamente al cinema sia come compositore (numerossimi sono i suoi commenti musicali a film e documentari) sia come saggista. Nel 1941 con *Nozze di sangue*, vinse al Festival di Venezia il premio per il miglior commento musicale. Era nato a Bologna il 19 agosto 1893 e nella città natale aveva seguito corsi di composizione di Franco Alfano.

* Il 2 marzo u.s. è morto a Milano, dove dal 1951 insegnava pianoforte a quel Conservatorio, il Maestro Tommaso Alati.

* Nella sua abitazione londinese è deceduto l'8 marzo per una trombosi cerebrale, il celebre direttore d'orchestra inglese Sir Thomas Beecham. Nato a St. Helens (Lancashire) il 29 aprile 1879 era reputato una dei maggiori direttori di orchestra contemporanei particolarmente celebrato, in campo teatrale, per le sue interpretazioni mozartiane e wagneriane. Diede un considerevole apporto alla diffusione della musica moderna in Inghilterra e si prodigò alacremente per far conoscere all'estero le composizioni dei suoi giovani connazionali. Aveva fondato nel 1932 la London Philharmonic Orchestra con la quale effettuò tournée negli Stati Uniti e in Canada. Lascia un volume autobiografico, musiche per un balletto, diverse trascrizioni.

* A Milano è scomparso il 20 marzo u.s. il comm. Piero Ostali, che dal 1924 era a capo della Casa Musicale Sonzogno. Buon violinista aveva anche studiato composizione e composto operette, romanze e pezzi di carattere brillante. Era nato a Desenzano del Garda il 14 settembre 1877.

Concorsi

* L'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano, in collaborazione con la Rai-Radiotelevisione Italiana, bandisce anche quest'anno un Concorso Internazionale per una composizione sinfonica «Opera prima» intitolato a Ferdinando Ballo. Al concorso possono partecipare musicisti di ogni nazionalità dei quali non sia mai stata pubblicata o eseguita una composizione sinfonica per complesso orchestrale. Le composizioni che dovranno durare dai 12 ai 30 minuti, dovranno essere spedite a mezzo raccomandata, non oltre le ore 24 del 2 ottobre 1961, all'Ente Pomeriggi Musicali - Corso Matteotti, 20 - Milano. Il concorso è dotato di un premio unico pari al controvalore in lire italiane di dollari USA 1000. Per ulteriori chiarimenti rivolgersi alla Segreteria del concorso.

* Dal 5 al 10 ottobre 1961 avrà luogo a Tolosa l'VIII Concorso Internazionale di Canto. Richiedere il regolamento alla Segreteria del Concorso, Donjon du Capitole, Toulouse (Francia).

* Il Circolo degli Artisti di Torino bandisce un Concorso Nazionale per un quartetto con pianoforte (violino, viola, violoncello, pianoforte), inedito e mai eseguito, della durata di almeno 25 minuti. Il concorso aperto a musicisti italiani di ogni età, è dotato di due premi indivisibili, rispettivamente di L. 500 mila e L. 300.000. Le partiture dovranno pervenire non più tardi del 15 luglio 1961 alla segreteria del Circolo promotore, via Bogino, 9 - Torino. Per informazioni scrivere alla Segreteria del Circolo stesso.

* L'Accademia Musicale Chigiana, in occasione del trentennale della sua fondazione bandisce un Concorso Nazionale per una composizione per orchestra da camera, aperto a musicisti di ogni età. La composizione inedita e mai eseguita dovrà avere una durata dai 15 ai 25 minuti circa. Il Concorso è dotato di un premio unico e indivisibile di Lire 500.000. Le partiture dovranno pervenire alla Segreteria dell'Accademia Musicale Chigiana (Concorso Trentennale) - Siena - non oltre il 15 luglio 1961. Richiedere ulteriori chiarimenti alla segreteria del concorso.

* L'AIDEM (Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale) di Firenze, indice un Concorso Internazionale per una composizione strumentale per orchestra da camera. La composizione dovrà avere una durata minima di 10 minuti e massima di 30 minuti. Il Concorso cui possono partecipare musicisti di ogni età, è dotato di tre premi, rispettivamente di L. 1.000.000, L. 700 mila, L. 300.000 (con esecuzione). Le composizioni dovranno pervenire alla direzione dell'AIDEM, Viale Poggio Imperiale 28, Firenze, non oltre il 31 luglio 1961. Per chiarimenti rivolgersi alla segreteria dell'istituzione.

* Il Premio di composizione musicale Regina Maria José (franchi svizzeri 10.000) verrà attribuito per la seconda volta nel 1962. Aperto a compositori di qualsiasi nazionalità che non abbiano oltrepassato l'età di 50 anni compiuti alla data del 30 giugno 1962, il Concorso ha per sog-

getto un concerto breve per violoncello e orchestra della durata minima di 12 minuti e massima di 15 minuti. Le partiture dovranno pervenire alla segreteria del Concorso, Merlinge (GY) Ginevra (Svizzera) non più tardi del 30 giugno 1962. Richiedere il regolamento a detta segreteria.

* A Genova, fra il 10 e il 3 ottobre 1961, si svolgerà il Premio Internazionale di Violino N. Paganini, aperto ai violinisti di ogni Paese che non abbiano superato i 35 anni di età alla data del 1° ottobre 1961. Il Concorso è dotato di un 1° premio (indivisibile) di Lire 2.000.000 e di altri cinque premi, rispettivamente di L. 800.000, Lire 400.000, L. 200.000, L. 100.000 e L. 100.000. Verranno inoltre assegnati diplomi di merito. La domanda d'iscrizione dovrà pervenire non oltre il 31 agosto 1961 alla segreteria del Premio-Civico Liceo Musicale N. Paganini, via Pisa 56, Genova - presso la quale ci si può rivolgere per informazioni più dettagliate.

* Dal 21 settembre si effettuerà in Israele il 3° Concorso Internazionale di Violoncello Pablo Casals aperto a giovani violoncellisti di ogni nazionalità, distinti in due categorie: junior (nati tra il 1° gennaio 1936 e il 1° gennaio 1945) e senior (nati tra il 1° luglio 1926 e il 31 dicembre 1935). Ciascuna categoria è dotata di premi di 1000, 800 e 600 dollari ciascuno. Sarà inoltre assegnato un gran premio di 1500 dollari al vincitore del concorso speciale che vedrà in gara i vincitori delle due categorie. Le domande di ammissione dovranno pervenire alla segreteria del Concorso Casals, Comitato Israeliano, Mendele Street 7, Tel Aviv (Israele) non oltre il 1° giugno 1961. Per ulteriori informazioni indirizzare all'Ambasciata di Israele in Roma, via Michele Mercati 12.

* Il Comune di Busseto ha indetto un Concorso Internazionale di Canto per voci verdiane per onorare il Maestro e dare un contributo pratico alla valorizzazione degli interpreti più adatti dei suoi personaggi. Il Concorso si svolgerà dal 26 al 29 giugno prossimo ed è destinato a ripetersi annualmente. I concorrenti saranno giudicati da una commissione formata da musicisti, critici, maestri di canto e dirigenti di teatro. I Premi assumeranno a L. 700.000. Un concerto di presentazione concluderà il 29 giugno il Concorso stesso. Ulteriori informazioni potranno aversi presso la Segreteria del Concorso della città di Busseto, via Santa Radegonda 11, Milano.

* Nel corso del 1961 si effettueranno inoltre i seguenti concorsi:

Besançon - 11° Concorso Internazionale per giovani direttori d'orchestra 12, 13 e 14 settembre; termine d'iscrizione 1° luglio; indirizzo 54, Grande-Rue, Besançon (Doubs-France).

Bucarest - 2° Concorso Internazionale «G. Enescu» 5-20 settembre; categorie: violino, pianoforte, canto; termine d'iscrizione 1° giugno; indirizzo: 141, Calea Victoriei, Bucarest (Romania).

Budapest - Concorso Internazionale di Pianoforte Liszt-Bartók 24 settembre-9 ottobre; termine d'iscrizione 30 giugno; indirizzo: Liszt Ferenc tér 8, Budapest VI (Ungheria).

Ginevra - 17° Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale 3 settembre-17 ottobre; categorie: canto, pianoforte, violoncello, flauto, fagotto; termine d'iscrizione 15 luglio; indirizzo: Conservatorio di Musica, Genève (Svizzera).

Hertogenbosch (Paesi Bassi) - 8° Concorso Internazionale di Canto

2-6 settembre; termine d'iscrizione 1° agosto; indirizzo: Hôtel de Ville, 's-Hertogenbosch (Pays-Bas).

Liège - Concorso Internazionale di Quartetto 18-23 settembre; termine d'iscrizione 1° luglio 1961; indirizzo: 11, place Emile Dupont, Liège (Belgio).

Monaco - 10° Concorso Internazionale di Musica degli Enti Radiofonici della Repubblica Federale Tedesca 5-21 settembre; categorie: canto, pianoforte, violino, oboe, trio (trio d'archi, trio per archi e pianoforte); termine d'iscrizione 1° lu-

glio, indirizzo: Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischer Rundfunk, München 2 (Germania).

Vercelli - 12° Concorso Internazionale di Musica e Danza - G.B. Viotti - 27 settembre-31 ottobre; categorie: canto, danza, pianoforte, composizione; termine d'iscrizione: 8 settembre (per canto, pianoforte e danza), 3 settembre (per la composizione); indirizzo: Società del Quartetto, Casella postale 137, Vercelli. Per maggiori chiarimenti e informazioni gli interessati potranno rivolgersi alle segreterie dei suddetti concorsi agli indirizzi indicati.

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

II

(segue Torino)

Dopo questa visita andai ad ascoltare un'esecuzione alla Cappella reale, e di qui mi recai a vedere il grande teatro dell'opera¹, che è stimato uno dei migliori d'Europa. Esso è molto vasto ed elegante; scene e macchinari sono magnifici. Mi fecero visitare ogni angolo, anche la sartoria. Ci sono 6 ordini di palchi sopra la platea, più larghi e profondi che nell'altro teatro. La maggior parte della spesa per la sua costruzione fu sostenuta dal re. Coloro che hanno affittato i palchi per la stagione pagano solo due o tre ghinee a titolo di mancia; per sedere in platea si paga all'ingresso.

I musicisti girovaghi (che in Inghilterra chiamiamo «ballad-singers» e «fiddlers») a Torino si presentano anche in concerto. Una compagnia di costoro prese alloggio all'albergo *Bonnefemme* dov'io ero sceso. Era composta di due cantanti, due violinisti, un chitarrista e un contrabbassista parecchio scadente, ma tuttavia superiore ai nostri gratta-corde. Le cantanti erano due ragazze ed eseguivano con giusta intonazione duetti accompagnati dall'intero complesso. Diedero rappresentazione la sera in un teatro innalzato nella *grande place*² o piazza e vendevano le loro canzoni come da noi fanno i ciarlatani con i loro specifici, ma con pericolo molto minore per la società. In un'altra parte della stessa piazza, su un altro teatro, un uomo e una donna cantavano, assai gradevolmente, canzoni veneziane a due voci, accompagnati da un *dulcimer*.³ In seguito a un'indagine seppi che in Italia la maggior parte dei musicisti girovaghi è di

¹ Il Teatro Regio di Torino, costruito da Benedetto Alfieri (zio del poeta) nel 1741 e più volte restaurato, fino alla distruzione per incendio nel febbraio 1936.

² Così nel testo originale.

³ Specie di salterio o cetra le cui corde venivano percosse direttamente dall'esecutore per mezzo di due martelletti.

origine veneziana: essi si spostano da una località all'altra in gruppi di quattro o cinque e recitano insieme in un teatro ambulante, come avevo visto fare a Torino.

Sabato 14 luglio

Stamattina il signor Pugnani ha eseguito un concerto nella Cappella reale, gremita di gente per l'occasione. La Cappella è una elegante chiesa rotonda di marmo nero, acusticamente felice perchè è molto alta e sormontata da una cupola. È superfluo soffermarsi sull'esecuzione del signor Pugnani,¹ la cui bravura è troppo nota in Inghilterra perchè sia necessario scriverne. Noterò solamente che egli non si impegnò eccessivamente, cosa che non poteva troppo meravigliare in quanto nè Sua Maestà sarda nè alcuno della numerosa famiglia reale prestava molta attenzione alla musica. Tuttavia si dice che una delle principesse sia buona musicista, e inoltre la duchessa di Savoia, figlia di Filippo V di Spagna, è stata per molti anni allieva di Farinelli. Ma su questa corte, nella quotidiana ripetizione del cerimoniale di stato e delle preghiere, stagna ora una triste monotonia che rende la città una residenza noiosa per gli stranieri eccetto il periodo di carnevale.

Grazie a una lettera a lui indirizzata dal fratello che vive a Londra,² il signor Baretto di Torino mi accolse assai gentilmente e si offrì di essermi utile durante la mia permanenza a Torino. Fra l'altro egli mi presentò Padre Beccaria,³ per il quale fin dal primo momento ho concepito stima e venerazione altissime. Padre Beccaria non è ancora sopra la quarantina; la sua figura nobile e maestosa, il suo aspetto aperto, naturale, intelligente e buono avvincono subito. Abbiamo conversato a lungo sull'elettricità, su Franklin, Priestley e altri. Credendomi un ammiratore del suo ultimo libro⁴ egli volle farmene dono e darmi un estratto delle *Memorie* da lui recentemente inviate alla nostra Royal Society. Del pari egli scrisse sul mio taccuino alcune righe di presentazione per la signora Laura Bassi, la celebre dottoressa e professoressa di filosofia naturale all'Università di Bologna; mi raccomandò di leggere alcuni libri e mostrò tale gentilezza e spontanea semplicità che io ricorderò sempre con piacere questa visita.

¹ Vedi pag. 45, nota 5.

² Giuseppe Baretto, nato a Torino nel 1719 e morto a Londra nel 1789, notissimo critico letterario; come il Burney appartenne al circolo del dr. Johnson.

³ Padre G.B. Beccaria (1716-1781), professore di fisica sperimentale a Torino, noto soprattutto per le sue ricerche sull'elettricità. Era membro corrispondente della British Royal Society.

⁴ « *Experimenta atque Observationes, quibus Electricitas vindex late constituitur atque explicatur*. Torino, 1769 » (Nota dell'A.).

Mr. Martin, banchiere della città, venne dopo me da Padre Beccaria; questo grande matematico ha tanta poca dimestichezza con le cose della vita e specialmente con quelle finanziarie, che egli fu stupito e divertito enormemente dalla novità di una lettera di credito. Mr. Martin desiderava esaminare la mia, in sua presenza, per sapere dove avrebbe potuto inviarmi le lettere dopo la mia partenza, e il buon padre stentava a capacitarsi come questa lettera potesse valere *argent comptant* per tutta l'Italia. Egli mi incaricò di salutare Padre Boscovich a Milano e Padre Martini a Bologna, e io lo lasciai penetrato del più alto rispetto e affetto. Devo ancora ricordare un fatto personale di questo grande e ottimo uomo, che ho appreso dal signor Baretto: egli abita a un sesto piano, nel suo osservatorio, fra apparecchi e strumenti matematici, preparandosi tutto da sé, persino il letto e il mangiare.

Visitai l'Università e la Biblioteca reale dove sono conservati 50.000 volumi e numerosi manoscritti il cui catalogo occupa due volumi in-folio. L'accesso ai libri è permesso ogni giorno esclusi i festivi, prima e dopo colazione. Su segnalazione del signor Baretto fui accolto molto gentilmente dal distributore signor Grela, il quale mi mostrò molti dei codici più antichi.

Fra le ricerche da me fatte a Torino non dimenticai David Rizio.¹ Essendo egli nato in questa città e figlio di un musicista torinese, io pensavo fosse possibile trovare qualche pezzo di musica composto da uno dei due o da qualche loro contemporaneo, ciò che avrebbe potuto risolvere la lungamente dibattuta questione se David Rizio fosse autore delle arie scozzesi a lui attribuite.²

VERCELLI

Domenica 15 e Lunedì 16 luglio

Durante il viaggio da Torino a Milano sostai brevemente a Vercelli, una città che dicono conti 20.000 abitanti. Vi ho trovato un libro di argomento musicale e l'autore di esso, il signor Carlo Giovanni Testori,³ con il quale ebbi il piacere di conversare.

¹ Favorito della regina Maria di Scozia, da lei fatto giustiziare nel 1566. Era figlio di un musicista e maestro di danza di Torino ed egli stesso cantore.

² All'epoca del Burney, David Rizzio (o Riccio) era considerato l'autore di molte famose arie scozzesi.

³ Vercellese (1714-1782), autore di un apprezzato dialogo intitolato *La Musica ragionata* (1767), cui seguirono tre supplementi.

Lunedì 16 luglio

In Duomo ci sono due organi, uno per lato del coro. Nei giorni festivi si eseguono oratori¹ a due cori e sono usati entrambi gli organi; nei giorni feriali invece si suona un organo solo. Gli organisti sono due: uno di essi, prima di trasferirsi in Inghilterra era Mr. J. Bach.² Attualmente primo organista è il signor Corbelli, che è reputato assai abile nella sua professione; l'ho udito suonare parecchie volte, in uno stile magistralmente grave, confacente al luogo e allo strumento.

A Milano che è una città molto vasta e popolata, la musica è assai coltivata. Il signor Battista San Martini (sic)³ è organista in due o tre chiese. Avevo una lettera per lui del signor Giardini che mi procurò un'accoglienza assai simpatica. Egli è fratello del famoso Martini (sic) di Londra⁴ che ci ha deliziati per tanto tempo con le sue esecuzioni sull'oboe e con le sue composizioni. La musica del signor Battista San Martini di Milano è ben nota in Inghilterra. Ma quello che io ero ansioso di studiare qui era il Canto Ambrosiano, vale a dire il canto liturgico particolare di Milano, istituito da S. Ambrogio 200 anni prima del Canto Romano, cioè quello di San Gregorio.

Martedì 17 luglio

Dopo aver ascoltato una funzione religiosa cantata secondo il rito ambrosiano, feci la conoscenza del signor Gianandrea Fioroni⁵ Maestro di Cappella del Duomo, il quale mi fece en-

¹ Il termine inglese « oratorios » (oratori) qui sta per musica sacra in genere.

² Giovanni Cristiano Bach (1735-1782), l'ultimogenito di Giovanni Sebastiano, detto poi il « Bach di Milano » o « di Londra ». A Milano il Bach ebbe aiuto e protezione da parte del conte Agostino Litta che lo inviò a Bologna a perfezionarsi sotto la guida di p. Martini e, al ritorno, lo mise a capo della propria orchestra privata, ottenendogli infine (1760) il posto di secondo organista in Duomo. G. C. Bach lasciò Milano per Londra nel 1762.

³ G.B. Sammartini (1698-1775), milanese, svolse la sua attività interamente a Milano. Per le sue funzioni di maestro di cappella in molte chiese, vedi più avanti.

⁴ Giuseppe Sammartini, fratello maggiore di Giovanni Battista (1693 ca.-1750 ca.), oboista e compositore, trascorse quasi tutta la sua vita a Londra.

⁵ Gianandrea Fioroni, nato a Pavia nel 1704, morto a Milano nel 1778. Fu maestro di cappella del Duomo dal 1747 alla morte.

trare nella cantoria dove mi mostrò le composizioni che erano appena state eseguite. Esse erano stampate a valori larghi, su legno, le quattro parti divise: cantus e tenor a sinistra, altus e bassus a destra. Non c'erano le stanghette di battuta. Solo per le musiche contenute in questo libro, dopo aver ricevuto l'intonazione dell'organista, le quattro parti erano state eseguite senza accompagnamento d'organo. Le parti di soprano e contralto erano eseguite da un ragazzo e tre costrati; c'erano poi due tenori e due bassi. Dirigeva il signor Fioroni che batteva il tempo e di quando in quando cantava anche lui. Questi canti liturgici furono composti circa 150 anni fa da un Maestro di Cappella del Duomo; lo stile è molto simile a quello delle nostre composizioni sacre dello stesso periodo, presentando una buona armonia, brani e invenzioni ingegnosa ma senza melodia. Di qui passammo nell'abitazione del signor Fioroni, il quale, dopo avermi gentilmente fatto vedere le curiosità musicali conservate in Sacristia accrebbe la cortesia mostrandomi le sue rarità musicali e quindi mi suonò e cantò tutto un oratorio di sua composizione.¹ Parimenti mi regalò una copia di una delle sue composizioni sacre, a otto voci in due cori, in partitura, che io gli richiesi per pubblicarla, con lo scopo di convincere il mondo che in Italia, nonostante che lo stile teatrale e quello di chiesa ormai si identifichino, quando si impiegano strumenti e si aumentano i cantori, l'antico stile grave non è completamente perduto.

Piccini (sic)² fu a Milano durante la stagione di carnevale di quest'anno e per essa compose un'opera seria.³ I principali cantanti furono il signor Aprile⁴ e la signora Piccinelli;⁵ i primi ballerini Mr. e Mad. Pic.⁶

¹ Forse si tratta della cantata *Della Passione di Gesù Cristo* Signor nostro composta dal Fioroni per la Congregazione del SS. Entierro nella chiesa di S. Fedele ed eseguita sotto la direzione del Sammartini il primo venerdì di quaresima di quell'anno 1770.

² Nicola Piccinni (1728-1800), uno dei maggiori operisti di scuola napoletana. Al T. Ducale di Milano nel 1770 furono eseguite le sue opere *Cesare in Egitto* (stagione di Carnevale), *La lavandaia astuta*, pasticcio (in luglio), *Il Regno della luna* (in autunno).

³ *Cesare in Egitto*. Opera in 3 atti di G.F. Bussani, mai rappresentata prima.

⁴ Giuseppe Aprile detto Scirolo (1732-1813), fu uno dei soprannisti più celebri del suo tempo.

⁵ Clementina Piccinelli, celebre primadonna ricordata anche da Mozart.

⁶ Carlo Le Picq, primo ballerino del T. Ducale, era idolatrato dal pubblico milanese. Pietro Verri ne parla come del « divino Pic ».

Dopo il carnevale egli compose un'opera buffa intitolata *Il Regno della luna*⁷ per gli esecutori che erano ancora qui. Egli aveva lasciato Milano poco prima del mio arrivo.

⁷ Il libretto del *Regno della luna* dramma giocoso in 3 atti, è una antologia di più poeti.

Guido Valcarenghi
Direttore responsabile

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



*Deutsche
Grammophon
Gesellschaft*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Missa solennis in re magg. op. 123

Maria Stader, soprano - Marianna Radev, contralto
Anton Dermota, tenore - Josef Greindl, basso
Coro della Cattedrale di S. Edvige
Orchestra Filarmonica di Berlino - Direttore: Karl Boehm
LPM 18232/33

ANTON DVORAK

Requiem op. 89

Maria Stader, soprano - Sieglinde Wagner, contralto
Ernst Haefliger, tenore - Kim Borg, basso
Coro di Praga (Maestro del coro: Markéta Kuehnová)
Filarmonica Orchestra di Praga - Direttore: Karel Ancerl
LPM 18547/48

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Messa N. 14 in do magg. K 317 (detta « l'Incoronazione »)

Maria Stader, soprano - Sieglinde Wagner, contralto
Helmut Krebs, tenore - Josef Greindl, basso
Coro della Cattedrale di S. Edvige
Orchestra Filarmonica di Berlino - Direttore: Igor Markevitch
LPE 17141

GIUSEPPE VERDI

Messa da Requiem

per 4 voci soliste, coro misto e orchestra
Maria Stader, soprano - Marianna Radev, mezzosoprano
Helmut Krebs, tenore - Kim Borg, basso
Coro da Camera RIAS - Coro della Cattedrale di S. Edvige
Orchestra Sinfonica RIAS di Berlino - Direttore: Ferenc Fricsay
LPM 18155/56



EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Febbraio 1961

PIANOFORTE			Lire
E.R. 2640	AUTORI DIVERSI	Le più belle pagine dei clavicembalisti olandesi. (Montani)	500
E.R. 2645	BEETHOVEN	Cadenza del 1° tempo del Concerto n. 3 in do min., op. 37, per pianoforte e orchestra	250
130181	—	5ª Sinfonia in do min., op. 67. Riduzione (Pozzoli) (già E.R. 407)	800
E.R. 2658	CHABRIER	Bourée fantasque, per pianoforte	500
E.R. 2652	CHOPIN	Falce, op. 34 n. 1 (Brugnoli-Montani)	250

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE

DOVIZIOTTI	L'Elisir d'amore (Edizione di studio)	3000
ROSSELLINI	Uno sguardo dal ponte	5000

LIBRETTI

BELLINI	Beatrice di Tenda	200
ROSSELLINI	Uno sguardo dal ponte	250

PARTITURE IN 3°

129061	GIARDINI	Sonata da concerto (1928), per flauto e orchestra	1300
129085	VENTICINQUE	Partita, per orchestra d'archi	1200

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA

(Collana diretta da Renato Fasano) - Partiture in 3°

129464	ALBINONI	Concerto in fa, op. IX n. 10, per violino, archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di Glasotto	1000
129963	—	3ª Sinfonia in sol, per archi. Revisione di Remo Glasotto	600
129951	—	5ª Sinfonia in re, per archi. Revisione di Remo Glasotto	500
129978	BELLINI	Concerto in mi bem., per oboe e archi. Revisione e rielaborazione di T. Gargino	700
130069	BONFANTI	Concerto in si bem., op. XI n. 3, per violino, archi e cembalo di ripieno. Revisione e realizzazione del basso continuo di G. Barblan	1000
130071	CLEMENTI	Sinfonia in si bem., op. 44 (prima pubblicata come op. 18), per orchestra da camera. Revisione di Remo Fasano	1200

Marzo 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Collana Kings Jazz:

130273	BURNETT JAMES	Six Beiderbecke. Traduzione e discografia di Pino Maffei	700
130268	FOX CHARLES	Fats Waller. Traduzione e discografia di Pino Maffei	700

130267	HARRISON MAX	Charlie Parker. Traduzione di discografia di Daniele Prevignano	700
130269	MC CARTHY ALBERT	Louis Armstrong. Traduzione di Erik Amfitheatroff	700
130172	DE RENNES	Musica vista dal primo novecento a oggi. Lavoro letterario	2000

PIANOFORTE

130160	ALBENIZ	Seguidillas (edizione riveduta)	250
130159	—	Triana (da «Iberia» - 2° quaderno) (edizione riveduta)	400
130157	GRANADOS	Allegro da concerto (edizione riveduta)	400
130158	—	Andaluz (da «Dance spagnoles») (edizione riveduta)	250
129885	—	La maja y el raioterer (da «Goyescas») (edizione riveduta)	250

CANTO E PIANOFORTE

129821	BACH J. S.	L'Arte della fuga. Interpretazione e trascrizione per orchestra da camera di Adriano Luoldi. Partitura	5000
--------	------------	--	------

CLARINETTO

E.R. 2644	CIAMPINI	6 Studi fantastici	400
-----------	----------	--------------------	-----

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)

130070	BONFANTI	Concerto in si bem., op. XI n. 3, per violino, archi e cembalo di ripieno. Revisione di G. Barblan	
		Parti staccate:	
		Violino principale	200
		Violino I	150
		Violino II	150
		Viola	150
		Violoncello e Contrabbasso	150
		Cembalo	200

PARTITURE IN 10°

P.R. 824	BOCCHERINI	6 Quartetti per archi. Op. 58 n. 1, 2, 3, 4, 5, 6. Revisione di Pina Carmirelli	
		Id. Parti staccate separate (formato 4°)	
130187		op. 58 n. 1	800
130188		op. 58 n. 2	800
130189		op. 58 n. 3	800
130190		op. 58 n. 4	800
130191		op. 58 n. 5	800
130192		op. 58 n. 6	800

SPARTITI PER CANTO E PIANO

MOZART	Don Giovanni. Opera completa (nuova edizione di studio - in brochure)	3500
PIZZETTI	Il Calzare d'Argento. Opera completa (in brochure)	15000
POCCINI	Tosca. Opera completa (edizione di lusso) (rilegata)	6000
RYBIER	Four an Don Quichotte. Opera completa (in brochure)	5000

LIBRETTI

PIZZETTI	Il Calzare d'Argento. Testo di R. Bacchelli	300
RYBIER	Four an Don Quichotte	200
ROSSELLINI	Uno sguardo dal ponte	250

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

8 negozi Ricordi

GENOVA	via Fieschi 20	telefono 566.331
MILANO	via Berchet 2	telefono 893.470
	via Montenapoleone 2	telefono 701.982
NAPOLI	galleria Umberto I 88	telefono 393.436
PALERMO	via Cavour 52	telefono 214.165
	via Ruggero Settimo	telefono 218.581
ROMA	via Cesare Battisti 120	telefono 688.022
	piazza Indipendenza 24/26	telefono 471.687

**musica pianoforti strumenti giocattoli musicali libri
dischi radio-TV impianti stereofonici magnetofoni**



Negozi consigliati

FRANCESCO RANIERI
via Sparano 97 - **BARI**

G. DE ANNA & C.
corso Garibaldi 36 - **BRINDISI**

FOTO OTTICA MONTEVERDE
corso Mazzini 93 - **CATANZARO**

TONINO PIETRAMALA
via Isonzo 39 - **COSENZA**

CASA DEL DISCO
viale XXIV Maggio 9 - **FOGGIA**

VINCENZO LA GRECA
corso V. Emanuele 6 - **LECCE**

ANTONIO CAVALIERI
corso Numistrano 59 - **NICASTRO (Catanzaro)**

BENEDETTO TORNETTA
corso Garibaldi 274 - **REGGIO CALABRIA**

GIACOMO DE FLORIO
via di Palma 23 - **TARANTO**

GIOVANNI TAORISANO
via Matteotti 34 - **TARANTO**

Puglie e Calabria



la nota più alta



renas a/2

*per la musica
e per la parola*

il registratore per tutti

REGISTRATORE

A NASTRO

LESA

3 VELOCITÀ

50 - 12.000 HZ.

UNA REALIZZAZIONE STRAORDINARIA
AL PREZZO PIÙ CONVENIENTE

L. 64.000

LESA s.p.a. MILANO

VIA BERGAMO 21 - RICHIEDETE CATALOGO RENAS INVIO GRATUITO

una nuova collana Ricordi

le biografie dei grandi del jazz

charlie parker
di max harrison

fats waller
di charles fox

bix beiderbecke
di burnett james

louis armstrong
di albert mc carthy

king oliver
di martin williams

dizzy gillespie
di michael james

bessie smith
di paul oliver

benny goodman
di pino maffei

sarah vaughan
di roberto leydi

duke ellington
di g. e. lambert

count basie
di bruno schiozzi

lester young
di vittorio franchini



Golden - Voice by FARFISA

Una sintesi perfetta
dell'estro creativo artigianale
e del tecnicismo di una grande industria

per la casa
per la scuola
per la chiesa

CARATTERISTICHE:

61 tasti a 4 voci:
13 pedali a 2 voci.

13 registri
per effetti timbrici,
1 per vibrato
e 1 per cambio
velocità motore.

Espressione
a pedale.

Interruttore
e luce spia.



PREZZO SBALORDITIVO: L. 207.000

PRODOTTO DALLA PIÙ GRANDE INDUSTRIA DI STRUMENTI MUSICALI

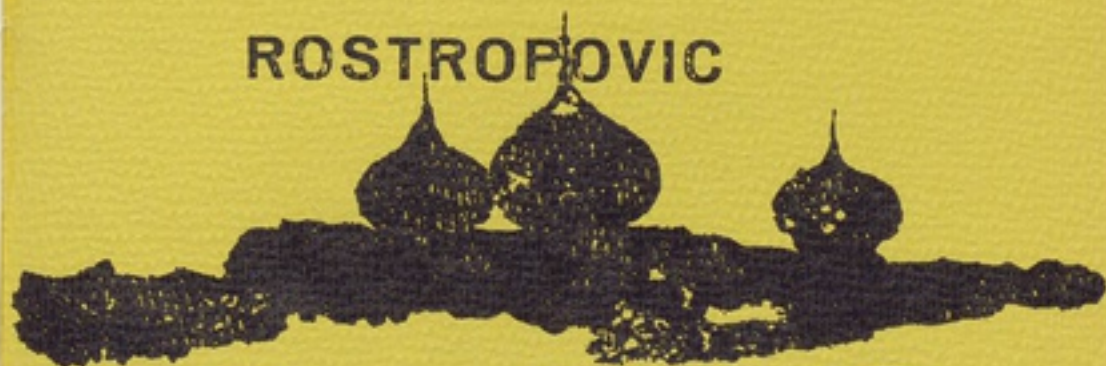
FARFISA

VIA PODGORA 21 - ANCONA (Italy)

Per la prima volta in Italia
dischi originali russi
dei maggiori interpreti
e complessi sovietici
in speciali confezioni
in lingua italiana

OISTRAK
GILELS
RICHTER
KOGAN

ROSTROPOVIC



dischi **RICORDI** 
Rappresentante esclusivo per l'Italia

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 IV n. 3 - maggio-giugno 1961

G. RICORDI & C. S.p.A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.33.65 (4 linee) - 89.32.42 (4 linee) - 85.06.36 - 87.13.11 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 83.02.63 - 83.03.21 - 85.06.80 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 90.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 83 - Tel. 39.34.39
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Cesare Battisti, 129 - Tel. 61.80.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.62 - 70.19.63
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 83 - Tel. 39.34.39
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81 Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.86 - 46.08.45 Via Cesare Battisti, 129 - Tel. 61.80.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Euenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA	Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 144
AUSTRIA	Vienna. L. Döblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO	Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.R.L.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE	São de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35 San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 531
JANADA	Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria Street, 300
CECOSLOVACCHIA	Praga. Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
CILE	Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni) Ruggero Lauria: Castilla de Correo, 1299 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA	Avana. Angelo Baron: Apartado, 6793
DANIMARCA	Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO	Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE	Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 143 Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
GIAPPONE	Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19 Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio. George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA	Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 16 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 S.E.F.I. S.p.A.: Via Berchet, 1 Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 129 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77 Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481 L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertofinellaan, 182 Assunzione. Casa Villadessau: Mariscal Estigarribia, 15 Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184 Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54/58 Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26 Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16 Jasilea. Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18 Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15 Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1908 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1109 (Edizioni) Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi) 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 IV - n. 3 - Maggio-Giugno 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - 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. 898.242.

Sommario:

- 98 Antonio Ghislanzoni librettista di Verdi di Mario Morini (continuazione e fine)
- 104 Hugo Wolf, musicista mediterraneo di Sergio Martinotti
- 110 Spunti e appunti:
Beethoven e i letterati (V. Gui)
- 113 L'inaugurazione del nuovo stabilimento delle Officine Grafiche Ricordi
- 114 Teatri e concerti: Novità assoluta di M. Castelnuovo Tedesco e di E. De Bellis; commemorazione di Respighi a Bologna; ripresa di opere di Luaili, Ghedini, Salieri-Brero, De Banfield e Viozzi; novità sinfoniche di Viozzi e Zafred al Festival di Venezia
- 127 Notizie in breve - Necrologi
- 132 Concorsi
- 134 Recensioni:
Musiche: A. Vivaldi, G.F. Malipiero, B.A. Zimmermann
- 137 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di Ch. Burney - III

Antonio Ghislanzoni librettista di Verdi

(continuazione dal numero 2)

Dal luglio del '70, epoca della sua visita a Sant'Agata per gli accordi preliminari intorno al libretto, sino all'estate dell'anno successivo, Ghislanzoni fu la vittima accondiscendente delle esigenze creative verdiane. Un vero e proprio martellamento epistolare; un fuoco di fila di richieste suggerite dal senso drammatico-musicale del maestro, ma spesso in aperta contraddizione con le misure strofiche, i ritmi, le regole di quella poesia almeno cui si era soliti ricorrere per la stesura dei libretti. Bisogna riconoscere che il librettista non gli sottrasse il bersaglio di un estro dimostrabilmente non estemporaneo.

« So bene ch'ella mi dirà: e il verso, la rima, la strofa. Non so che dire: ma io, quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; fare dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Purtroppo, per il teatro è necessario qualche volta che i poeti e i compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica... ». Queste, si conoscono, le idee chiaramente espresse dal maestro. Ne risultò una fatica felicemente compiuta. Versi scenici, quelli dell'*Aida*, non semplici versi di melodramma.

Rilevate proposte per una musica senza tramonti. E non va trascurato il particolare storico, che proprio avendo al fianco il Ghislanzoni, servendosi cioè della sua docile ispirazione, Verdi ha operato, in *Aida*, una vera e propria riforma del melodramma, creando il primo suo saggio di dramma musicale. Poesia, dunque, concepita nello spirito della musica. Ben rilevò il Luzio che quel carteggio con il librettista è una magistrale lezione di estetica in azione. Merito non piccolo del Ghislanzoni l'averla accettata e tradotta in schemi con tanta sensibilità. Anche per questo spiace la leggerezza di certi postumi giudizi, ad illustre firma, che pretendono ridurre quell'intelligente esercizio ad una stentata sillabazione tra musica e poesia: « Quel buon uomo di Ghislanzoni non capì niente, e compitò... » ironeggia uno storico contemporaneo, al quale ben si potrebbe chiedere, per il collaboratore di Verdi, una maggiore indulgenza se non un più rispettoso linguaggio.

Certo, però, che la posizione del Ghislanzoni librettista era, per sua stessa ammissione, ancora di tipo tradizionale. Questo si può anche spiegare attraverso il concetto che del melodramma mostrava di avere il critico musicale polemicamente atteggiato contro i

sostenitori delle forme, delle quali si rivestiva il cosiddetto « avvenirismo »: impegnato come contraddittore nella dibattuta *quaestio* intorno alla necessità o meno da parte della musica drammatica di giovare degli ausili di quella sinfonica, ritenuta invece indispensabile da altri, per esempio dal Boito.

Per il Ghislanzoni il melodramma è « la più completa, la più sublime espressione dell'arte drammatica, del quale la musica rappresenta un accessorio eloquentissimo, prepotente, qualche volta soverchiatore, ma pur sempre un accessorio ». Se alla sinfonia si può riconoscere un potere illimitato di figurazione ed espressione, « nell'opera la musica deve in parte abdicare alla propria indipendenza » in quanto ha « da subordinarsi alle esigenze del dramma parlato, investirsi di forme già definite, animarsi dei contorni già prima delineati, seguire un ordine già prefisso di idee, di passioni e di fatti. Il poeta ha preceduto il musicista, e qualche cosa egli ha creato prima di lui. La melodia verserà nuova luce su questa creazione. Sopprimete alla parola questo diritto di preminenza, e cosa diviene il dramma? Una sinfonia figurata. Cosa i personaggi? Altrettanti strumenti che gesticolano. Non si può ammettere che gli elementi sinfonici soverchino il dramma; che la parola, il verso, ciò che deve determinare le passioni e le situazioni, abbiano a smarrirsi nella sovrabbondanza degli altri suoni. La musica nell'opera vuol dunque essere innanzi tutto un sussidio della parola, una modulazione che abbellisca e corrobora l'accento umano, la nota applicata ad un'idea preesistente, ad un ritmo già stabilito che per se stesso avrebbe già un'espressione. Una volta ammesso che l'opera in musica debba svolgersi liberamente nel maggior interesse dell'azione e dell'effetto, che ciascun personaggio debba rappresentare un carattere ed un movimento, rivelarsi nella propria integrità, esaurire la propria efficienza, chi vorrà negare alla parola, all'accento umano il diritto di emergere sugli altri suoni che costituiscono il grande poema drammatico-musicale della scena? ». Sono enunciazioni che risalgono al 1866: *Conversazioni musicali in Gazzetta musicale di Milano*.

Posizione che non gli impediva per altro di reagire alla degenerazione del gusto da parte di un pubblico preso dal giuoco delle formule e dei convenzionalismi. « L'opera-album non è più permessa oggi. Quattordici o quindici pezzi di musica eccellente possono produrre un'opera stucchevole, melensa, intollerabile. Da ciò la ragione perché un maestro ha perduto il diritto di dire al poeta: non m'importa dei tuoi personaggi, delle tue situazioni; qui mi abbisogna un duetto, qui mi ci vuole una romanza, più oltre un concertato. La logica del dramma non può, non deve piegarsi a tali transizioni... ». E ancora argomentava: « Per lungo seguito d'anni il libretto fu considerato un pretesto per scrivere musica, un'antologia di frammenti lirici, il meglio che si potesse opportuno al rabesco delle note. Da *Metastasio* a *Francesco Maria Piave* (nel senso drammatico, intendiamo bene) si è fatto qualche progresso, ma ponendo a raffronto gli ultimi melodrammi musicati da Verdi con quelli che

fornirono gli elementi alle elaborate creazioni di Meyerbeer, di Auber, di Halévy e d'altri musicisti stranieri ed italiani che scrissero per il « Teatro dell'Opéra », dovremmo convenire che i progressi si effettuarono molto lentamente in Italia, e diciamo pure, con un'esitazione, con una timidezza che fa torto al genio italiano ».

Questa renitenza all'emancipazione dell'opera, da noi, gli sembrava doversi imputare non tanto ai librettisti quanto probabilmente ai compositori. « Come ottenere sulle scene liriche veri effetti drammatici, quando la grand'arte del librettista debba consistere nel ridurre al medesimo stampo Enrico VIII e Filippo Maria Visconti, il Duca Alfonso d'Este e l'Azzo di Parisina; a fondere in un identico tipo di primadonna Maria Stuarda ed Anna Bolena, Giulietta e Desdemona, e tutte le Lucie e le Elvire dell'opera romantica? ». Il dispotismo dei musicisti si era in realtà esercitato ai danni delle loro creazioni. « Ben altrimenti essi provvederebbero alla loro gloria se dicessero ai poeti: datemi la Giulietta scespiriana, la Maria Stuarda dello Schiller, l'Esmeralda e il Quasimodo dell'Hugo; datemi scene grandiose e intimi episodi, riproducetemi i personaggi che emergono, pur accennando alle figure che sfumano nell'ombra; rivelatemi al tempo stesso le passioni dell'epoca e quelle degli individui, fornitemi quadri completi dove la luce e l'ombra, il paesaggio e l'architettura corrispondano all'indole dei fatti e dei tempi. In una parola: riproducetemi il vero dramma, che non altrimenti, né su altre basi si può creare vera musica per teatro ». Codesta nobilitazione del melodramma in senso artistico, se da una parte richiedeva l'eliminazione d'ogni sterile formula, colla medesima logica esigeva l'esclusione di tutte le combinazioni di elementi accessori che non avessero rapporti con l'azione e che da questa distraessero. « Le superfluità coreografiche imposte dalle tradizioni del Grand'Opéra non rispondono, per nostro avviso, agli intenti del dramma per musica, ed anzi costituiscono della scuola straniera un aberramento che vorremmo scansato ». Concludendo, infine, « il libretto d'opera vorremmo fosse tale, che ridotto in semplice prosa e spoglio degli accenti, si potesse ancora rappresentare con effetto e con vivo interesse del pubblico ». E in altro scritto, con riferimento a quest'indispensabile teatralità del libretto, aggiungeva: « Si vorrebbe dirmi che Arrigo Boito, malgrado la sua inesperienza di teatro, è stupendamente riuscito con il suo Mefistofele. Ma egli ha concepito il suo dramma, ha ordito i suoi versi ed ha potuto stabilire preventivamente le giuste rispondenze che si esigono fra l'opera e la musica. Nullameno, sulle prime, il successo non fu completo. L'autore dovette rifondere lo spartito e in talune parti rifarlo. Dove si vede che il teatro può dar lezioni anche agli ingegni più colti ».

Dovendo ora soffermarci sul « modello » che a lui fu concesso realizzare, conviene riconoscerli una nobiltà di fattura formale che basterebbe a distinguerlo nella librettistica ottocentesca. Modello cui non restano estranei, dopo la collaborazione con Verdi, gli imperativi drammatici, le perentorie scene, le incisività che conden-

sano l'azione, i tratti chiaroscurali. Si esamini il libretto dei Lituani, per Ponchielli, del 1873, nel quale il risultato della lezione verdiana mi sembra evidente soprattutto per l'energica sostanza del verso e la sobrietà delle situazioni. Ma non sempre la personalità del compositore può riconoscersi e ritrovarsi su quegli schemi. E' il caso di Catalani, cui appronterà la romantica storia d'amore di Edmea svolta in versi eleganti, ma in fondo svogliati e senza particolari innervature plastiche.

Forse, deluso anche dell'abbandono verdiano, sempre più dovette farsi persuaso che la librettistica, pel precipuo carattere di dipendenza dalla musica che a quel tempo continuava a richiederlesì, non cessava d'essere un'arte di seconda mano. Si legga ciò che aveva scritto a proposito del Cammarano: « Dovette darsi al libretto per musica, tanto da campare la vita, il che vuol dire abdicazione completa della propria individualità, sacrificio, suicidio ». Non pura arte, ma il più delle volte pregevole, laborioso esercizio. « Fa meraviglia vi abbia ancora qualche letterato d'ingegno che si sobbarchi a tanto martirio. Si sfogliano cento volumi per trovare un tema che convenga al maestro, si torturano i nostri cervelli per coordinare un'azione verseggiata che abbia senso d'arte. I nostri personaggi sono inesorabilmente una o due primedonne, un tenore, un baritono, un basso o grandi masse corali che debbon quasi sempre parlare all'unisono. Ecco il mondo che dobbiamo muovere. Quanto a passioni e sentimenti umani, il campo è anche più circoscritto. Ci si domandano situazioni nuove; se ne trovano talvolta, ma guai se mancano il "duetto d'amore", la "romanza", il "pezzo concertato", o che so io! Allora il maestro, l'editore, il cantante si intromettono con le loro esigenze. E quando tutte le esigenze sembrano appagate, quando, sacrificando ad esse il buon senso, la logica, la nostra individualità, il nostro entusiasmo, persino il nostro istinto di prosodia, siamo riusciti a costruire un melodramma accettato con piena soddisfazione del maestro, la nostra creazione si denuncia col titolo di "libretto", o coll'altro più significativo di "parole" ».

Non senza amarezza, guardando alla propria letteratura, e considerandola, « a parte alcuni epigrammi satirici e qualche scrittarello di prosa, un canovaccio per trapunti melodici », confessava: « avrei preferito impiegare altrimenti il mio ingegno ».

Il libretto dell'Aida fu per buona parte steso in Brianza, a Mariaga d'Eupilio, dove Ghislanzoni si era ritirato cedendo a Salvatore Farina la redazione della Gazzetta musicale; e al Porto di Lecco, seconda tappa dell'esilio volontario che lo portò infine a Caprino Bergamasco, borgata collinare dove aveva acquistato, nell'80, una casa conservante i segni della ricchezza di un tempo: costruita in epoca non posteriore al 1600, con portici e loggiato, cassettoni dipinti e camini marmorei, vi si può ancora ammirare il salotto-studio del poeta, interamente affrescato di motivi e simboli egizi a ricordo di Aida. Ci visse tredici anni, di quando in quando visitato da musicisti e poeti che

gli recavano nuove del mondo artistico. Vi furono, in epoche diverse, Ponchielli e Gomes, Catalani e Mascagni. Puccini ebbe anche a trascorrervi qualche settimana in compagnia di Ferdinando Fontana.

Redigeva e pubblicava a piacere un curioso periodico, *La Posta di Caprino*; collaborava saltuariamente alla *Gazzetta ricordiana* e alla *Rivista minima* (da lui fondata e richiamata in vita poi dal Farina), scriveva libretti d'opera e d'operetta, curava la ristampa dei propri lavori, venduti mediante abbonamento, col titolo di *Capricci letterari*. Non sempre riusciva a trarre dal proprio lavoro quanto era indispensabile alle necessità dell'esistenza. Sul dissesto economico gravavano la malattia della moglie, da anni sofferente, e le periodiche bronchiti che non lo risparmiavano.

Nel dicembre del '91 il suo stato d'indigenza era penoso. Salvatore Farina ne informò Verdi pregandolo di un soccorso per l'antico collaboratore. « Egli non immagina sicuramente ch'io mi sia rivolto a Lei per svelarle lo stato in cui si trova... ». Il maestro di quando in quando corrispondeva con il librettista: inviava calde espressioni di solidarietà e d'affettuosa amicizia, incoraggiamenti ed esortazioni. « *Lavorate, dunque, lavorate; state di buon animo e non parlate di modesta lapide! Che diamine! Un uomo come voi ancora di buona età, vigoroso di corpo e di mente, parlar di lapide!...* » gli scriveva (1 gennaio 1886: inedita). E altra volta: « *Spiacemi sentire che non siete in salute, e soprattutto che siete di pessimo umore. Cercate di guarire e non pensate al resto. Lasciate che il mondo vada come vuole. Vale così poco che è pazzia mangiarsi il fegato. Le aberrazioni seguono il loro corso, ed andranno fino al fondo, finché altre si succederanno a queste! State di buon animo, cacciate lo spleen...* ». Verdi provvide tempestivamente con uno di quei tratti di solidarietà generosa ch'erano propri del suo cuore. La lettera che il Ghislanzoni, convalescente, scriveva al Farina, nel febbraio 1892, per narrargli l'umanissimo episodio, dice tutta la gratitudine di quella povertà soccorsa ma non umiliata. « ... Verdi mi fece avere dal signor Giulio Ricordi lire duecento, le quali mi permisero di tirare avanti alla meglio durante il crudo gennaio. Avete ragione. Verdi è un uomo di cuore, e in altre occasioni io ne ebbi prova. Non è lecito sperare ch'egli abbia a commettermi l'incarico di un libretto. E' probabile che dopo il Falstaff si metta in riposo. E poi... quand'anche la prepotenza del genio gl'imponesse un altro spartito, Boito sarebbe ancora il suo librettista. Verdi una volta mi disse di avere un rimorso. Che intendeva dire? Fatto è che poco dopo, avendo ricevuto una mia circolare che gli annunciava la pubblicazione dei miei Capricci letterari mi mandò duecento lire per l'associazione a tutti i volumi promessi e non promessi. Un tratto squisito. Indubbiamente se in tempo utile gli avessi chiesto un tanto per cento sul libretto dell'Aida, il grande e generoso maestro me lo avrebbe accordato, come a Boito per l'Otello. Questi per si fatta convenzione deve a quest'ora aver già incassato una cinquantina di mila lire. L'Aida avrebbe dato altret-

tanto e forse di più. Ma io avrei torto di lagnarmi. Verdi mi ha dato il compenso che gli ho chiesto... ».

Nel giugno dell'anno seguente si rimetteva a letto per non più rialzarsi. Qualche giorno prima della fine pregò la fedele domestica che gli conducesse attorno al letto i fanciulli poveri del paese affinché potesse distribuir loro alcuni canestri di ciliege. Con le lacrime agli occhi assaporò l'ingenua gioia di quei bimbi. Poi si adagiò in una rassegnata attesa. Volle la stanza piena di fiori. « *Prepara tutto per questa notte* »: sussurrò alla vecchia servente. Era il 16 luglio 1893.

A sera, alcuni musicisti caprinesi, ignari delle condizioni gravissime del poeta, s'intrattarono sotto le sue finestre suonando le melodie di Aida. Qualcuno si fece alla finestra per imporre il silenzio. Troppo tardi. L'estasi musicale era ormai assoluta.

Hugo Wolf, musicista mediterraneo

Prospettare sia pur fuggevolmente la tragica vicenda di Hugo Wolf equivale a differenziarla da una sorte di amarezza, sofferenza ed orgoglio, comune a molti musicisti: perchè la debilitazione e l'angoscia che accompagna una fine intesa come prematura ad esprimere il meglio di sé, è occasione non unica a determinare il viver disperato di Wolf. Il dramma che in modo spietato investì lo spirito prima della mente, venne determinandosi in due tempi distinti: la follia finale (destino simile a Schumann) fu preceduta da grave intermittenza creativa. A sua volta questa intermittenza (tale che a periodi di vera frenesia compositiva succedevano pause crescenti di sterilità) poteva derivare anche dalla stessa natura irrequieta di Wolf: battagliera, spesso incauta.

L'ammirazione per Wagner (la cui musica aveva deciso la vocazione di Hugo) e la devozione per Bruckner lo condussero all'insofferenza verso l'insegnamento del Conservatorio, all'incauta avversione a Brahms; più tardi, come critico musicale del *Salonblatt*, si schierò dalla parte dei « neo-tedeschi », provocando Hanslick e l'ambiente musicale viennese. L'insuccesso completo del suo poema sinfonico *Penthesilea*, diretto dal grande Richter nel 1886, se sconvolse il ventiseienne musicista, lo fece però orientare verso il genere musicale più consentaneo alla sua natura e che gli avrebbe recato fama: il *Lied*.

Il proposito più ambizioso di Wolf però era l'opera, alla quale giunse, dopo esperienze sinfonico-corali, attraverso un passaggio intermedio, un genere musicale caro ad una ricca tradizione romantica: la musica di scena (per il dramma ibseniano *Fest auf Solhaug*, 1890-91). Anch'egli sentiva dunque l'impulso alla cosiddetta « arte integrale », intesa operisticamente proprio quando il contemporaneo Mahler la traduceva sinfonicamente; il che, se parrebbe un preciso ritorno, un'adesione alla concezione wagneriana, mostra invece chiare ragioni di distacco, più direttamente di qualunque altra forma musicale dissimile.

Certo Wolf gravita, con Bruckner, Mahler e Strauss, nell'orbita dei « post-wagneriani »: e per la sua presa di coscienza dei problemi musicali, tenne conto delle innovazioni e delle conquiste del cromatismo wagneriano, per non collocarsi fuori dell'attualità storica. La dipendenza da Wagner non riguarda comunque l'estetica della musica di

Wolf, il quale si oppose ad alcune concezioni fondamentali del tedesco, desiderando che la musica si affrancasse decisamente dallo spirito del *Wort-Ton-Drama*.

Ma il distacco più radicale Wolf lo custodiva nella sua stessa natura: l'inclinazione ad una sensibilità latina, « mediterranea », venne a costituire, soprattutto nella fase della sua maturità artistica, una reazione istintiva all'invadenza esercitata dalla musica tedesca, un correttivo molto efficace, quasi un antidoto naturale all'influsso wagneriano. Se le sue due opere s'ispirarono ad autore e soggetto spagnolo, anche per i suoi *Lieder* Wolf orientò la scelta dei testi poetici dalla Germania alla Svizzera ai poemi latini: da Chamisso a Lenau, da Heine a Heibel, dai cicli di Eichendorff, di Mörike, di Goethe e di Keller, allo *Spanisches Liederbuch*, alle due raccolte dell'*Italienisches Liederbuch*, ai tre ultimi *Canti di Michelangelo*.

La produzione « mediterranea » di Wolf si suddivide in due parti, essendo due le fonti (quasi vorremmo dire: la razze) a cui si riconduce: la Spagna e l'Italia. Ed è certo che, se pure avvenne in lui « un'infusione di sangue latino attraverso il ramo materno »,¹ lo spirito del musicista parrebbe il compendio del genio dei due paesi. Terminati i cicli liederistici di Mörike, Eichendorff e Goethe,² è lo *Spanisches Liederbuch* che segna l'inizio di una predominante tendenza e gusto « latino », a cui, salvo poche eccezioni,³ il musicista resterà fedele fino all'ultimo. Wolf, che custodiva una vera passione per la letteratura spagnola ed inoltre un interesse musicale per quei canti e quelle danze folcloristiche iberiche che una tradizione romantica coltivò e consegnò all'impressionismo, si ispirò alla raccolta di poesie spagnole che i poeti Geibel e Heyse avevano tradotto in tedesco nel 1852.⁴ La Spagna, che aveva già interessato Schumann e Brahms,⁵ viene intesa da Wolf con ben altra intelligenza penetrativa: il musicista ha saputo cogliere la qualità peculiare dello spirito di quella terra, cioè la drammaticità e lo stimolo passionale che interessano sia la sfera religiosa sia quella umana; ed ha saputo ritrovare in sé e rappresentare questa espressione emozionale dell'arte. Nè sono assenti caratteri descrittivi e colori locali (effetti di chitarra e di mandolino, danze spagnole, come già in Schumann). È questo spirito mediterraneo che, se doveva illimpidirsi nella serena bellezza dei canti

¹ Ernst Decsey: *H. Wolf*. Cito da: A. Della Corte, *Antologia della storia della musica*, Torino, 1929, vol. II, pag. 220.

² 53 *Mörike-Lieder* (1888); 20 *Canti di Eichendorff* (1880-1888); 51 *Goethe-Lieder* (1888-89).

³ 6 *Lieder* su poesie di Keller (1890); 10 *Canti* su testi di Reinick, Ibsen, Heine, Shakespeare (trad. Schlegel) e Byron, composti tra il 1888 ed il 1897.

⁴ Emmanuel Geibel (1815-1884), tradusse canti popolari e romanze spagnole (1848), lo *Spanisches Liederbuch* (con Heyse, 1852), canti francesi ed altro.

⁵ Schumann: Op. 30 n. 3 *Hidalgo* (ove introduce un bolero); 10 *Spanisches Liederspiel* op. 74 e 8 *Spanisches Liebeslieder* op. 138, per una e più voci e pf. Brahms: *Canto spagnolo* op. 6 n. 1; *Geistliches Wiegenlied*, per contralto con viola obbligata e pf., op. 91 n. 2.

italiani, doveva consentire al musicista la futura esperienza operistica. Dopo una ricerca compiuta fra argomenti tragici, Wolf trasse il soggetto del suo *Corregidor* dal romanzo spagnolo *El Sombrero de tres picos* di don Pedro de Alarcon y Ariza.¹ Non la trama boccaccesca, non le melodie della Spagna affascinarono Wolf, ma proprio l'ambiente meridionale ove l'amore dei due personaggi Lucas e Frasquita si poteva concludere per una necessità e fatalità di cose semplici, immediate, nella cornice naturale di terra, alberi, fiori: elementi tipicamente wolfiani, che erano stati la condizione di molti dei suoi *Lieder* precedenti. Per questi suoi caratteri, l'opera è una delle poche estranee all'influenza paralizzante di Wagner che l'Einstein ricorda;² ed anzi, è stato acutamente notato che essa presenta tratti ricollegabili al verdiano *Falstaff*.³ Ma il *Corregidor*, il cui libretto, scritto dalla buona dilettante Rosa Mayreder, ha scarso valore e qualità teatrale, è costituito da una sequenza di pregevoli *Lieder*, privo com'è di « vitalità drammatica ».⁴ Eppure Wolf immaginava un fondo scenico per tutti i suoi *Lieder* (davvero suggestivi per movimento e gestione), ma non prevede quella disparità tra musica ed azione che il teatro avrebbe prontamente denunciato. La verità è che il musicista, spinto verso il *Lied* da una vocazione, solo per ambizione si cimentò nell'opera. Lo stesso carattere di vita libera, di ariosa luminosità, unito ad una accresciuta risorsa drammatica, si nota nelle cinquanta pagine iniziali della seconda opera che Wolf trasse ancora da Alarcon, il *Manuel Venegas* (1897).

La composizione dell'*Italienisches Liederbuch* si protrasse per sei anni, dal 1890 al 1896, ma saltuariamente, a causa della grave intermittenza creativa di Wolf.⁵ Questa raccolta, la cui musica rivela serenità e concisa bellezza, non tradisce però né sforzo né drammatica traccia di torturante sterilità creativa (e si che avrebbe potuto costituire un quanto mai angosciato diario segreto d'inazione artistica), ma si presenta come un tutto organico. L'atmosfera è animata anche qui dalle luci del mezzogiorno, ma cede quella passionalità e quel colore dei canti spagnoli, in nome di un'inedita varietà di toni interiori.

L'accentuata brevità di questi *Lieder* è stata intesa come maggior semplicità, per cui alla concisione non corrisponderebbe adeguata

¹ Lo stesso testo che fornì la trama a Manuel de Falla per il suo celebre balletto, 22 anni più tardi.

² Alfred Einstein: *La Musica nel periodo romantico*, Firenze, 1952, pag. 361. Le opere ivi ricordate sono: *Il Barbiere di Bagdad* di Cornelius e *La Bisbetica domata* di Goetz.

³ Frank Walker: *Hugo Wolf*, Dent, London, 1951, pag. 391-92. Scene simili ed anche certi passaggi strumentali. Wolf non conobbe il *Falstaff*.

⁴ Massimo Mila: *Breve storia della musica*, Milano, 1948, pag. 250.

⁵ 1890: 7 *Lieder*; 1891: 15 *Lieder* (completato il 1° Volume); 1896: 21 *Lieder* (2° Volume).

levatura artistica. Wolf invece fu colpito, alla lettura dell'*Italienisches Liederbuch* di Heyse,¹ dalla straordinaria vitalità mimica e sentimentale di quelle poesie anonime e quasi tutte brevi;² e seppe dotare la loro prima, semplice realtà poetica di magnifiche risonanze.

Tutti i canti sono intensificati nell'emozione e nel sentimento, ogni idea poetica è approfondita, ma mai alterata e mutata. Wolf ha voluto dire qualcosa di più, non qualcosa d'altro; ed è proprio attraverso la musica che la poesia italiana completa la sua vera transizione in tedesco.

Non tutti i 46 canti sono bellissimi: ma spesso musica e poesia trovano il loro massimo punto di coesione, per cui la musica, pur breve, si esprime in *media re*, procede per vertici. In tutti questi canti così vari (in cui predomina l'amore nella gamma più estesa, ad eccezione di un solo canto di soggetto religioso e di un altro di carattere naturalistico³) Wolf ha reso evidenti le migliori qualità del suo liedismo: per il rilievo dato a tutti i particolari del testo, per l'accentuazione del canto declamato, per l'impiego « strumentale » del pianoforte nonché della voce, applicata, questa, anche come sussidio armonico.

Ma se la nota umoristica e comica, tipicamente wolfiana, è qui presente, non si scorge quel tono grottesco, ironico ed allucinato presente in altri cicli, che singolarmente preannunciava un alluso clima espressionista. La disperazione più squallida che si avverte nei 3 Canti di *Michelangelo*, gli ultimi *Lieder* composti da Wolf,⁴ in cui la morte e la corruzione dell'umano è rappresentata dal musicista con una leopardiana obiettività amara ed inesorabile; il lamento, che nel secondo Canto si fa già impersonale, sono molto vicini ed affini alla disperazione, all'umano dissolvimento che si compie nel *Wozzeck* di Berg.

La *Serenata italiana*, la più celebre composizione di Wolf, compare qui per ultima non solo perchè serve esemplarmente a mostrare la tendenza « mediterranea » del musicista, ma perchè occupò i suoi

¹ Paul von Heyse (1830-1914), premio Nobel 1910 per la letteratura. Come poeta e prosatore s'ispirò molto all'Italia. Tradusse soprattutto poeti italiani del Cinquecento e dell'Ottocento. Occupatosi nel 1852 di collezioni di manoscritti nelle biblioteche di Roma, Firenze, Modena, Venezia, compose l'*Italienisches Liederbuch*.

² Sono quasi tutti « rispetti » e due « villotte », toscani i primi e veneziane le altre; costituiti in genere di soli otto versi (iterativi gli ultimi quattro). Anche G.F. Malipiero ha trattato questo genere musicale nei suoi *Rispetti e strambotti per quartetto d'archi* (1920).

³ Rispettivamente i *Lieder* n. 38 e n. 35. (Segue l'ordine cronologico di composizione, con quello di pubblicazione).

⁴ 18-28 marzo 1897. Il tono cupo e la mortale tristezza è preannunciata da uno solo dei canti italiani, il n. 34 « Sterb' ich, so hüllt in Blumen » (« Se muoio ricopritemi di fiori »).

pensieri fino all'ultimo.¹ In origine era intitolata semplicemente *Serenata* e l'aggettivo italiana fu aggiunto qualche tempo prima della versione orchestrale: segno evidente di un progressivo grado di acquisizione della natura « italiana », che la coscienza stessa del musicista rifletteva nell'opera. Wolf intendeva aggiungere a questa unica parte (così come oggi la conosciamo) almeno due o tre altri movimenti, di cui restano solo parecchi frammenti, tra cui l'abbozzo di una *Dritte italienische Serenade*.² Da ciò si può scorgere chiaramente la sua ultima intenzione di accogliere il richiamo meridionale e più ancora di ribadire la sua « elezione » italiana.

Non si tratta di una serenata nel senso tradizionale della parola né in quello della musica strumentale del Settecento cui Mozart aveva dato così perfetta e definitiva forma (e poco ha in comune con le serenate che dall'Ottocento in poi composero Brahms e Ciaikovski, Dvorak e Reznicek, Suk e Novak, Elgar, Britten fino a quelle di Casella e Petrassi): quest'opera è un Rondò in 6/8, regolato dalle norme del tematismo romantico, con l'inserzione di una specie di recitativo espresso dall'appassionata voce baritonale del violoncello. Proprio questo passo, sottolineato dall'ironica eco degli altri strumenti, ed i vari spunti ora umoristici ora cavallereschi, i suoni ora nobili ora parodistici, conferiscono a tutto il lavoro un carattere ammiccante, arguto che suggerisce, parodiando, una qualità mimica tutta italiana, quasi scena di maschere di teatro popolare. Inoltre la solarità ariosa e l'animazione italiana sono qui intese da Wolf verticalmente, ove alle raffinatezze psicologiche si uniscono fermenti ancestrali d'innocenza, alla gioia si contrappone l'ansia: e così avviene ancora il rapido, fortunato incontro di vero e di favoloso, di narrato e di vissuto che costituiva la vitalità dialogica riposta, la sostanza del suo *Lied*. Ciò che più colpisce in questa breve opera che il Confalonieri definì nietzschiana per « il desiderio di luce, leggerezza e sicurezza, di velocità e di precisione », è proprio il sentimento di luce interiore: e se per la vitalità e la libera virtù espansiva richiama certi Scherzi degli ultimi Quartetti beethoveniani, quello dell'op. 163 di Schubert e certe pagine cameristiche schumanniane, forse solo il Trio dello Scherzo della 9ª Sinfonia di Bruckner produce così vivida immagine di luce inesauribile, anteriore e come remota.

¹ La versione originale, per quartetto d'archi, fu composta nel 1887. La versione per piccola orchestra è del 1892, e fu opera di Wolf, non di Reger come si è a lungo creduto. Max Reger curò solo l'edizione postuma del lavoro, nel 1903, subito dopo la morte di Wolf.

² Frammenti di un II° movimento per la versione quartettistica. Per la versione orchestrale: 30 battute di un tempo lento, altre 28 ricordate dal Decsey (III°, pag. 153), del 1893; 45 battute di un « preste » (1894), forse per lo Scherzo della *Serenata*; infine 40 battute di una tarantella finale composte nel dicembre 1897.

Della *Terza serenata italiana* restano 170 battute (dicembre 1897) ed inoltre un frammento che introduce il tema della canzone napoletana *Funiculi Funiculà* (30 dicembre 1897).

Wolf, che pure aveva lasciato come suo testamento il 2° Canto di *Michelangelo*, fino agli ultimi suoi giorni creativi pensò a questa *Serenata* in più estesa forma: congedandosi dalla sua breve stagione artistica con frammenti di un'opera italiana e prendendo commiato dal mondo con l'immagine visiva di città, del mare, dei porti italiani avuta dal suo ultimo viaggio.¹ E la sua mente ottenebrata, la sua malattia, la sua fine (che ispirarono a Thomas Mann le caratteristiche fondamentali di Adrian Leverkühn nel *Doctor Faustus*) non gli lasciarono rimpiangere quella sua interrotta « vecchia parte di allegria divina »² presente nel suo spirito, nella sua anima mediterranea.

SERGIO MARTINOTTI

¹ Febbraio-marzo 1898: visitò Trieste e l'Istria, riducendo un più ampio itinerario.

² La citazione è da Rimbaud (*Illuminations*, II°).

Spunti e appunti

Beethoven e i letterati

Meditando sulla Lettera aperta pubblicata nel N. 8 di Musica d'Oggi (1961) a firma Tenaglia, dove l'egregio maestro denuncia dei veri e propri «svarioni» contenuti in alcuna prosa di uno dei nostri migliori musicologi viventi, mi vien fatto di domandarmi «Ma come mai più di una volta ho colto in pagine scritte da uomini di certo valore (mentre vogliono parlare di musica, credendo che sia materia diletantesca) svarioni da prendere con le molle?»

Prescindendo dalle famose inesattezze contenute in opere illustri del passato, come La Filosofia della musica di Giuseppe Mazzini, o dei gustosi paradossi del convertito Nietzsche contro Riccardo Wagner, non è raro trovare delle sorprendenti affermazioni in scritti di autori rispettabili, molto rispettabili quando però trattano materia che già conoscono. Già da tempo tra amici avevamo osservato come sia raro avanti a una musica trovare gente che ammetta: «io non la capisco, perché non me ne intendo». Tutti vogliono dire la loro alla prima audizione; ma avanti a un quadro o a una statua, molte volte si sente ancora dire francamente: «Non posso dir nulla perché non me ne intendo». Di musica tutti credono intendersi; chissà poi perché, la nostra povera arte,

per un equivoco tragico che si perpetua nel tempo, passa per esser materia facile, accessibile a chiunque, senza preparazione tecnica; solo forse perché la espressione sonora arriva al cervello con una certa immediatezza a traverso gli orecchi...

Aprò a caso una raccolta di Saggi di vario argomento, pubblicata dalle edizioni ERI (curate dalla nostra Rai) e senza rivelare la firma dell'autore, cosa del resto inutile perché queste righe sono ben lontane da avere intenzioni polemiche, trovo delle magnifiche «perlex»; per esempio un saggio sopra Beethoven. Leggiamo.

Lo scrittore, che si dichiara «obbediente a una soave industria d'oblio», citando la forse troppo celebre Sonata quasi una fantasia alla quale fu da un astuto editore appioppato l'improprio appellativo di Chiaro di luna, per la delizia ultra-romantica delle vergini del secolo decimono, scrive testualmente: «si scatena la delizia del ballo nel primo tempo». Ora chiunque ha in mente l'inizio (primo tempo) della famosa sonata ricorda che si tratta di un movimento lento e sognante. Difficile abbinarvi una sensazione o una figurazione comunque di danza. Vero è che abbiamo veduto danzare oramai anche su Adagi classici e sopra fughe di Bach...! E si è

inventato un intero balletto sul Barbiere di Siviglia!

Altrove «al pianissimo degli strumenti a corda si oppone il gruppetto dei contrabassi». Dunque i contrabassi non sarebbero «strumenti a corda» se si oppongono a quelli!

«Nei primi tempi della Quarta e della Quinta sinfonia sussulta la gagliarda ispirazione d'un Ciclope». Vada pure per il primo tempo della Quinta, perdono alla vieta retorica che porta in ballo Polifemo, ma per la Quarta? Passata la splendida pagina meditativa dell'Introduzione, l'Allegro che segue, a tutto si può avvicinare per sentimento salvo che a una gagliarda concezione ciclopica; quivi è l'altro Beethoven, quello dalla mano leggiara, il viennese a volte ironico, più spesso serenamente allegro e sbarazzino... che c'entrano i Ciclopi?

«Negli scherzi (in quali? ci si domanda) si trastulla una gaiezza sarcastica». Perché sarcastica? Gaiezza, come dicevamo, non di rado, ma sana e sincera; dove si sente il sarcasmo? forse nel mirabile quadro dello Scherzo a ritmo logaédico della Nona? o nell'eterea immateriale leggerezza di quello della Settima (escluso il Trio) che sembra l'accendersi di tanti focherelli nella nebbia della sera in una vasta prateria? Non è forse da quella ispirazione che partì poi il Mendelssohn della Notte d'estate, e nacque la trasparente Regina Mab di Berlioz?

«La Settima e l'Ottava nate gemelle» perché gemelle? forse per essere state scritte a soli due anni di distanza l'una dall'altra?

Ma si possono trovare due opere tanto distanti nello spirito una dall'altra come codeste? Chi ha l'esperienza dell'eseguire e dello interpretare, sa bene quale abisso separi queste due sinfonie; le quali appunto nell'atto interpretativo richiedono quasi due tecniche diverse!

Bene denominò Wagner la Settima «apoteosi della danza» nel senso orgiastico bacchico, che è insito nell'esplosione di un ballo frenetico e collettivo, ma nella Ottava che cosa di simile si potrebbe ritrovare? Si direbbe che Beethoven abbia scritto questa Ottava proprio per riposarsi dell'eccitante quadro descritto nella Settima; tanto vero che al posto dell'Allegretto (la pagina più triste e malinconica che sia forse uscita dalla penna del Gran Sordo) ha messo un intermezzo di danza gaia e gentile, quasi rococò... Due mondi a immensa incommensurabile distanza; dal mondo mitico delle Erinni, al biancheggiare di parrucche e palpitare di piedini in seriche scarpine, sotto il lustrare dei candelabri...

Di nuovo ritroviamo la scoperta della presupposta «ironia» beethoveniana, che magari altrove potrebbe essere ripescata, ma non davvero, come è detto qui, nel secondo tempo (Scherzo) della Nona!

«Risorse contrappuntistiche uniscono le strofe faticose di Schiller alle maestose variazioni di Beethoven». Si parla del Finale, dunque.

A parte quell'aggettivo appioppato a Schiller, che piuttosto politico che non faticoso intese essere nell'Inno alla gioia, il quale

adombrava, come sembra, un altro senso più forte e opportuno, un'allusione alla libertà; a parte questa aggettivazione convenzionale, ma dove sono le risorse « contrappuntistiche »? Abbiamo dimenticato il senso della parola contrappunto? C'è nel finale della Nona un minimo accenno a contrappunto o a fugato, come c'è sia pure di passaggio, nel centro dell'Allegretto della Settima? Onel Finale della Terza? Dove sono le Variazioni? E quale ne è il tema?

E infine « Il finale esplose con orgiastica spiritualità mentre nel quarto tempo, l'opera declina e la grande poesia si dilegua »; qui non si capisce come è stata intesa la successione dei « tempi »; a noi è sempre sembrato che il Finale sia la pagina che forma il quarto tempo, venendo dopo il primo, il secondo (Scherzo) e il terzo (Adagio). Certo il Finale si compone di parecchi settori, dato che, concepito in una forma complessa e assolutamente rivoluzionaria, rispetto alle convenzioni dell'epoca, esso si articola in brani che partendo dal sinfonico puro e semplice si arricchiscono della voce umana, solistica e corale; ma esso ha una unità indiscutibile. Dove è che « la poesia dilegua? ». Non è chiaro. Forse nelle pochissime battute conclusive alle quali evidentemente il grande Beethoven non ha voluto dare nessun valore espressivo? ma solo il compito di una necessaria e inevitabile conclusione, di una chiusura?

E allora chiudiamo anche noi domandandoci ancora, quando si potrà disciplinare ogni atteggiamento sia letterario che non letterario, nei confronti della nostra povera, adorata musica? La quale è diventata un libero campo dove chiunque viene a depositare le proprie scorie, per non dire peggio, chiunque si sente autorizzato a lasciare un piccolo segno del suo passaggio, come fanno i cani alla base degli alberi con inesauribile soddisfazione loro...

Rileggendo l'attacco polemico del M^o Tenaglia, io vi sentivo sotto una certa « sorpresa » che a sua volta sorprende me. Forse la mia lunga esperienza mi ha reso scettico; ma io non mi sorprendo più da molti anni se un critico musicale o un musicologo, anche illustre, scriva degli svarioni di carattere tecnico, quando si addentra appunto nel campo trincerato della tecnica musicale. No, non mi sorprendo più da un pezzo; nè credo che valgano molto i nostri discorsi di protesta, che pochi leggono; mentre saranno sempre più numerosi quelli che leggeranno e crederanno ai loro errori. Per nostra fortuna le parole passano e i fatti restano. Anche le molte parole scritte dal Sordo sono passate, e spesso sono poco significative quando non sono nauseantemente retoriche, ma la sua musica, per nostro conforto, rimane.

VITTORIO GUI

Antonio Ghislanzoni.



all'epoca di *Aida* (1872)



negli ultimi anni (1891)



in una caricatura dell'*Uomo di Pietra*

Librettista di Verdi

La scena finale dell'*Aida*
in un disegno del *Mondo artistico*
(1872)



Salotto-studio di A. Ghislanzoni nella casa
di Caprino Bergamasco.
Sulla parete motivi decorativi
ispirati all'*Aida*

(dalla raccolta Morini)

L'inaugurazione del nuovo stabilimento delle Officine Grafiche Ricordi

Alla presenza del Sottosegretario per la Stampa e le Informazioni Sen. Giraudo, del Sottosegretario al Lavoro On. Calvi, del Prefetto di Milano Dr. Celona, del Vescovo Ausiliare Mons. Schiavini, delle principali autorità cittadine e di personalità del mondo artistico e industriale milanese, il 22 maggio u.s. è stato ufficialmente inaugurato il nuovo stabilimento delle Officine Grafiche Ricordi, sito in via Cortina d'Ampezzo n. 10.

Gli Amministratori Delegati di Casa Ricordi, Ing. Guido Valcarengi e Dr. Eugenio Clausetti insieme al Presidente delle Officine Grafiche Ricordi Nob. Tomaso Origoni, al Vice Presidente Dr. Michele Sindona, al Consigliere Delegato Rag. Domenico Verga e al Direttore Sig. Bruno Tommasini fecero gli onori di casa e accompagnarono gli ospiti in una accurata visita ai diversi reparti del complesso, che oggi sono in grado di realizzare la stampa a colori e la riproduzione su diverse materie, secondo le tecniche più avanzate.

Dopo la benedizione degli impianti impartita da Mons. Schiavini e l'augurio da lui formulato per l'attività delle Officine, ha preso la parola il Consigliere Delegato Rag. Verga il quale ha rievocato la storia delle Officine Grafiche, che ebbero natali, vicende e fortune comuni con Casa Ricordi dal 1808 al 1949. Dopo l'ultima guerra, nella quale lo stabilimento grafico era andato totalmente distrutto, la rinascita e la ripresa produttiva orientò verso nuovi settori editoriali e grafici l'attività delle Officine Grafiche Ricordi, rendendo opportuno il loro distacco giuridico dal ceppo originario per continuare, di comune accordo e con lo stesso nome glorioso ma con più funzionale autonomia, l'attività editoriale in campi diversi da quello originario.

Successivamente il Vice-presidente Dr. Sindona, ha illustrato la collaborazione con l'Istituto Editoriale Italiano che ha consentito la realizzazione e diffusione, in lussuose edizioni, di capolavori dell'arte italiana.

Il Sen. Giraudo, quale rappresentante del Governo, dopo essersi vivamente compiaciuto per la nuova realizzazione, ha esposto cifre e dati della esportazione editoriale e grafica italiana, che nel 1959-60 ha toccato la cifra imponente di 6 miliardi di lire, e nella quale il nome di Ricordi figura in posizione di primissimo piano. Il Sen. Giraudo, concludendo, ha espresso l'augurio che l'attività artistica ed editoriale delle Officine Grafiche Ricordi possa accrescersi e diffondersi sempre più in uno spirito di progresso e collaborazione.

Teatri e concerti

"Il Mercante di Venezia" di Mario Castelnuovo Tedesco, novità assoluta al XXIV Maggio Musicale Fiorentino.

Il Mercante di Venezia di Mario Castelnuovo Tedesco — l'opera tratta dal dramma di Shakespeare che nel 1959 aveva vinto il Premio Campari bandito dal Circolo della Stampa di Milano — è stato rappresentato con ottimo esito sabato 25 maggio nel rinnovato teatro Comunale di Firenze, nel corso del XXIV Maggio Musicale Fiorentino. Riprendiamo qui, dal quotidiano La Nazione di Firenze la critica pubblicata l'indomani della prima.

Dovendo formulare un giudizio critico su opera musicale ispirata a un dramma shakesperiano — come nel caso del Mercante di Venezia di Mario Castelnuovo Tedesco andata in scena ieri sera al Teatro Comunale in prima esecuzione mondiale — balza subito davanti alla nostra coscienza l'obbligo di soppesare la grandezza del dramma-turgo inglese e lo sforzo della adeguata offerta della riespressione musicale da qualunque parte essa venga. Di solito resta evidente la inferiorità del musicista, perchè troppo alto appare il livello della visione poetica e l'ampiezza della umana significazione emanante dall'originale. Solo un Verdi, e non sempre anche lui, si è potuto innalzare al grado della profondità immaginativa del testo e talvolta forse l'ha superata come in *Otello* e *Falstaff*, mentre un Thomas nell'*Amleto* n'è rimasto troppo lontano, e, recentemente, Zafred con lo stesso *Amleto* ha tentato di avvicinarsi con serie intenzioni e Britten col suo *Sogno* è risultato assai superficiale. Verdi, dopo la esecuzione del *Macbeth* a Parigi, dove i critici lo diminuivano oltremisura, ebbe a lamentarsi scrivendo allo Escudier: «Hanno un gran torto. Può darsi che io non abbia reso bene *Macbeth*, ma che io non conosca e non senta Shakespeare, no, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia gioventù e che leggo e rileggo continuamente».

Questo sia detto per giustificare l'audace impresa di Mario Castelnuovo Tedesco nell'intraprendere la espressione musicale del *Mercante di Venezia*, essendosi da tempo familiarizzato con i drammi shakesperiani musicandone molte *ouvertures* e componendo molti sonetti. Se egli poi, pure essendo ebreo, ha scelto proprio questo dramma, dove l'ebreo Shylock è quasi messo alla gogna — ma il poeta non è stato molto tenero anche per i veneziani — lo dobbiamo spiegare col fatto che Shakespeare non ha inteso di fare opera «antisemita», ma di esprimere l'umanità del conflitto fra le due menta-

lità, ebraica e cristiana, umanità espressa poeticamente — e nell'opera di Castelnuovo musicalmente — dalle parole di Shylock pronunziate nel terzo atto: «Non ha un ebreo occhi? etc.», che è quasi la ragione ispirativa di tutto il dramma. Il maestro fiorentino ha assunto l'impegno con piena comprensione delle difficoltà.

Venendo alla precisa valutazione dell'opera presente, dobbiamo dichiarare che essa si fonda sulla sincerità artistica e stilistica che si è sempre manifestata in tutte le composizioni di Castelnuovo, obbedendo al suo imperativo interiore, senza lasciarsi fuorviare da problemi di ricerche linguistiche a priori.

L'opera è «tonale» ma conscia del progresso tecnico moderno sfociando spesso nella politonalità e non sdegnando di far predominare la cantabilità, secondo gli esempi dei grandi operisti italiani: cantabilità forse troppo facile talvolta, ma sempre piacevole ed espressiva; e quanto alla piacevolezza, quando essa si sposa con la espressione

25 maggio 1961 XXIV MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

1^a rapp. assoluta **IL MERCANTE DI VENEZIA.**
3 atti dal testo originale
di W. Shakespeare
Riduzione e versione ritmica
di M. Castelnuovo Tedesco
Musica di Mario Castelnuovo Tedesco
Proprietà G. Ricordi & C.
Opera vincitrice del Concorso Campari

Personaggi e interpreti	Antonio Bassanio Graziano Lorenzo Shylock Il Doge Baldassarre Tubal Porzia Jessica Nerissa Due gondolieri	Lino Puglisi Aurelio Oppicelli Marco Stecchi Giuseppe Baratta Renato Capecci Enrico Campi Ottavio Taddei Valiano Natali Rosanna Carteri Jolanda Meneguzzer Renato Ongaro Paolo Stefanile e Giorgio Giorgetti
-------------------------	--	--

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
Franco Capuana

Regia di Margherita Wallmann
Bozzetti e figurini di Attilio Colonnello
Coreografia di Nives Poli

è proprio da condannare? Inoltre il declamato è spontaneo e aderente all'accento della parola e alla natura dei sentimenti seguendo l'esempio pizzettiano: e se a volte risulta generico e uniforme, più spesso si caratterizza per una distensione melodica sostenuta dalla condotta tematica dell'orchestra. Questo sostegno tematico è rigoroso in tutta l'opera, senza aver funzione di vero leitmotiv: soltanto abbiamo notato un certo abuso dello stesso tema, come quello di Shylock, ma esso produce sempre un effetto determinato.

La declamazione è particolarmente felice nel dialogo del primo atto, fra Shylock e Antonio, e nella gran scena del giudizio, specie nella parte di Porzia, al terzo atto. Castelnuovo Tedesco non sdegnò, ho detto, la vocalità lirica quasi in forme chiuse e citiamo la ariosa *Ballata* di Graziano al primo atto « con gioia e con riso vengano pur le rughe », la *Danza barbara* e la *Sarabanda* durante la scelta degli scrigni e quasi tutta la parte di Bassanio vincitore della prova con il bel *Madrigale* dei musicisti e alla fine dell'atto secondo il *Notturmo* « *La luna splende* ». Nel finale dell'opera ieri sera è stato eseguito anche l'epilogo col ritorno a Belmonte. Se questo è utile a spiegare lo stratagemma del travestimento (ma si spiegherebbe lo stesso), la lunga cantabilità del concertato, pur contenendo bellezza musicale, giunge troppo tardi e stanca, annullando l'effetto prodotto dalla fine del processo, col quale veramente il dramma ha la sua conclusione logica. Castelnuovo Tedesco va lodato, ad ogni modo, perchè per essere sincero con se stesso e con gli esempi aurei del grande teatro italiano, non ha sdegnato di abbandonarsi a quel lirismo cantabile, da cui ripugnano alcuni modernissimi per tema di apparire troppo poco realisti ed oggettivisti.

Alla sincerità espressiva si deve il vivo successo dell'opera, nonché alla bella esecuzione dell'insieme. Essa infatti è stata concertata e diretta da Franco Capuana, che vi ha messo tutto il suo entusiasmo e la sua lunga esperienza ed ha animato le scene drammatiche, sciolto con eleganza quelle realistiche, colorito i momenti lirici, tutto equilibrando con calcolato stile: ha anche ottenuto una migliore sonorità dell'orchestra distribuendo nel « golfo mistico » in modo diverso gli strumentisti. Venendo agli artisti interpreti, il difficile personaggio dell'ebreo Shylock è stato realizzato stupendamente da Renato Capocchi con energico accento, con bella vocalità, conferendo alla figura una nobiltà un po' arbitraria ma efficace. Un Antonio scenicamente vero ed umano è risultato Lino Puglisi dalla voce ben timbrata ed espressiva, un Bassanio spontaneo e vigoroso è stato Aurelio Oppicelli, un Graziano liricamente caldo il baritono Mario Stecchi che ha cantato con ariosità simpatica la sua ballata al primo atto, una deliziosa Gessica la mezzosoprano Jolanda Meneguzzi, un appassionato Lorenzo Giuseppe Baratti e una autorevole Porzia Rossanna Carteri, che ha messo la sua intelligenza e le sue belle qualità vocali nella rappresentazione della sua importante parte.

Al loro posto le altre parti minori sostenute da Renata Ongaro (Nerissa), Ottavio Taddei (Baldassare), Enzo Berni e Luigi Tavolari

(Gondolieri). Il coro, diretto da Andrea Morosini, è stato tempestivo e attento nei suoi vari interventi. Certo che alla costruzione dello spettacolo ha contribuito in gran parte la regia originale, viva, mosaica di Margherita Wallmann, che ha avuto anche molte trovate di buon gusto. La coreografia bene ideata da Nives Poli deve considerarsi elemento integrante della bellezza scenica e vi si sono distinti specialmente i mimi Antonietta Daviso e Renato Fiumicelli. Le scene e i figurini, su bozzetti di Attilio Colonnello, sono apparse ideate e realizzate con ampiezza di visione, con fantasia realistica ma di gustoso effetto. Inappuntabile il complicato allestimento scenico di Piero Caliterna.

Che dire del successo? Esso è stato schietto, senza riserve, rappresentato da applausi prolungati dopo i tre atti con chiamate ripetute agli artisti e anche all'autore Mario Castelnuovo Tedesco che è dovuto comparire anche solo alla ribalta e insieme agli interpreti, al direttore, alla regista, allo scenografo, al maestro del coro.

ADELMO DAMERINI

Due opere moderne in cui protagonista è il mare:

« *Il Faro* » novità assoluta di Enzo De Bellis e

« *La Granceola* » di Adriano Lualdi.

Al Teatro S. Carlo di Napoli il 7 maggio è stato rappresentato il dramma lirico in un atto *Il Faro*, novità assoluta di Enzo De Bellis, cui seguivano riprese della *Granceola* di Adriano Lualdi e del balletto *La Tarantola* di Giuseppe Piccioli.

Riportiamo la critica che sulla novità di De Bellis e sull'opera di Lualdi ha pubblicato il quotidiano *Il Tempo*.

Tre opere senza problemi *Il Faro*, *La Granceola* e *La Tarantola*, l'Ente san-carliano ha voluto presentare iersera al pubblico napoletano per il penultimo spettacolo della stagione.

Difatti, anche se le trame dei tre lavori ci portavano ora tra le fredde nebbie del nord, ora sulle nostre assolate spiagge mediterranee, ieri si respirava aria di casa nostra, semplice, spontanea, forse innocente, senza sottintesi né mistificazioni.

Il Faro, che era la prima per ordine di esecuzione, è la più recente composizione teatrale di Enzo De Bellis, su libretto di Enzo Lucio Murolo che lo denomina dramma lirico, mentre noi saremmo forse più propensi a classificarlo « bozzetto drammatico », tanto rapidi si presentano, esordio, sviluppo e soluzione.

Forse si potrà ridire su una certa inverosimiglianza di talune situazioni, come su una certa crudezza di esposizione di alcuni sentimenti che avrebbero meritato ben altra riservatezza; ma non si può negare al Murolo quella efficacia e quella teatralità che hanno il compito di stimolare nel musicista l'estro creativo e la forza drammatica.

Enzo De Bellis ha così scritto un'opera, tutta d'un fiato, senza pentimenti, usando, è vero, il linguaggio tradizionale, ma procurando allo stesso tempo

di mostrarsi aggiornato e conscio di quanto hanno procurato le evoluzioni armoniche e timbriche della più recente produzione contemporanea. Ed anche se talvolta non si può fare a meno di scorgere in certe pennellate ambientali l'ombra possente del Puccini di *Tabarro*, bisogna convenire che la partitura di questo *Faro* reca il crisma della validità e della vitalità, così nelle riuscite pagine iniziali, come nel plastico duetto delle due donne, culminante in una specie di cullante ninna-nanna, come nel descritto interludio e nella efficace scena del temporale, ad onta che quest'ultimo ci sia apparso troppo violentemente improvviso ed isolato.

Tutti giovani gli interpreti della novità di De Bellis. Giuseppe Gismondo ha cantato con la sua consueta generosità, mettendo ancora una volta in luce lo squillo dei suoi acuti. Le due donne erano Paola Mantovani e Renata Mattioli, due giovani promesse del nostro teatro lirico, che hanno fatto del loro meglio, ma che apparivano non ancora vicine, sia vocalmente che scenicamente, a quello che il ruolo ad esse assegnato avrebbe richiesto. Eccellente Carlo Cava nella breve parte di Babbo Le Gousseau alla quale egli ha impresso l'orma indelebile della sua ormai ben distinta personalità di cantante espressivo e di artista sensibile e coscienzioso. Meriterebbe invero di essere ascoltato più spesso ed in ruoli più impegnativi. I tre uomini del porto erano Alfredo Verneti, Osvaldo Petricciuolo e Carlo Romano, che hanno rivelato intelligenza e musicalità.

Molto efficace, funzionale e pittorico il bozzetto di Paolo Ricci.

La ormai trentenne *Grâceola* di Adriano Lualdi era il secondo lavoro della serata. Abbiamo ritrovato in essa il profumo adriatico, la cordialità del linguaggio, la spontaneità dell'inventiva, la chiarezza dell'orchestrazione, che i pubblici di allora vi scorsero. Il limpido canto di Rosetta Noli, di Juan Oncina, la stilizzata comicità di Walter Monachesi, hanno ripetuto il messaggio di vent'anni or sono, rinnovando il successo.

7 maggio 1961

TEATRO SAN CARLO - NAPOLI

1^a rappr. assoluta

IL FARO. Dramma in 1 atto
di E. L. Murolo

Musica di Enzo De Bellis
Amministrazione: G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Pierre Blanchard	Giuseppe Gismondo
Louise Clermain	Paola Mantovani
Ninon	Renata Mattioli
Le Gousseau	Carlo Cava
Louquet	Alfredo Verneti
Pempol	Osvaldo Petricciuolo
Griss	Carlo Romano

Maestro direttore e concertatore d'orchestra

Ugo Rapalo

Regia di Marcella Govoni

Bozzetti di Paolo Ricci

Direttore delle due partiture, impagabile animatore, coordinatore inappuntabile tra orchestra e palcoscenico, Ugo Rapalo, di cui non sappiamo se apprezzare di più la dinamicità del direttore o la meticolosità del concertatore. Marcella Govoni è stata la regista ideale di entrambe le opere, ove ha saputo creare inquadrature di rara suggestione.

RUBINO PROFETA

Bologna commemora Ottorino Respighi

Il venticinquesimo anniversario della morte di Ottorino Respighi è stato degnamente commemorato il 18 aprile a Bologna, città natale dell'illustre Maestro. Sulle manifestazioni patrocinate per l'occasione da un Comitato cittadino eletto per le onoranze, così scriveva l'indomani il critico del Resto del Carlino.

Nella venticinquesima ricorrenza della morte di Ottorino Respighi, ad iniziativa di un Comitato cittadino presieduto autorevolmente dall'avv. Ettore Trombetti, il nostro mondo della musica e della cultura ha reso degno omaggio alla memoria del grande artista bolognese.

Alle 18,30 di ieri il Card. Giacomo Lercaro ha celebrato a S. Giacomo Maggiore una Messa solenne, alla quale hanno presenziato la vedova Donna Elsa e numerosi musicisti ed estimatori del Maestro. Il rito è stato accompagnato dall'esecuzione all'organo di un *Preludio* (inedito), di un'Aria (la medesima, eseguita più tardi alla Bossi nella Suite per archi) e di altro *Preludio*; tre pagine respighiane di stupenda fattura, pervase da poetico afflato. Magnifico esecutore Ireneo Fuser che ha signoreggiato lo strumento con forte tecnica e spirituale abbandono.

La parte centrale delle manifestazioni ha avuto luogo in serata nella Sala Bossi del Conservatorio, ove si è svolta una interessantissima audizione musicale in un'accesa atmosfera d'arte e di commozione. Qui si era aperto il talento di Respighi giovanetto ai primi richiami, alle prime soddisfazioni, affermando di anno in anno il suo ingegno di eccezione che lo portava nel 1901 ad un brillante diploma di composizione — recante la firma insigne di

Giuseppe Martucci — dopo essersi diplomato in violino e pianoforte.

Giova e ci piace rievocare una circostanza nello straordinario curriculum di Respighi, un episodio singolarmente significativo che dovette essere d'importanza certa e forse decisiva negli sviluppi della sua personalità e dei suoi orientamenti estetici. Nel 1900 egli s'era recato a Pietroburgo, ove fu presentato a Rimsky Korsakov, il quale fiutando immediatamente le inclinazioni e la intelligenza del giovane italiano, lo volle per qualche tempo fra i suoi allievi prediletti. Reduce dalla Russia, Respighi diresse poco dopo nella sala del Liceo — la Bossi di oggi — un *Preludio*, *Corale* e *Fuga* che denotava lampantemente i risultati del contatto con il celebre maestro e strumentatore slavo. Dopo l'esecuzione diretta dallo stesso musicista — come ricorda Elsa Respighi nel suo documentatissimo, colorito volume biografico — a quanti si congratulavano, Giuseppe Martucci, direttore dell'Istituto, rispondeva: *Respighi non è un alunno, è un maestro. Non parole di incoraggiamento, né di circostanza, ma profetica intuizione. Respighi aveva già trovato la sua strada ed era avviato verso il suo destino.*

Nella manifestazione di ieri (preceduta da un discorso commemorativo e seguita dalla inaugurazione della

Mostra dei cimeli) la parte musicale comprendeva due composizioni del periodo bolognese, opere scarsamente eseguite e perciò tanto più interessanti per chi segue l'operosità respighiana in tutte le sue fasi. Pagine composte quando il Maestro non aveva ancora espresso compiutamente la sua fisionomia, ma che in nuce recano di già i segni manifesti di quello che sarà il futuro cammino dell'artista.

Nell'Adagio con variazioni (per violoncello e orchestra) evidente appare l'orientamento verso uno stilizzato arcaismo per certo vago sentore di gregoriano che non è fine a se stesso ma solo sostrato fecondo su cui è costruita e si articola la coloritissima composizione. Le dialettiche contrapposizioni fra violoncello e strumenti orchestrali possiedono peculiarità e tipicità con il loro frasteggiare e melodizzare, con i loro recitativi, con le melodie concluse, con le figurazioni brillantemente rabescate. Poco noto e quasi completamente trascurato dai concertisti, questo brano ancora vivo e vibrante merita di rientrare nel repertorio per arricchire durevolmente la scarsa letteratura violoncellistica.

Assai pregevole pure la Suite in sol maggiore (per orchestra d'archi ed organo) quando si consideri che appartiene ad un Respighi quasi debuttante e pure vigoroso e scaltrito, se non proprio originale, nello svolgere trame tematiche, nel cantare, nel giocare da virtuoso con le arditezze del contrappunto. Di questa vitalità perdurante è riprova soprattutto la melodia nobile e ispirata della conosciutissima *Aria*.

Affidata esclusivamente ad elementi bolognesi o a Bologna operanti, l'au-

dizione ha potuto contare sopra una interpretazione eccellente da tutti lodata e apprezzata. Uniamo in una sola parola di caldissimo elogio tutti i degni interpreti e precisamente il violoncellista Benedetto Mazzacurati, l'organista Ireneo Fuser, il direttore d'orchestra Umberto Cattini e gli orchestrali.

Prima del concerto il Prof. Mario Rinaldi del Conservatorio di Roma ha pronunciato il discorso ufficiale, mettendo in rilievo con dotta e brillante parola le fasi della vita e dell'opera d'arte dell'insigne musicista. Alla fine del suo dire Rinaldi è stato calorosamente applaudito e felicitato.

Spentisi in sala Bossi suoni e applausi, gli uditori — fra i quali si notavano Donna Elsa Respighi e numerose personalità dell'arte — sono stati invitati a visitare la Mostra dei cimeli, allestita nella Sala Respighi con senno e buon gusto dalla Signorina Luisa Cervelli, bibliotecaria del Conservatorio, e dal pittore Emilio Contini. Vi sono raccolti autografi, partiture, ritratti (alcuni di autentico valore artistico), caricature, oggetti vari e curiosi che illuminano le tappe singolari di una eccezionale esistenza d'artista. Per l'occasione è stato inoltre pubblicato un bellissimo « numero unico » recante preziosi scritti di Alberto Donini, Ettore Desderi, Guglielmo Parmeggiani e Renzo Giacomelli.

LEONELLO LEVI

* Sul prossimo fascicolo di *Musica d'Oggi* parleremo delle manifestazioni e dei concerti celebrativi tenuti per commemorare il XXV anniversario della scomparsa di Ottavino Respighi.

“Re Hassan” di Ghedini al Teatro S. Carlo di Napoli

Una lieta sorpresa ha costituito per il pubblico napoletano e per la critica l'opera *Re Hassan* di G.F. Ghedini presentata al San Carlo di Napoli sabato 20 maggio. Sulla riscoperta di quest'opera ghediniana — che segue di pochi mesi quella dell'esordio teatrale Maria d'Alessandria — così si esprimeva l'indomani l'autorevole critico del quotidiano napoletano *Il Mattino*.

Dopo aver assistito alla rappresentazione del *Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini, sarà lecito domandarsi perchè, finora, nè questa, che rimonta al 1939, nè l'altra opera dell'illustre compositore piemontese siano mai apparse sulle scene san-carliane, le quali non mancano poi di ospitare esercitazioni di stupefacente, quasi incredibile dilettantismo, degne, appena dopo l'esperienza in un teatro di provincia, di una provvida sepoltura senza appello (voglio dire, senza speranza di riesumazione).

Sere addietro, durante una prova, Ghedini andava su e giù inquieto e scontento per la sala del teatro, e giudicava poco generosamente, e quasi ostentatamente (caso più unico che raro) questa sua lontana opera che egli considera « superata »; e si esprimeva dicendo che quella musica ormai gli « fa crescere la barba », talchè venne in buon punto la facezia sprizzata dalla napoletana malizia di un ascoltatore: che meglio si sarebbe regolato, Ghedini, a scrivere una musica che gli facesse crescere i capelli, dei quali da tempo il suo scultoreo cranio è sprovvisto. Ma, facezia a parte, che cos'è questo concetto di « superamento » di cui si fa ora infrazione nelle arti come nella filosofia, quasi si trattasse di armi o di elettrodomestici? Nel mondo dello spirito si superano soltanto gli errori e le sciocchezze, e il *Re Hassan* di Ghedini non è lontanamente un errore, e tanto meno una sciocchezza.

Re Hassan è un'opera di grande impegno drammatico e musicale, di robusta struttura, di limpida e sicu-

ra visione, sull'impianto di un libretto essenziale, concepito senza spreco di parole, senza dispersioni, anzi più volte serrato nei suoi rapidi scorci, con un equilibrio di rapporti che il musicista ha splendidamente mantenuto.

Si è più volte lamentata la scarsità di commozione nella musica di Ghedini: ebbene, se nelle vene di questo dramma non scorre a fiotti la linfa musicale, ed esso non si solleva agli alti voli lirici della felice stagione ottocentesca, siamo tuttavia lontanissimi così dalle sospirose languidezze e svenevolezze e dalla scoperta retorica canora della posteriore decadenza, come dalla paurosa aridità e meccanicità distaccata e disumana, dell'artigianato musicale, che tiene ora così spesso il luogo dell'invenzione e della espressione. E si può negare che scarseggi l'umanità in quest'opera? L'umanità è forse soltanto quella che si esprime nella effusione e nel languore o nel canto spiegato e palpitante? Qui il dramma assume una sua forma nuda e rupestre, una vigoria spoglia e virile, o che s'incida nella fierezza e nell'amarrezza, nell'impeto e nell'ira del re, o nei balenanti e rosseggianti cori guerrieri e negli stessi cori imploranti delle donne, le cui voci sono alti e arditi lamenti, lampeggianti come lame. E un fremito percorre sempre questi cori che salgono ad epica altezza specialmente nei crudi e angolosi alterchi col re. E soccorrono gli urti di certi colori e i taglienti giochi di luci della sapientissima, magistrale polifonia, che crea molti chiaroscuri di caravaggesca potenza.

Non dirò che accanto alla definita e fortemente plastica figura del re abbia altrettanto rilievo quella piuttosto convenzionale del figlio, che è assai meno delineata e che musicalmente risente di una certa fiacchezza inventiva, ricordando talora stanchi modi del declamato pizzettiano. Ma — felicissimo contrasto di fronte al pietroso personaggio di Hassan e alla ruvida e accesa polifonia corale — s'illumina di tenuissime luci la figura di Moraima, dolce fanciulla, appassionata, ma senza sussulti, nell'amore e nella maternità: vera oasi, fresca e riposante, in quel deserto aspro e infocato tra rumori e strida di guerra. Il suo canto di prigioniera è commosso ma limpido, purificato, su una linea di arcaica semplicità, e si coglie come un fiore nato da altra linfa nel clima di quel dramma di greve e notturna angoscia e di strepiti.

È superfluo dire come la mano sapiente e duttile del sinfonista sostenga punto per punto l'azione con l'orchestra; e come la partitura sia ravvivata di colori dal magistero finissimo della strumentazione, che qui non è mai preziosa quanto inutile ed esornativa artigianeria, ma coglie sempre il nucleo del dramma e il vivo sviluppo delle situazioni. Basti citare il cupo e silenzioso inizio dell'opera, e, nello stesso primo atto, la bellissima, festosa pagina del risveglio del giorno, che pur si porta dietro qualche malinconia della notte angosciosa e presaga. E ogni volta il quadro è dipinto con musicale abilità prospettica, nella distribuzione dei piani, delle tinte e delle lueggiate, che alla maestria congiunge la sensibilità.

Il giovane maestro Carlo Franci è venuto al San Carlo per la prima volta a dirigervi l'opera, dopo le sue molto apprezzate prove di direttore sinfonico. E non ha smentito il suo talento e la sua sensibilità, rivelatisi altrettanto validi nella soluzione dei problemi relativi al palcoscenico e nella sicurezza di

coordinazione che esige il complesso impegno dello spettacolo. La profonda conoscenza della partitura vocale non meno che orchestrale, la compenetrazione dei suoi valori drammatici, la chiarezza del gesto gli hanno consentito di dare ordine e vita al vasto quadro ghediniano, nelle sue luci violente o pacate e nei forti chiaroscuri, rilevandone con sottile delicatezza o con vigoria, e sempre con giusta misura, gli episodi singoli e i grandiosi movimenti prospettici, compresi quelli, irti di difficoltà, dei vasti e complicati interventi corali.

Quanto a questi ultimi, il Franci è stato senza dubbio agevolato dalla ben nota perizia del maestro Michele Lauro, che ha condotto i cori a un grado di sicurezza pari alle non lievi esigenze dell'articolazione polifonica e al vigore e allo slancio espressivo, sicché hanno avuto assai felice evidenza i densi colori e i violenti urti chiaroscurali.

E, insomma, non meno i cori che l'orchestra sancarlina si sono impegnati assai onorevolmente in questa ultima e non facile prova della stagione.

Il giovane basso americano Giosuè Hecht è stato un protagonista sotto ogni aspetto degnissimo. Voce piena, rotonda, potente, di denso timbro; dizione chiara e incisiva e di ottima pronuncia italiana; declamazione scultoreamente e penetrantemente espressiva; forza e dignità di attore drammatico; figura monumentale e statuarica: questi gli elementi sui quali egli ha costruito con forti sbalzi, e viva concitazione, il personaggio nella sua amarezza e fierezza, nei suoi impeti accesi e deliranti.

Delicatissima interprete della soave figura di Moraima è stata Carol Smith (mezzo soprano), che al suo canto limpido intenso e appassionato ha prestato un rigoroso senso dello stile, purezza di sensibilità e di espressione e lo smalto di una voce, per altro di denso e caldo tim-

bro nelle note medie e basse. Il personaggio ella ha reso con nobiltà e intimità, specialmente nella malinconiosa cantilena della prigionia. Rena Garazioti è stata, con la sua voce ardita e tagliente, una Jarifa di forti accenti, veemente ed aspra, nel suo sdegno di regina ripudiata e nella sua sete di vendetta.

A Giacinto Prandelli, ancora una volta cantante accortissimo e intelligente, attore di severa scuola e di aristocratica dignità è toccata la parte — tra le principali — più ingrata dell'opera e vocalmente forse la meno felice: il che non doveva rendergli agevole trarre il personaggio (Hussein) dalla convenzionalità di cui si è fatto cenno. Lo abbiamo tanto più apprezzato.

Brava Lydia Nerozzi nella sua rapida comparsa.

Ero Schiano ha dato limpido rilievo alla parte di Gonzales (l'Araldo) con dizione chiarissima e incisiva. Giovanni Ciminelli (don Alvaro) ha sostenuto magnificamente, con persuasiva efficacia e nobiltà l'urto con la regina e con Hussein alla fine del secondo atto.

Nel gruppo degli ufficiali, la cui identificazione non è stata agevole, si sono particolarmente distinti Mario Rinaudo per dignità vocale e scenica e Luigi Paolillo, soprattutto per la limpida e scandita dizione. Ma bravissima anche Silvano Pagliuca, Attilio Flaùto e Amedeo Rubino e tutti gli altri: Guido Mazzini, Enzo Feliciati, Italo d'Amico, Al-

fredo Verneti.

Le suggestive scene di Adriana Muolo, intonatissime al cupo clima del dramma, sono state realizzate, con pochi elementi plastici o reali, mediante un gioco di proiezioni di grande efficacia pittorica, accresciuta da un gioco di luci che il regista Carlo Piccinato ha condotto mirando a risultati drammatici di sinistro effetto o di accesa violenza, e avvolgendo in tal modo l'azione nella sua atmosfera torbida e rossigna.

Ma il Piccinato ha inteso l'impianto dello spettacolo con vivo e vigoroso senso della monumentalità, con visione da grande affreschista ordinando le figure singole e le masse con eccezionale gusto ed equilibrio compositivo, con logica chiarezza e con sentimento dinamico. Ed ha tratto felicissimo partito dai costumi molto belli la cui magnificenza e policromia ha accresciuto, con la vigorosa plastica dei personaggi e delle masse, la fantastica suggestione dei quadri.

L'accoglienza del pubblico, sempre rispettosissima, ha avuto punte di grande calore e, a momenti, di entusiasmo. In termini di cronaca, si registrano cinque chiamate al primo, sei al secondo e cinque al terzo atto, ai cantanti, al direttore, al regista, al maestro del coro. L'Autore è stato evocato al proscenio almeno nove volte e, specie dopo il primo e il secondo atto, è stato a lungo e affettuosamente acclamato.

ALFREDO PARENTE

"Arlecchinata" di Salieri-Brero

L'ultimo spettacolo della Stagione lirica 1960-61 al Teatro Regio di Parma, presentato dalla Compagnia del Teatro di Villa Olmo, era formato di tre atti unici: Arlecchinata di Antonio Salieri, Orfeo a.D. MCMXLVII di Gianni Ramous, Rita di Gaetano Donizetti. Sull'operina di Salieri, eseguita nella revisione di Cesare Brero, la Gazzetta di Parma del 14 gennaio 1961 portava queste note.

L'intermezzo mascherato Arlecchinata del Salieri, revisione di Cesare

Brero, conserva il più genuino sapore settecentesco e libera genero-

samente tutto il brio e le eleganti movenze di un genere musicale di cui la famosissima *Serva padrona* di Pergolesi, con il respiro delle sue grandi « arie », è e rimane l'insuperato modello. Non solo, ma saremo quasi invitati a pensare che il capolavoro pergolesiano abbia fatto scuola presso un musicista di Corte il cui nome e la cui fama di abile contrappuntista non tanto noto come quello dell'illustre compositore di Jesi avrebbe titoli ben sufficienti per raccomandarsi da sé, oltre ad aver legato la sua celebrità al fatto

De Banfield e Viozzi a Palermo

In una serata riservata alla produzione contemporanea sono state rappresentate al Teatro Massimo di Palermo (7 marzo 1961) le opere in un atto *Lettera d'amore* di Lord Byron di Raffaello de Banfield e *Allamistakeo* di Giulio Viozzi. Riportiamo qui alcune considerazioni che le due partiture hanno suggerito in questa occasione al critico del Giornale di Sicilia (8 marzo).

Raffaello de Banfield ha raggiunto con *Una Lettera d'amore* di Lord Byron limpida e vibrante felicità d'accenti con uno stile semplice, ma ricco di intimi riferimenti, inteso secondo la lezione menottiana a far aderire l'impegno di una scrittura musicale, che vuole essere moderna, alla comprensione del pubblico, che al teatro, nella sua grande maggioranza, continua a chiedere l'evasione. Il musicista triestino apre squarci melodici di ardente espressività, ponendosi in una situazione che la trama di Tennessee Williams, acutamente penetrata, gli ha offerto. L'ossessione d'una vecchia signora e della nipote zitella, che nel teatro dell'americano restano confinate nello assurdo di una chiusa vita di provincia, nella musica dell'italiano si trasferiscono in chiave ironica, in un mondo di vecchie signore maniache, di buone cose antiche e i sentimenti che vi si accendono, come fuochi avvampanti dal cuore non dimentico e avido, acquistano una

storico di essere stato, il Salieri, maestro di un Beethoven e di uno Schubert. La esecuzione brillante si è giovata della presenza di attori-cantanti notevolmente affiatati, di voci recitanti uscite da ottima scuola, di un allestimento curato e prudentemente dosato allo spirito ed alle forme del teatro preromantico. Era un'ottima Colombina il soprano Cecilia Fusco, un vivace Arlecchino il tenore Luigi Pontiggia, un Brighella di rilievo il baritono Louis Andreu.

GIUSEPPE MASSERA

verità funzionale, una ragione logica che, secondo la lezione di Puccini e la esperienza di Menotti, consentono al raggiare della melodia rinnovati e calzanti splendori. Resta da aggiungere che la melodia di De Banfield, non la trovate mai facile, né temperata, ma piacevole e, a volte, anche bella e significativa. Il disegno, la voluta del canto vengono sostenute da una armonizzazione sapiente nel variare l'accordo e dal gusto delle sonorità. De Banfield scrive anche in do maggiore e senza infingimenti, con elegante semplicità. Che si possa scrivere ancora tanta buona musica in do maggiore lo ha asserito anche Schoenberg e noi lo si ripete volentieri. In De Banfield l'rompere della melodia si arricchisce, ancora, di seduzioni straussiane. Nella tessitura del soprano della *Lettera* non sarà difficile rinvenire il fulgore, qui più chiarificato e semplice, del finale dell'*Arianna a Nasso*. Il terzetto fra le tre donne nella vicenda di Ten-

nese Williams, con le entrate delle voci su ben definiti piani sonori, si rifà al gusto dell'incomparabile duetto in fa maggiore fra la protagonista e Sdzenska nel primo atto della *Arabella* di Strauss. Quanto poi della lezione del secondo atto di *Bohème* e dei silenzi della *Fanciulla del West* ci sia nella partitura, che stiamo esaminando, qualunque ascoltatore potrà da sé notare, per confermare — come io credo — dello stile del compositore che sa restare se stesso e piacere con le armi del buon gusto e dello eloquio, ricco ma elegante nella sua conquistata semplicità.

Ferruccio Scaglia ha fornito una interpretazione bellissima della *Lettera*; splendente per la pienezza del suono e l'efficacia della frase, il rilievo delle voci dalla trama dello strumentale e l'impeto melodico; penetrantissima, nella serrata e condensata stringatezza dei tempi. Rena Garaziotti ha dato alla vecchia signora il suo temperamento ardente di attrice e la forza potente di una voce lampeggiante dalle note bassissime agli acuti. La Todeschi ha cantato con splendente intensità, misura esemplare, viva efficacia; elegantissima e brava la Zanini, gusto il Venturi.

Filippo Crivelli ha fermato la vicenda con felicità fornendo alla olografia della evocazione eleganza di movimenti, efficaci e misurati nelle scene tipicamente delineate da Tina Sestini Palli. Una trovata il finale con l'allusiva colata di stelle filanti.

Diversa l'ultima operina presentata; *Allamistakeo*. Il compositore Giulio Viozzi ha reso farsesco il racconto di Poe prendendo in giro il mondo del melodramma. Viozzi ha fatto il verso all'*Aida* (ma un verso garbato e spiritoso senza essere irriverente), ai critici, alle sovvenzioni. L'opera buffa attraverso la corrosione dei moderni è diventata anzi la farsa in musica che restituisce al quartetto, di cui l'operina del Viozzi abbonda, la funzionalità del «par-

lare insieme» in una esplosione univoca, umorescamente atteggiata, con un gusto antiverista che rifà il verso al pezzo chiuso con scoperte compiacenze. A differenza, per esempio, di De Banfield, il Viozzi fa della musica il commento, quasi il filo conduttore dell'azione. Melodramma di azione, quindi, e non espansione lirica. È chiaro come in una scrittura siffatta sia il ritmo destinato a prendere il sopravvento con il sussulto delle terzine e delle quartine, la ripetizione degli incisi. Insomma, la lezione rossiniana rivissuta in azione con timbrature e dissonanze tutte attuali ed un trattamento dell'orchestra asciutto e ironico che elimina il vibrato ma che nell'episodio dei guerrieri egiziani si tuffa con divertita curiosità nelle acque azzurre del melodramma. Spiritosa l'evocazione di una serie dodecafonica che compare quando uno dei personaggi invoca la civiltà moderna. Qui anche la scrittura seriale è coinvolta nella presa in giro che resta garbata e sempre intesa a dare un ritmo e una dimensione divertenti alla vicenda.

Ferruccio Scaglia, che ha diretto *Allamistakeo*, ha mostrato come si possa avvicinare una partitura sottolineandone i valori senza forzature, con felice e nativa resa di sonorità e di ritmi.

Filippo Crivelli è stato una autentica miniera di trovate registiche. Stupenda la scena multipla di Attilio Colonnello allusiva, burlescamente astratta. Enrico Campi è stato protagonista immenso di efficacia vocale e scenica, una autentica creazione da attore e da cantante di esemplare misura. Il Borgonovo mi è apparso ben centrato nell'aria che rifà il verso alle suggestioni della egiptologia; il Mazzini efficace e spiritoso; incomparabile il Ricciardi caratterista di razza dalla voce svettante, di chiarissima dizione.

UBALDO MIRABELLI

* Nella stessa serata è stata pure eseguita e applaudita l'opera *Nè*

tempo né luogo, novità assoluta di Giuseppe Savagnone. L'autore, anche nelle vesti di direttore e regi-

sta, è stato cordialmente applaudito insieme agli interpreti (Luciana Bertolli, Giuseppe Savio, Paolo Sivieri).

Novità sinfoniche di Viozzi e Zafred al Festival di Musica Contemporanea di Venezia

Tra le novità sinfoniche italiane presentate al recente Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Venezia, hanno conseguito particolare successo il Concerto per violoncello e orchestra di Giulio Viozzi e il Concerto per due pianoforti e orchestra di Mario Zafred, eseguiti dall'Orchestra della Rai-Tv di Milano diretta da Mario Rossi il 26 aprile. Riportiamo le critiche dei due Concerti apparse l'indomani sul Corriere della sera.

È toccato a una delle orchestre sinfoniche della Radio-televisione italiana, quella di Milano, il compito di rimettere in equilibrio i piatti della bilancia musicale festivaliana già tracollante verso le avventure sperimentali, informali e astrattiste degli ultimi programmi. Ed è stato merito insigne di due compositori nostri, entrambi triestini, quello di avere contribuito a ripristinare l'equilibrio senza discutere, né polemizzare, soprattutto senza rinunciare alla dignità di un'arte che pur restando fedele ai valori della tradizione non risulta priva dei contrasti della modernità.

Sono, i triestini in parola Giulio Viozzi e Mario Zafred, specialmente noto il primo per l'opera teatrale *Allamistakeo*, il secondo per la vasta produzione extra-teatrale, a non dire del suo recente dramma *Amleto* (da Shakespeare), rappresentato lo scorso inverno all'Opera di Roma.

Di Viozzi, partecipandovi quale appassionato interprete solista Massimo Amphiteatroff, è stato eseguito, in prima assoluta, un Concerto per violoncello e orchestra, lavoro dai tratti fermamente decisi, terso nei disegni e definito negli impasti orchestrali incastonanti lo strumento protagonista. Viozzi, sia ben chiaro, non ha scoperto un nuovo mondo musicale. Ma neppure ha devastato

mezzo il mondo antico per farne bottino. Scrive ornato e comunicativo, si esprime cantante, reca una sua sigla. Il movimento centrale, «calmo», consta in particolare di una proposizione melodica di nobile respiro e di personale affettuosa intimità. Un po' meno ci persuade il finale, «tempo di marcia», pure riconoscendovi un fervore rapsodico vivace e franco.

Altra novità assoluta, il Concerto per due pianoforti e orchestra dello Zafred, autore che ha voluto pigliarsi il gusto di sedere a una delle tastiere avendo a faccia a faccia la gentile e non meno brava consorte Liljan. Concerto, questo suo, insieme vigoroso e commosso anche dove l'abile gioco contrappuntistico pare voglia predominare sui forti elementi drammatici del componimento. E non è. Ed è, invece, che Zafred, qui come in altre sue opere concertanti, appare musicista che ama scolpire piuttosto che dipingere, sbalzare in altorilievo piuttosto che dissiparsi in patine di colori e timbri preziosi, quando non strambi come quelli di cui è saturata da tempo la moderna letteratura. Zafred, in breve, possiede anzitutto le qualità dell'artista volitivo ed affermativo, la qualità dell'incisore di punte secche nei confronti dell'acquarellista di crepuscoli.

FRANCO ABBIATI

Notizie in breve

* L'Assemblea degli azionisti della Società G. Ricordi & C., riunitasi il 23 corrente ha nominato quali Consiglieri di Amministrazione per il prossimo triennio i seguenti Signori:

Dr. Achille Cattaneo, Dr. Eugenio Clausetti, Rag. Alfredo Colombo, Sig. Enrico Cramer, Arch. Piero Gneecchi Ruscone, Nob. Tomaso Origoni, Rag. Carlo Enrico Perogalli, Sig. Franco Ricordi, Rag. Mario Rossello, Dr. Ing. Guido Valcarengi, Domenico Verga.

Quali Sindaci effettivi sono stati rieletti i Sindaci uscenti: Rag. Giacomo Mambretti (Presidente del Collegio), On. Prof. Enrico Tosi, Rag. Carlo Monzani. Il Consiglio di Amministrazione riunitosi dopo l'Assemblea, ha quindi proceduto alla nomina delle cariche sociali nelle persone dei Signori:

Dr. Ing. Guido Valcarengi, Presidente; Rag. Mario Rossello, Vice-Presidente, Dr. Achille Cattaneo, Vice-Presidente; Dr. Ing. Guido Valcarengi, Amministratore Delegato; Dr. Eugenio Clausetti, Amministratore Delegato.

Neurologi

* La Académie du Disque Lyrique ha assegnato due degli *Orphées d'or 1961* a opere discografiche realizzate in Italia: il Premio Gustav Charpentier per la migliore creazione lirica su disco è stato assegnato all'oratorio *La Morte di Abele* di Leonardo Leo (direttore C. F. Cillario; interpreti P. Montarsolo, A. Lazzarini G. Matteini, F. Ferrari, E. Cundari) prodotto dall'Angelicum e presentato in Francia dalla Lumen; il Premio Toscanini per la migliore registrazione lirica straniera integrale al *Rigoletto* di Verdi (direttore G. Gavazzeni; interpreti principali E. Bastianini, A. Kraus, R. Scotto, F. Cossetto, I. Vinco; complessi del Maggio Musicale Fiorentino) prodotto dalla Ricordi.

* Il 27 febbraio si è aperta al Teatro Nazionale dell'Opera del Cairo la Stagione lirica italiana. La serata inaugurale, dedicata a Renzo Rossellini, comprendeva le opere *La Guerra* e *Le Campanie* (quest'ultima in prima realizzazione scenica), non-

ché il balletto *Canti del Golfo* di Napoli. Ne sono stati interpreti, sotto la direzione di Bruno Rigacci, Magda Olivero, Ferruccio Tagliavini, Carlo Cava, Attilio d'Orazi. Ha curato la regia Franco Rossellini. La stagione è continuata con le opere *Aida*, *Trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Amor brujo* di Falla, *Manon Lescaut* di Puccini e *Manon* di Massenet.

* Nel corso del concerto inaugurale della stagione di primavera dell'AIDEM di Firenze a Palazzo Pitti, diretto da J. Rodriguez Fauré, è stato festeggiato l'ottantesimo compleanno di Adelmo Damerini, del quale sono state eseguite due danze (*Sulle rive del Purna* e *La Notte terrena*), composte nel 1920 per il dramma *Chitra* di Tagore. Entrambe le composizioni hanno ottenuto vivi consensi.

* La Philadelphia Orchestra ha annunciato un nuovo programma in base al quale nuove partiture verranno commissionate ai principali

compositori americani. L'iniziativa ha già ottenuto il consenso di Walter Piston, Aaron Copland, Roger Sessions e altri musicisti statunitensi.

* Arthur Rubinstein ha presentato il 6 marzo u.s. alla Carnegie Hall di New York, in prima assoluta, una nuova versione, recentemente scoperta della *Fantaisie impromptu* di Chopin. Il manoscritto della composizione, con firma autografa e datato del 1835, apparteneva a un album di manoscritti dedicati alla baronessa d'Este da Bellini, Rossini, Cherubini, Chopin e altri compositori coevi. Tale album fu acquistato l'estate scorsa da Rubinstein a una asta parigina. Il manoscritto differisce dalla versione pubblicata postuma come op. 66 e Rubinstein afferma che quella in suo possesso sia da identificarsi con la lezione completa, della quale l'op. 66 sarebbe soltanto uno studio preliminare.

* Dal 3 al 7 aprile u.s. si è svolto al Teatro alla Scala di Milano il 16° Congresso Mondiale delle Gioventù Musicali. Nella seduta inaugurale il presidente della Federazione Internazionale delle Gioventù Musicali dott. Luigi La Pagna ha offerto un preciso quadro dell'attività dell'istituzione, che raggiunge ora circa mezzo milione di aderenti, mentre nuove nazioni stanno organizzando le loro sezioni dell'organizzazione. Ai lavori del Congresso hanno partecipato 1.500 delegati.

* Il Liceo Musicale G. Mulé di Marsala, costituito per iniziativa del M° Gianni Galfano, che ne è anche l'alacre direttore, vanta attualmente oltre 250 iscritti ai vari corsi di insegnamento ed è dotato di una trentina di strumenti mentre si attendono dalla Francia altri 50 strumenti ad ancia che completeranno la dotazione attuale di strumenti dell'Istituto. I corsi sono gratuiti e i programmi d'insegnamento sono a-

naloghi a quelli dei Conservatori di Stato.

* Dal 6 al 9 aprile ha avuto luogo nella Pontificia Basilica della S. Casa di Loreto la 1ª Rassegna Internazionale delle Cappelle Musicali cui hanno partecipato le seguenti cappelle: S. Sebastiano (Spagna), Cattedrale di Vicenza, Arcipretale di Borgo Valsugana (Trento), Cattedrale di Mantova, Cattedrale di Crema, Duomo di Castellana Grotte (Bari), «S. Maria di Sallent» di Barcellona, «Ex allievi di Montserrat» sempre di Barcellona, Cattedrale di Cagliari, Patriarcale Basilica di Assisi. L'antica e gloriosa Cappella lauretana ha tenuto il concerto inaugurale, cui hanno fatto seguito nei giorni successivi le esecuzioni, al Teatro Comunale, delle diverse cappelle partecipanti che presentavano un pezzo d'obbligo e uno di libera scelta. Sono state interpretate celebri composizioni polifoniche di Palestrina e del Vittoria, brani di messe di Refice, Perosi, Casimiri e altre musiche sacre e del repertorio gregoriano.

A chiusura della Rassegna, durante un solenne pontificale celebrato nella Basilica della Santa Casa, tutte le Cappelle musicali presenti alla manifestazione hanno eseguito la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina. La manifestazione loreтана, volta a dare impulso a un'arte oggi negletta, è stata organizzata dall'Ente rassegne musicali di Loreto, di cui è direttore artistico il M° Fernando Ludovico Lunghi, in collaborazione con l'Ente Turismo di Ancona.

* La 4ª Conferenza Internazionale della Società Internazionale per la Educazione Musicale (ISME) si è svolta a Vienna dal 22 al 28 giugno u.s. sviluppando il tema fondamentale: *Studi comparati sull'educazione musicale*. Sono stati trattati i seguenti argomenti: L'educazione musicale nelle scuole; La musica nella

IL MERCANTE DI VENEZIA

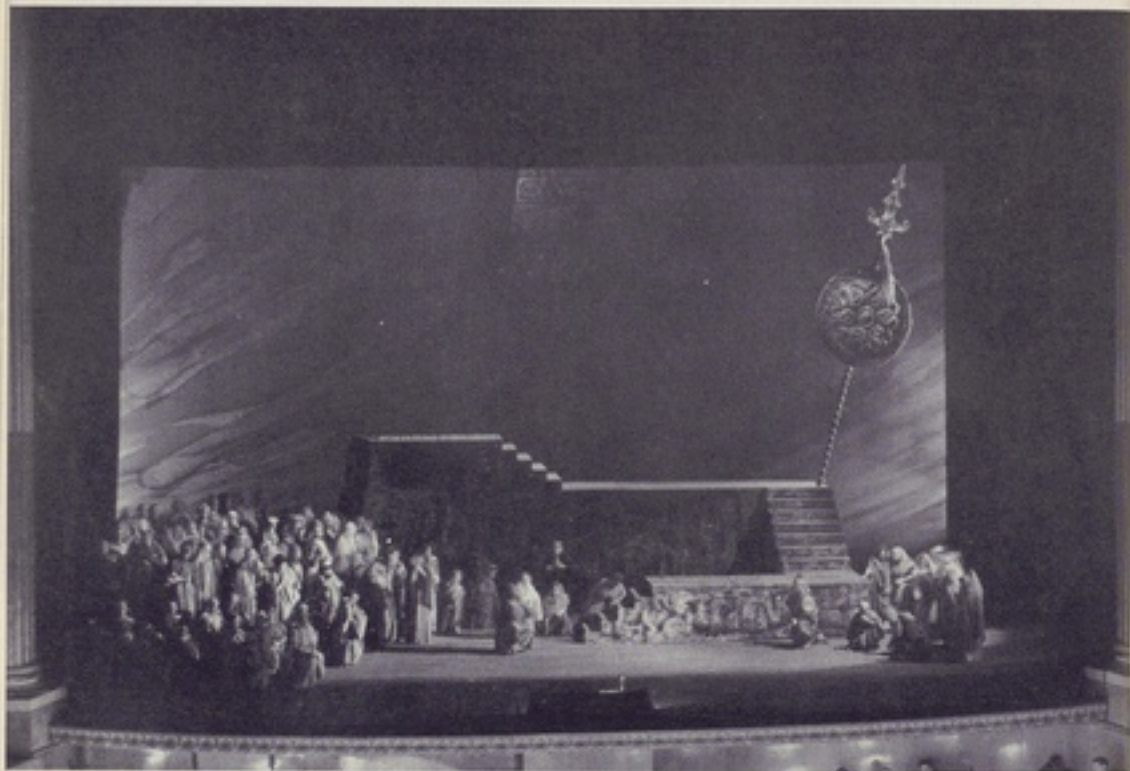
di M. Castelnuovo Tedesco

Sopra e sotto: Due scene dell'opera nella prima rappresentazione assoluta al Teatro Comunale di Firenze (XXIV Maggio Musicale Fiorentino. Regia di M. Wallmann, bozzetti e figurini di A. Colonnello)



(Foto Marchiori Firenze)





Due scene dell'opera rappresentata al Teatro San Carlo di Napoli (Regia di C. Piccinato, scene di A. Muoio) (Foto Troncone, Napoli)



vita sociale; La formazione del musicista professionista; I mezzi audiovisivi. Gli argomenti sono stati integrati da esemplificazioni e dimostrazioni a cura di eminenti didatti.

* Dal 13 al 21 aprile al Teatro Nuovo di Milano si sono effettuate da una giuria presieduta dal M^o Federico Mompellio, le selezioni di secondo grado dei giovani cantanti partecipanti al Concorso 1961 indetto dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana di Milano. Sono stati ammessi al corso di preparazione i soprani: Casati Scarlata Maria, Colechia Lidia, Di Giuseppantonio Milena, Fabbri Franca, Goltara Navia Maria, Mirabelli Rosa, Orlandi Rita, Patelli Luciana, Sala Elvira, Santelli Giovanna e Tumicelli Silvana; il mezzo-soprano: Girolla Maria Pia; i tenori: Barini Bruno, Giacometti Luciano, Menippo Carlo, Pedrali Guido, Piacentini Bruno, Romano Aldo, Tagliavini Franco; i baritoni: Bertaglia Leone, Maffeo Gianni, Montefusco Licinio, Pedrini Roberto, Sarzano Vittorio, Scalco Giuseppe; i bassi: Bertola Oddino e Brunelli Giovanni. I suddetti cantanti, superata la prova finale, verranno utilizzati nella XII Stagione Lirica di Avviamento e nel concerto di chiusura (agosto-settembre 1961).

* Al Maggio Artistico Internazionale di Wiesbaden (1-22 maggio 1961) hanno partecipato per l'Italia il complesso del teatro Massimo di Palermo che ha offerto alcune rappresentazioni dei Puritani e di *Bohème* (direttori Luciano Rosada e Oliviero De Fabritiis) e l'Orchestra da camera dell'Angelicum di Milano diretta da C. F. Cillario, che ha presentato un programma di musiche italiane del Settecento. L'esito artistico è stato lusinghiero per tutti.

* Dal 12 maggio al 4 giugno ha avuto luogo a Praga la sedicesima edizione del Festival Musicale Inter-

nazionale Primavera Praghese alla quale hanno partecipato grandi complessi sinfonici, tra cui l'orchestra sinfonica di Stato dell'URSS di Mosca e la Dresdner Staatskapelle, importanti complessi di musica da camera (tra essi il Quartetto italiano) e noti solisti. L'orchestra moscovita ha presentato in tale occasione la 12^a Sinfonia di Sciostakovic. La manifestazione praghese comprendeva anche spettacoli lirici, dedicati specialmente ad autori cechi e slovacchi.

* Alla Sala Barozzi di Milano la Polifonica Ambrosiana ha ricordato, nel centenario della nascita l'eminento figura di Marco Enrico Bossi con un concerto comprendente tre pagine organistiche, l'inno di gloria *Cantate Domino* per coro e organo e il *Concerto* in la minore per organo, archi, corni e timpani. Il concerto che ha riscosso grande successo era affidato alla direzione di Gianfranco Spinelli e per la parte solistica, all'organista Alessandro Esposito. Anche il Lyceum di Milano ha onorato la memoria del musicista di Salò con una manifestazione cameristica cui hanno partecipato la violinista Nilde Pignatelli, il soprano Paola d'Alba, il pianista Bruno Canino e, quale accompagnatore pianistico il M^o Renzo Bossi, figlio di Marco Enrico.

* Gli ultimi tre concerti Ricordi-Rai del ciclo 1960 sono stati rispettivamente messi in onda dalla RAI-TV nei giorni 22 gennaio, 21 maggio e 28 maggio u.s. Nel corso del primo di essi, affidato alla direzione del M^o Bruno Rigacci, sono state eseguite musiche di Donizetti (*Sinfonia del Don Pasquale*); Tocchi (*Canti di strapasese, 1^a Suite*), Venticinque (*Partita per orchestra d'archi*) e Verdi (*Ballabili dall'opera Macbeth*). Il Concerto successivo, diretto dal M^o Ennio Gerelli, allineava in programma composizioni di Menotti (*Concerto in fa per pianoforte*

e orchestra), Camargo Guarnieri (*Vila Rica*), Pilati (*Alla culla*), Puccini (*Tregenda* da *Le Villi*) e Verdi (*Sinfonia* dalla *Giovanna d'Arco*). Nel terzo concerto infine, il M^o Armando Gatto dirigeva la *Fantasia tropicale* di Mignone, la *Suite* dal balletto *Belkis* di Respighi, il *Preludio* da lo *Stendardo* di San Giorgio di Peragallo e la *Suite* da *La Via della finestra* di Zandonai.

* È stato recentemente costituito a Cremona, ad opera del M^o Ennio Gerelli, il Centro di Specializzazione per Musica d'Assieme che si propone la formazione di strumentisti tecnicamente agguerriti e stilisticamente preparati per un proficuo inserimento in un complesso artistico. Emanazione del centro è la Camerata di Cremona, un'orchestra da camera diretta dallo stesso Gerelli che il 16 aprile 1961 ha iniziato con un concerto al Teatro Ponchielli la sua attività artistica.

* Nel mese di agosto 1961 inizieranno a Darmstadt i 16 Corsi Internazionali di Musica Moderna. L'inaugurazione dei Corsi principali avrà luogo il 29 agosto, quella dei corsi speciali il 19 dello stesso mese. Tra gli insegnanti figurano K. Stockhausen, O. Messiaen, P. Boulez, G. Ligeti, B. Maderna, S. Gazzelloni, D. Tudor, S. Wolpe.

* La giuria del 3° Concorso Internazionale per compositrici — cui hanno partecipato, con 268 composizioni, 170 compositrici appartenenti a 25 nazioni diverse — ha assegnato i seguenti premi: a Yvonne Desportes (Parigi) il primo premio di musica vocale; a Jacqueline Fontyn (Anversa) il primo premio per la musica da camera; a Sonja C. Eckardt (Gramatté, Winnepeg) il primo premio per la una composizione orchestrale.

* Nei prossimi mesi di settembre e ottobre si effettueranno in Unghe-

ria diverse manifestazioni commemorative per celebrare il 150° anniversario della nascita di F. Liszt e l'80° di quella di Bartók; la 2° Conferenza Internazionale di Musicologia in onore di Liszt e di Bartók (che si terrà dal 25 al 30 settembre a Budapest); una serie di concerti organizzati dalla Filarmonica Nazionale di Budapest (*Semaines Musicales de Budapest*).

* Dal 26 agosto al 18 settembre avrà luogo in Israele un Festival Internazionale di Musica comprendente concerti e *recitals* da effettuarsi a Gerusalemme, Tel Aviv Haifa, Cesarea, nonché negli anfiteatri all'aperto delle colonie agricole collettive. La direzione del Festival è affidata al Alexander Schneider. Tra i partecipanti figurano Darius Milhaud, Pablo Casals, Rudolf Serkin, Isaac Stern e altri noti musicisti. Saranno anche presenti l'Orchestra Filarmonica d'Israele, il Quartetto d'Archi di Budapest, il Coro da camera d'Israele e il Coro Israeliano Rinat.

* *L'Eco della Stampa*, l'ufficio di ritagli da giornali e riviste diretto da Umberto Frugiuele, celebra quest'anno il sessantennio della sua fondazione. Auguri vivissimi.

Necrologi

* Il 20 gennaio u.s. si è spento a Colonia il musicologo tedesco Hans Albrecht, direttore delle riviste *Musikforschung* e *Acta musicologica*. Nato a Magdeburg il 31 marzo 1902, era stato allievo di J. Wolf, E. von Hornbostel e C. Sachs e dal 1947 aveva insegnato all'Università di Kiel. Fu, nell'ultimo decennio, direttore del Bach-Institut di Göttingen. Nel 1950 pubblicò a Kassel un volume su Othmayr.

* Il 12 aprile u.s. all'età di 90 anni è deceduto a Roma, sua città natale il duca Roffredo Caetani di Ser-

moneta, autore di alcune opere teatrali (*Italia mia!*; *Hypathia*; *L'Isola del sole*), di musica orchestrale e da camera. Allievo di De Sanctis e Sgambati, aveva conosciuto in gioventù Liszt e Brahms.

* Il compositore e direttore d'orchestra statunitense Wallingford Riegger è morto a New York il 2

aprile u.s. Nato ad Albany (Georgia) nel 1885, studiò in patria e in Germania dove svolse attività direttoriale, dedicandosi poi all'insegnamento e alla composizione in America. Fu uno dei più fecondi compositori nordamericani, autore di balletti, sinfonie e altra musica orchestrale, nonché di composizioni corali e cameristiche.

Concorsi

© L'Accademia Musica Napoletana indice il VI Concorso Pianistico Internazionale e il II Concorso Internazionale di composizione A. Casella, manifestazioni che si svolgeranno a Napoli dal 15 al 25 aprile 1962. Il concorso pianistico è aperto a solisti di ogni nazionalità dai 15 ai 32 anni ed è dotato di un Gran Premio A. Casella di L. 500.000, oltre alla presentazione del vincitore in un concerto con orchestra e all'organizzazione di un numero di concerti in Italia e all'estero; nonché di altri 3 premi rispettivamente di L. 200.000, 150.000, 100.000. Una coppa d'argento (Premio Città di Napoli) verrà assegnata al 5° classificato. Il Concorso di composizione è riservato a un Trio per pianoforte, violino e violoncello inedito e mai eseguito; vi possono partecipare musicisti di ogni paese e tendenza, senza limite di età. Il premio unico e indivisibile è di L. 200.000, oltre la pubblicazione dell'opera da parte delle Edizioni Curci di Milano.

Le domande d'iscrizione e le composizioni dovranno pervenire entro il 31 marzo 1962 all'Accademia Musicale Napoletana, Segreteria del Concorso Internazionale A. Casella, via S. Pasquale a Chiaia 62, Napoli.

© Dal 24 agosto al 4 settembre si svolgerà al Conservatorio di Bolzano C. Monteverdi, la 13° edizione del Concorso Pianistico Internazionale F. Busoni cui potranno partecipare pianisti di ogni nazionalità che abbiano compiuto il 15° e non superato il 32° anno di età. La manifestazione è dotata dei premi seguenti: Premio Busoni 1961, L. 500.000 e la scrittura per un ciclo di concerti con orchestra; 2° premio, L. 250.000; 3° premio, L. 150.000; 4° premio L. 100.000; 5° premio L. 100.000; 6° premio L. 50.000. Per informazioni rivolgersi al Conservatorio di Bolzano.

© La XII edizione del Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti si terrà a Vercelli dal 27 settembre al 31 ottobre 1961. La manifestazione è aperta a cantanti lirici, pianisti, danzatori e ai compositori di ogni Paese e di ambo i sessi. Non è posto alcun limite di età per i concorrenti della sezione di composizione, mentre per quella di canto il limite massimo è di 35 anni e per quelle di danza e di pianoforte è di anni 30. I concorrenti della sezione di composizione dovranno presentare una composizione inedita appartenente a uno dei seguenti gruppi. 1° gruppo: a) per uno strumento, b) per due strumenti, c) per complesso fino a cinque strumenti; 2° gruppo: a) per voce e pianoforte, b) per voce o voci o piccolo complesso strumentale, c) per piccolo coro con o senza solisti. È possibile concorrere con più composizioni versando per ognuna di esse il relativo diritto di iscrizione. Le giurie assegneranno i seguenti premi: sezione di canto: primo premio di L. 300.000, secondo premio di L. 100.000, oltre a scritture in tournée (sia per voci maschili sia per voci femminili); sezione di pianoforte: primo premio indivisibile di L. 300.000 e scrittura per 5 concerti, secondo premio di L. 100 mila (sia per i pianisti, sia per le pianiste); sezione di composizione: primo premio di L. 200.000, secondo premio di L. 100.000. Il Concorso di danza è

dotato dei seguenti premi: a) categoria riservata a concorrenti di età superiore ai 17 anni; sezione complessi: 1° premio L. 400.000, 2° premio, L. 200 mila; sezione coppie: 1° premio L. 150.000, 2° premio L. 100.000; sezione solisti: 1° premio L. 100.000, 2° premio L. 75.000; b) categoria riservata a concorrenti di età inferiore ai 17 anni: 1° premio L. 80.000, 2° premio L. 40.000.

I candidati delle sezioni di canto, pianoforte e danza dovranno far pervenire l'iscrizione, versando la relativa tassa, alla Società del Quartetto - Casella Postale 127 - Vercelli, entro l'8 settembre 1961. Per i compositori, il termine utile scade il 30 settembre.

© Nel prossimo mese di novembre avranno luogo a Treviso l'VIII Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso e il II Concorso Nazionale di Composizione Pianistica Premio Città di Treviso, entrambi indetti dalla Presidenza Nazionale dell'ENAL e organizzati dall'ENAL Provinciale di Treviso. L'VIII Concorso Nazionale Pianistico è aperto a musicisti italiani di ambo i sessi che alla data del 1° gennaio 1961 abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 30°. Al vincitore del Premio Città di Treviso saranno assegnate L. 500.000; al 2° classificato L. 250.000; al 3° classificato L. 150.000; al 4° classificato L. 100.000. Concerti Premio verranno inoltre concessi ai primi tre classificati.

* Il 2° Concorso Nazionale di Composizione Pianistica aperto a compositori italiani di ogni età e tendenza, è riservato a composizioni per pianoforte inedite, mai eseguite in pubblico, di media difficoltà e di durata non inferiore ai sette minuti né superiore ai dodici minuti. Il Concorso è dotato dei seguenti premi: Premio Città di Treviso di L. 200.000; 2° Premio L. 100.000. Diplomi di menzione onorevole verranno rilasciati agli autori di eventuali composizioni segnalate. La composizione vincente sarà pubblicata dalle Edizioni Curci di Milano e inclusa quale pezzo d'obbligo nel programma della nona edizione del Concorso stesso.

Per ambedue le manifestazioni il termine di consegna delle domande d'iscrizione (e delle musiche per quanto riguarda il Concorso di composizione) è fissato per il 30 settembre 1961. Le domande dovranno essere inviate all'ENAL, Dopolavoro Provinciale di Treviso, Piazza Ancillotto n. 8.

© Nel prossimo mese di settembre si svolgerà ad Orense (Spagna), organizzato da quel Conservatorio di Musica in collaborazione con Musica en Compostela, un Concorso Internazionale riservato alla chitarra. Al vincitore sarà assegnato il Premio Andrés Segovia, messo a disposizione dall'insigne chitarrista, di 25.000 pesetas. Il Concorso, cui saranno ammessi chitarristi di ogni Paese, senza alcun limite d'età, oltre al Premio Segovia prevede un 2° premio di 10.000 pesetas; un 3° premio di 5.000 pesetas. Le domande di iscrizione dovranno pervenire al Conservatorio di musica di Orense entro il 25 agosto 1961.

Recensioni

Le musiche

Antonio Vivaldi. *Magnificat* per soli, coro a voci miste ed orchestra (2 versioni), a cura di G. Francesco Malipiero. Partiture. Milano, Ricordi, 1959.

Le due versioni, ottimamente curate da Gian Francesco Malipiero, del *Magnificat* di Antonio Vivaldi suggeriscono alcune costatazioni che interessano direttamente l'ascoltatore. La seconda versione, infatti — avverte l'illustre revisore — consiste unicamente nella sostituzione dei cinque brani affidati ai solisti, con altrettanti brani di nuova composizione e caratterizzati da una vocalità che predilige gli stili appartenenti alla prassi virtualistica del tempo. I brani sostituiti sono: *Et exultavit*, *Quia respexit*, *Cuia fecit*, *Esurientes* e *Sicut locutus*.

I primi tre sono scritti per tre differenti soprani (mentre nella prima versione i brani corrispondenti sono affidati rispettivamente a soprano, contralto e tenore); l'*Esurientes* — che nella prima versione dà luogo ad un breve duetto tra soprano I e soprano II — nella seconda versione è affidato al contralto; mentre il *Sicut locutus*, già realizzato per coro e orchestra è sostituito da un'aria per contralto e

Gian Francesco Malipiero. *L'Asino d'oro* (da Apuleio). Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1959.

Si tratta di una delle più recenti partiture di Gian Francesco Malipiero (porta la data del 14 febbraio 1959), nella quale è agevole costatare ancora una volta come la fer-

chestra dalla quale, però, sono esclusi i due oboe. La seconda versione del *Magnificat*, dedicata a cinque solisti (3 soprani e 2 contralti) anziché a quattro (2 soprani, contralto e tenore) per accontentare le allieve della scuola musicale dell'Ospedale della Pietà, dà luogo perciò ad una mutazione alquanto sensibile nel decorso formale della composizione e ne modifica la varietà timbrica. Nelle prime tre sezioni vengono sopresse le due brevi interiezioni corali, sostituendo all'unità tematica del brano tre pezzi conclusi e tematicamente indipendenti; mentre al duetto *Esurientes* viene opposto un brano per contralto: inoltre vengono così esclusi due elementi di interesse timbrico, oltre che compositivo: la voce di tenore e i due oboe che limitano il proprio intervento al *Sicut locutus* della prima versione. Del resto, le parti corali restano inalterate, compresa la bellissima fuga per coro e archi *Et misericordia*.

tile creatività del musicista veneto non corra alcun rischio di cadere in compromessi con la propria coerenza stilistica, oggi come sempre vigile e attento nel riproporre « nar-

razioni » musicali della più schietta originalità e assolutamente schive da ogni manierismo.

Questa *Rappresentazione da concerto*, il cui testo è tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio, si articola formalmente « seguendo la linea di una rappresentazione drammatica » e offrendo perciò all'ascoltatore la possibilità di riconoscere una bene precisa vicenda attraverso il divenire di situazioni musicali che hanno lo scopo di « creare un'atmosfera » ideale, e non di suggerire un « programma » né, tantomeno, di proporlo mediante un decorso formale obbligato e condizionato dall'esistenza del programma stesso. Si tratta di un'« atmosfera ideale » di cui ci si può rendere conto perfettamente sin dall'inizio, quando (battuta 5) l'orchestra espone una idea tematica che pur essendo perfettamente autonoma e musicalmente compiuta, è nello stesso tempo disponibile drammaticamente e aperta a nuove possibilità narrative. Lo si può costatare (batt. 396) quando l'intera sezione « accompagna » la voce di baritono alle parole *O regina del cielo*, il che non è davvero — come potrebbe sembrare a prima vista — una ripresa, ma piuttosto una esposizione musicalmente e rappresentativamente completa, della quale il primo annuncio all'inizio costituiva piuttosto la premessa: l'« ambientazione » di

Gian Francesco Malipiero. *Concerto di concerti ovvero dell'Uom malcontento*. Rappresentazione da concerto per baritono, violino concertante e orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1960.

S'è brevemente indugiato su qualche particolare facilmente rilevabile nella partitura dell'*Asino d'oro* di Gian Francesco Malipiero per tentare di mettere in luce qualche aspetto che induca a riflettere sulla sempre vivace creatività dell'illustre compositore.

Questa recentissima *Rappresentazione da concerto per baritono, vio-*

lino concertante e orchestra si articola formalmente, a differenza dell'altra, in sei episodi: tre a carattere chiaramente « sinfonico », intercalati ad altrettanti episodi vocali, il cui testo è intelligentemente ordinato secondo un comune denominatore di « malcontento » che procede da un atteggiamento abbastanza passivo se pur cautamente

un'idea musicale ad una vicenda poetica di cui propone un eventuale svolgimento. Non è possibile indugiare ora sulle altre numerose figure tematiche che sono qui investite di analoghe funzioni formali e assolvono il loro compito narrativo con estrema duttilità. Basti ricordare i brevissimi incisi in levare (batt. 269) nella sezione orchestrale che precede la terza entrata della voce. Sono figure tematiche di precisa strutturazione compositiva le quali saranno poi ricordate più volte durante il corso della composizione sia come interiezioni (alla batt. 310 ed oltre), sia come base ritmica con funzioni di « accompagnamento » (batt. 274 e segg.).

Ebbene è assai facile scoprire in detti incisi una intenzione descrittiva (l'unguento di Fotide trasforma Lucio in asino), ma sarebbe un grosso errore voler ridurre questa intenzione ad un avvenimento acustico tendente a riprodurre la realtà. Potremmo dire piuttosto che è la « rappresentazione » mentale del raglio che sta all'origine del processo compositivo e, mediante una sorta di metafora musicale quale è il piccolo inciso ritmico già citato, essa si realizza in una figura tematica tipicamente malipieriana, la cui percettibilità è soltanto e squisitamente musicale.

lini concertante e orchestra si articola formalmente, a differenza dell'altra, in sei episodi: tre a carattere chiaramente « sinfonico », intercalati ad altrettanti episodi vocali, il cui testo è intelligentemente ordinato secondo un comune denominatore di « malcontento » che procede da un atteggiamento abbastanza passivo se pur cautamente

fiducioso, per giungere nel terzo episodio ad una fiera protesta e ad una aperta volontà di vendetta. (I, dalle Stanze di Angelo Poliziano; II dal « *Transito e testamento di Carnovale* » di Ignoto del secolo XVI; III, da « *Lo Ipocrito* », commedia di Pietro Aretino).

E' agevole costatare il differente comportamento formale della composizione, confrontando i brani strumentali nei quali predomina il violino solista con quelli che commentano la narrazione del testo. E' soltanto nei primi, infatti, che le idee tematiche sono fatte oggetto di una svelta, spregiudicata elabo-

Bernd Alois Zimmermann. *Omnia tempus habent* (1957). Cantata per soprano solista e 17 strumenti su testi della Vulgata. Partitura. Milano, Ricordi, 1960.

Questa cantata del quarantaduenne compositore tedesco ha ottenuto, nel 1959, il primo premio per una composizione per voce e strumenti, in occasione del Concorso Internazionale organizzato dalla Società Italiana di Musica Contemporanea. Scritto nel 1957, in un periodo cioè nel quale l'esperienza del musicista è volta ad approfondire i procedimenti linguistici dell'attuale avanguardia europea, la cantata si avvale di una voce di soprano che variamente intona (dal canto sino al quasi parlato) il testo tratto dal *Liber Ecclesiastes* (cap. III, 1-11), oltre a 17 strumenti suddivisi in tre sezioni (archi, legni, a pizzico e a percussione).

La materia si articola spesso in strutture a larghi intervalli che ricordano gli stilemi compositivi derivati dall'adozione della tecnica a

razione che mantiene salda l'unità del contesto pur senza adottare la simmetria architettonica degli schemi sonatistici; negli episodi vocali, al contrario, l'orchestra non prende alcuna iniziativa che comprometta lo svolgimento della narrazione, la quale peraltro si snoda con pacata disinvoltura, senza suggestive soste o compiaciute insistenze.

E il sereno equilibrio formale che ne deriva deve non poco a questa dimessa intemperanza per le pedanterie accademiche e per l'equivocità di certi pensosi indugi.

« gruppi » e il superamento del puntillismo post-weberniano; la voce è esposta spesso ad una fluente discorsività che non varca mai i limiti della necessaria unità stilistica, ed è sorretta dal cauto intervento degli archi, che prediligono figure musicali simili a brevi interiezioni o a « sfondi » armonici spessi « velati » da frequenti trilli.

Si può pensare che con questa opera Bernd Alois Zimmermann abbia acquisito un linguaggio che l'ha portato assai lontano dalle esperienze atonali ed espressioniste di alcuni anni or sono, ma è anche lecito costatare che si tratta qui di un atteggiamento stilistico non definitivo, e che ha in sé tutti i sintomi e i fermenti per giungere ad esperienze compositive legittimate dalla più autentica individualità.

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

III

(segue Milano)

A Milano non si rappresentano opere serie che di carnevale. La prima opera buffa che ho ascoltato qui è stata *L'Amore artigiano*; la rappresentazione incominciò alle otto e non terminò prima delle dodici; la musica aveva buoni spunti ed era stata composta dal signor Floriano Gasman,¹ compositore cesareo, che sedeva al cembalo. L'azione si svolgeva fra sette personaggi, tutti molto ben delineati ma nessuno veramente riuscito, sotto l'aspetto del canto.

Il ballo che seguì quest'opera fu assai divertente: c'era un numero di solisti e di figuranti, fra cui due saltatori, il Signore e la Signora Palecini che ricevettero più applausi di tutti gli altri: in effetti la loro agilità era stupefacente. C'erano altri due che ballavano all'Inglese, e c'erano un peruquier francese il cui canto avrebbe dovuto essere francese: ma l'imitazione era perfetta come le nostre di Londra quando vogliamo imitare gli italiani. Vale a dire che ricordava quelle misere insegne di locanda che sotto una testa di re o di regina scrivono pomposamente Giorgio III o Regina Carlotta; si è spinti a ridere di quelle imitazioni, più che per quelle imitazioni. Durante il ballo il teatro fu illuminato in una maniera sfarzosa, e per me nuova, con lampioni coloriti (sic) che producevano un effetto assai bello; la scena, il soffitto e la sala erano ornate da un grandissimo numero di queste lampade.

Il teatro di Milano² è molto grande e splendido: ha cinque

¹ Florian Leopold Gassmann (1723-1774). Boemo, allievo di p. Martini. Nel 1764 fu chiamato a Vienna, succedendo a Gluck come compositore di balletti e direttore della compagnia d'opera buffa del Burgtheater.

² Il Teatro Ducale fu costruito nel 1717 su progetto di Gian Domenico Barbieri da Parma, allievo del Bibbiena, e inaugurato il 26 dicembre dello stesso anno con l'opera *Costantino* di Francesco Gasparini. Dopo un periodo di splendida attività, fu distrutto da un incendio il 26 febbraio 1776, al termine del gran ballo di carnevale.

ordini di palchi per lato, in tutto cento per ogni lato; parallela ad essi corre all'interno una larga galleria che circonda l'edificio, come se fosse una strada per ogni ordine di palchi. Ogni palco può contenere sei persone, sedute ai due lati le une di fronte alle altre; qualcuno dei palchi centrali può contenerne comodamente dieci. Al di là della galleria di comunicazione, ogni palco dispone di una bella camera con riscaldamento e tutto ciò che è necessario per servire rinfreschi e giocare a carte. All'altezza del quarto ordine di palchi c'è una sala con un tavolo di gioco di faraone a ogni lato dell'edificio che resta aperta per tutta la durata dello spettacolo. Di fronte c'è un palco assai grande, ampio come una comune sala da pranzo a Londra, riservato al Duca di Modena, Governatore di Milano, e alla Principessa Ereditaria sua figlia, che vivono entrambi a Milano. Il baccano che si faceva durante la rappresentazione era indecente: solo durante l'esecuzione di due o tre arie e di un duetto l'uditorio andò in estasi; alla fine del duetto gli applausi continuarono con ininterrotta violenza finché gli esecutori ebbero cominciato a ripeterlo. Questo è il sistema con cui si chiede il bis di un'aria che ha incontrato favore. Primo violino era Lucchini. L'orchestra era numerosa, lo spazio, ampio e molto più grande che nel maggiore dei teatri di Torino. Fino alla fila più alta gli spettatori seggono di fronte; coloro per i quali non ci sono più sedie stanno in piedi in galleria. Come a Torino anche qui i palchi vengono affittati per l'intera stagione. Fra un atto e l'altro si passeggia per le scale e intorno alla galleria. Ci fu un solo ballo ma molto lungo. Non è dell'indole inglese essere soddisfatti di quanto si ha; si può tuttavia affermare che l'opera comica dello scorso inverno a Londra deve aver accontentato tutti; essa per quanto riguarda il canto fu assai superiore a quelle eseguite a Milano. In Italia non ho mai incontrato insieme nello stesso teatro, tre cantanti della statura del Signor Lovatini, del Signor Morigi e della Signora Guadagni.

Il teatro d'opera di Milano è in appalto a 30 gentiluomini che si tassano ognuno 60 zecchini¹ sottoscrivendo l'affitto di un palco; gli altri palchi vengono affittati a 50 zecchini l'anno la prima fila o primo ordine, a 40 il secondo ordine, a 30 il terzo e in proporzione il resto. La vendita dei posti per le singole rappresentazioni è limitata alla platea e al loggione o *Piccionaja*. Le rappresentazioni si fanno tutti i giorni tranne il venerdì.

Mercoledì 18 luglio

Stamane sono andato per la prima volta nella Biblioteca Ambrosiana la quale, dopo averne letto le descrizioni nei diari dei

¹ «Lo zecchino è una moneta d'oro che ha corso in tutta l'Italia; il suo valore è uguale a circa 9 scellini e 6 pence inglesi» (Nota dell'Autore).

viaggiatori, e dopo aver visto la *Bibliothèque du Roi* di Parigi che è almeno dieci volte più grande di questa, sembra in effetti molto piccola. Qui non c'è che un'ampia sala piena zeppa di libri stampati e due piccole stanze, una delle quali riservata alla letteratura francese, stampati e manoscritti. V'è poi una sala piena di copie delle più belle statue antiche di Roma e di Firenze; e finalmente un salone con eccellenti dipinti dovuti ai più grandi pittori, in particolare molti inestimabili quadri di Leonardo da Vinci e di Jean Brueghel di Anversa, i cui quattro pezzi di questa collezione si dice gli siano costati la vista. In questa galleria c'è un mirabile ritratto dell'organista Merula dipinto da questo artista.

Alla mia richiesta di vedere il Catalogo dei manoscritti, mi risposero che non c'era l'abitudine di mostrarlo, ma che comunque avrei potuto consultarne qualcuno, se avessi indicato l'autore. Io però non conoscevo né il nome né il contenuto, in quanto muovevo alla ricerca delle recenti acquisizioni, delle novità letterarie non ancora guastate da compilatori profani e da stampatori. E dopo che ebbi spiegato le ragioni della mia presenza a Milano, ed ebbi detto che mi premeva soprattutto accertare l'epoca dell'affermazione del canto ambrosiano in questa chiesa, fui informato dal Custode che Padre Martini¹ aveva compiuto le stesse ricerche ma senza risultati; e che sembra che questo canto sia stato attribuito a S. Ambrogio dagli scrittori, uno dopo l'altro, senza documenti. Ciò era scoraggiante. Tuttavia non abbandonai le ricerche, e in seguito trovai maggior favore agli occhi del bibliotecario. Non avevo ancora consegnato le mie lettere di presentazione; ma alla successiva visita il suo comportamento mi procurò tutte quelle soddisfazioni che si possono trarre da questa biblioteca.

Un gentiluomo di Parma con il quale avevo fatto il viaggio da Parigi aveva una lettera di Messier² per il padre Boscovich³ che riferiva i particolari sulla nuova cometa da lui scoperta l'11 giugno. Ebbi il privilegio di accompagnare questo gentiluomo nella sua visita al padre presso il collegio dei Gesuiti. Fummo ricevuti con molta cortesia: e poichè gli fui presentato come un inglese amante delle scienze e ansioso di conoscere un uomo così celebre, egli si rivolse a me con particolare riguardo. Aveva intorno alcuni giovani studenti, e ci confidò che attendeva in mattinata tre visitatori di qualità che desideravano vedere i suoi strumenti. Mi invitò a far parte del

¹ Padre Giovanni Battista Martini di Bologna (1706-1784), fu uno dei più dotti teorici e insegnanti del suo tempo. Durante la sua permanenza a Bologna, il Burney gli farà una lunga visita.

² L'astronomo francese Charles Messier (1730-1817) scoprì molte comete.

³ Padre Ruggiero Giuseppe Boscovich (1711-1787), gesuita, matematico e astronomo.

gruppo, e avendo io accettato ben volentieri, incominciò a mostrarmi e a spiegarmi l'uso di molte macchine e congegni inventati da lui per compiere esperimenti d'ottica. A questo punto arrivarono i Signori: un cavaliere di Malta, un nipote del Papa Benedetto XIV e un altro Cavaliere.

Egli ci meravigliò e diletto moltissimo, specialmente con il suo *Stet Sol*, per mezzo del quale egli è riuscito a fissare i raggi del sole facendoli passare attraverso un'apertura o un prisma, a una qualsiasi parte della parete opposta, a piacere: analogamente esso separa e fissa ognuno dei colori prismatici dei raggi. Ci mostrò un sistema per formare un prisma acquatico, e gli effetti prodotti da lenti unite in maniera differente: tutto era molto semplice e ingegnoso. Su questo argomento ha pubblicato a Vienna una dissertazione in latino: non ne aveva più che una sola copia, altrimenti me l'avrebbe data. Quindi salimmo ai diversi osservatori, dove vidi gli apparecchi collocati in maniera tanto ingegnosa e pratica che era un piacere vederli.

Padre Boscovich fu tanto gentile da indirizzarsi a me sempre in francese in quanto io gli avevo rivolto le prime parole in quella lingua, usando la quale io mi trovavo a mio agio ben più che con l'italiano. M. Messier nella sua lettera gli narrava che la cometa si muoveva con tale lentezza da sembrare quasi ferma; in seguito Padre Boscovich disse che essa viceversa era tanto rapida che si muoveva di 50 gradi al giorno. « *Mais la comète, Monsieur, — lui dis-je — où est elle à présent — Avec le soleil, elle est mariée* ».

Il defunto duca di York gli regalò un riflettore *Short* da 12 pollici, del costo di 20 ghinee; egli ne ha anche uno acromatico, dello stesso costruttore, che costa 100 ghinee. Le spese per il suo osservatorio, che furono sostenute da lui stesso, devono essere state enormi. Egli è professore all'Università di Pavia e in quella città trascorre l'inverno. Se si prevede qualche nuova scoperta in astronomia, possiamo aspettarcela da questo colto gesuita: la passione per gli esperimenti ottici; la perfezione delle lenti, dalle quali dipendono moltissime cose; il gran numero di meravigliosi apparecchi di ogni specie, aggiunto all'eccellenza del clima, e alla ammirevole sagacia che egli ha mostrato nel costruire il suo osservatorio e le sue macchine, formano un insieme di circostanze favorevoli che non si incontrano facilmente altrove.

Si lamentò molto del silenzio degli astronomi inglesi, che non rispondono alle sue lettere. In passato egli trascorse sette mesi in Inghilterra e durante questo periodo fu a contatto con Mr. Maskaline e con i Dr. Shepherd, Bevis e Maty¹ e sperava di

¹ Il rev. Nevil Maskelyne (1732-1811) fu astronomo di corte; il rev. Antony Shepherd (1721-1786), professore di astronomia a Cambridge; John Bevis, o Bevans (1693-1771), medico e astronomo; Matthew Maty (1718-1776), medico e primo bibliotecario del British Museum.

restare in corrispondenza con loro. Tuttavia ha ricevuto di recente da M. il Professore Maskaline l'ultimo *Almanacco nautico* con le *Tavole lunari* di Mayer e ciò gli ha dato la speranza di poter riprendere i rapporti. Padre Boscovich è alto e ha la taglia di un uomo forte; è sotto la sessantina e ha un aspetto cordiale. Quando andò a Parigi gli fu proibito dal Parlamento l'ingresso all'Accademia francese, nonostante ne fosse membro, e ciò perchè è un gesuita: ma se tutti i gesuiti fossero come questo padre, che fa uso del suo talento e della sua intelligenza profonda solo per il progresso della scienza e la felicità del genere umano, occorrerebbe augurare a questa congregazione di vivere finchè vive il mondo. Sembrerebbe equo, dunque, invocare alcune discriminazioni nella condanna dei gesuiti¹ poichè se è giusta intelligenza politica richiedere lo scioglimento del loro Ordine, il senso di umanità vorrà certamente salvare dalla generale distruzione — doverosa per i colpevoli — i vecchi, gli ammalati e gli innocenti.

Giovedì 19 luglio

La seconda opera che ascoltai fu *La Lavandaia astuta*, un *pasticcio*² con arie di Piccini in numero preponderante. Il primo attore Garibaldi in quest'opera aveva una parte migliore che nella precedente, e cantò benissimo. Possiede una voce piacevole, molto gusto e sentimento, e fu applaudito all'*Italiana*³ due o tre volte. Una delle Baglioni, Costanza⁴ cantò meglio delle altre due: essa ha anche maggiori qualità delle altre. Caratoli a Milano diverte gli spettatori molto più con la recitazione e lo spirito, benchè dialettale, il che non sarebbe piaciuto in Inghilterra. Il ballo era il medesimo che avevo visto precedentemente.

Venerdì 20 luglio

I concerti privati in Italia prendono il nome di *accademie*. La prima accademia alla quale assistetti era tenuta esclusivamente da dilettanti; il padrone di casa, eseguiva la parte del primo violino, ed aveva una buona tecnica: c'erano 12 o 14 esecutori, fra i quali si notavano diversi bravi violinisti, due flauti traversi, un violoncello, un piccolo contrabasso. Essi eseguirono, piuttosto bene, molte sinfonie del nostro Bach di Lon-

¹ La Compagnia di Gesù, che era stata proscritta dal Portogallo nel 1759-61, dalla Francia nel 1764, dalla Spagna nel 1767, dal regno di Sicilia e dal Ducato di Parma nel 1768, sarà soppressa da Papa Clemente XIV con il breve *Dominus ac Redemptor* promulgato il 31 luglio 1773.

² *Pasticcio* era il nome di un'opera teatrale con arie e brani di diversi compositori.

³ Per il significato di questa espressione vedi in data martedì 17 luglio, 17 luglio.

⁴ « Ci sono sei sorelle di questo nome, tutte cantanti, e tre di esse si trovavano a Milano. Sono di famiglia bolognese » (Nota dell'Autore).

dra' diverse da quelle stampate in Inghilterra. Qui la musica è tutta manoscritta. Ma quello che apprezzai di più fu la parte vocale, eseguita dalla padrona di casa. Essa aveva pura voce bene aggraziata, facilità di gorgheggi, giusto senso di espressione e gusto. Cantò seduta con la parte sul leggio dello strumento e senza affettazione, diverse e graziose arie di Traetta². Nell'insieme questo concerto fu di livello molto superiore a quelli che sogliono tenere nelle loro case i gentiluomini inglesi. Gli esecutori erano taluni migliori talaltri no; ma le musiche erano scelte meglio, l'esecuzione più brillante e piena di fuoco e il canto assai più prossimo alla perfezione di quanto noi non possiamo fare in tali occasioni: e non per la voce o l'esecuzione, rispetto a cui le nostre gentildonne inglesi sono almeno uguali alle italiane loro emule, ma nel portamento della voce, nell'espressione e nella discrezione.

Nella stessa giornata, venerdì 20 luglio, si faceva musica in tre chiese diverse. Avrei voluto assistere a tutte le esecuzioni, ma non era possibile essere presente che a due di esse. La prima ebbe luogo di mattina in Santa Maria Segreta, ed era una Messa in musica del signor Monza³ diretta dall'autore stesso. Il fratello di lui suonava come primo violoncellista, con molta facilità ma scarsa intonazione e gusto. Violino di spalla era il signor Lucchini, che dirige anche l'opera comica; fra i cantanti c'erano anche duo o tre castrati. Per l'occasione era stato approntato un organo piccolo e insufficiente: l'organo grande della chiesa è situato in una tribuna troppo piccola per contenere l'orchestra. La musica era bella: lunghe e geniali sinfonie preparavano ciascun concerto (nome che qualche volta si dà anche alle varie parti della Messa), e l'insieme era di buon gusto e pieno di spirito.

Purtroppo però l'organo, l'oboe e alcuni degli archi, che erano cattivi, distruggevano l'effetto di molti brani ben costruiti. Il signor Lucchini non è un violino di spalla di prim'ordine: non difetta di tecnica, ma ha bisogno di perfezionarsi. Suonò parecchi pezzi come solista e improvvisò pure tre o quattro cadenze. L'esecuzione vocale, quantunque fosse in generale alquanto migliore di quella dei nostri oratori, non era buona come quella che spesso ascoltiamo in Inghilterra e all'opera italiana. Da quando sono arrivato in Italia non ho ancora incontrato un

¹ « Il Bach di Londra », cioè Giovanni Cristiano Bach: vedi in data lunedì 16 luglio.

² Tommaso Traetta (1727-1779) fu uno dei principali operisti di scuola napoletana.

³ « Il Cavaliere Carlo Monza » (1735-1801), milanese, allievo di G. A. Fioroni, operista e compositore, fu maestro di cappella, oltre che in S. Maria Segreta, in numerose e importanti chiese milanesi, tra cui S. Babila, S. Gottardo nel D. Palazzo, S. Maria del Carmine, S. Marco, S. Fedele e, dal 1787, nella Cappella metropolitana del Duomo.

grande cantante. Il primo soprano in Inghilterra sarebbe stato giudicato una cantante passabilmente brava, fornita di una voce sufficientemente buona: ma lo stile non era nè originale nè superiore. Il secondo cantante, un contralto, aveva anch'esso meriti assai scarsi, benchè la sua voce fosse piacevole e non avesse mai fatto offesa con l'uso irragionevole di essa. Ma

« 'Tis in song as 'tis in painting,

Much may be right, yet much be wanting »

(avviene del canto ciò che avviene della pittura; ci può essere molto di giusto e tuttavia possono mancare molte cose).

Tuttavia non si può criticare con eccessiva severità una simile esecuzione, in quanto ascoltarla non costa nulla. Parlo da viaggiatore: ma il popolo italiano, che tanto contribuisce al sostegno materiale della chiesa, avrebbe tutte le ragioni di aspirare a piaceri uditivi perfetti.

La seconda messa che ascoltai era stata composta da Battista San Martini⁴ ed era eseguita nella chiesa del Carmine sotto la sua direzione. Le sinfonie erano piene d'ingegno e di quella vivacità e di quello spirito che sono tipici di quell'autore; le parti strumentali sono ben scritte. Egli non lascia oziosi a lungo gli esecutori e i violinisti, in particolare, hanno scarse occasioni per riposarsi. Qualche volta si desidera che egli tenga il suo Pegaso alla briglia perchè sembra che esso se ne galoppi via con lui. Fuor di metafora: la sua musica piacerebbe di più se ci fossero meno note e meno allegri. Invece l'impetuosità della sua ispirazione lo spinge nelle composizioni vocali a precipitarsi in una successione di tempi veloci — cosa che a lungo andare stanca gli esecutori e l'uditorio. Marchesini², che non mi piace molto, era il primo soprano; Ciprandi, un eccellente tenore che parecchi anni fa cantava in Inghilterra e il cui posto dopo d'allora non fu mai più occupato così bene, cantava in maniera decisamente superiore agli altri solisti. L'orchestra passava inosservata; violino di spalla era lo Zuccherini, considerato qui un buon musicista. Ho osservato che le esecuzioni di questo tipo attraggono scarsamente l'attenzione, e che le persone di qualità non vi assistono, quasi che la comunità dei fedeli fosse composta esclusivamente da preti, commercianti, artigiani, gente di campagna e mendicanti. Per la maggior parte distratti e scarsamente attenti, raramente essi restano in chiesa durante il tempo dell'intera esecuzione.

San Martini è Maestro di cappella in una metà delle chiese di Milano. Il numero di messe da lui composte è enorme; nonostante ciò l'ispirazione e la fantasia rimangono tuttora di inalterata vigoria.

¹ Vedi in data lunedì 16 luglio.

² Luigi Marchesi detto Marchesini, celebre soprano milanese (m. 1829). Aveva studiato nella città natale, facendo parte anche della Cappella del Duomo di Milano.

In un'altra chiesa i vesperi stasera furono cantati solo da monaci e da suore. Ero troppo in ritardo sul mio programma per poterli ascoltare: invece mi lasciai trascinare a una delle più grandi *accademie* di Milano, alla quale partecipavano più di trenta esecutori, parecchi dei quali bravissimi. In questo concerto si fece ascoltare la signora De, esimia cantante che da qualche tempo ha abbandonato il teatro; benchè raffreddata, essa cantò parecchie arie tanto bene da dimostrare che aveva le qualità di una grande cantante. Fra l'altro, insieme a due arie di ampia distensione, essa cantò con gusto squisito un *adagio*. Maestro al clavicembalo era il signor Scotti. Furono eseguite e assai applaudite due o tre *ouvertures* di Bach,¹ un eccellente brano di Martini,² un duetto da concerto per violini di Raymond, un tedesco: pezzo molto ben scritto e nonostante fosse difficile, ben eseguito, da due violinisti di differente forza ma bravi entrambi: uno, un uomo maturo, mostrava precisione e un suono delicato ma debole; l'altro, giovanissimo, aveva forza e fuoco in misura tale che faranno presto di lui un grande violinista, specialmente quando avrà aggiunto a queste qualità l'espressione.

¹ Anche ora come più sopra, si allude a Giovanni Cristiano Bach, del cui lungo soggiorno a Milano si conservava una durevole impressione.

² G.B. Sammartini, a quel tempo chiamato anche semplicemente il Martini di Milano (per distinguerlo dal fratello, il Martini di Londra).

(continua)

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile



Per i giovani intenditori c'è la musica PHILIPS

New Orleans o Cool Jazz, Bach o Stravinsky, folklore o recitals... i giovani che sanno scegliere la loro musica debbono saper scegliere anche il loro apparecchio di riproduzione.

PHILIPS offre tutta una gamma di giradischi, cambiadischi, fonovalige normali, ad alta fedeltà, a transistor, impianti di fonoriproduzione di alto livello, per tutte le esigenze e le possibilità.

Tutti questi prodotti garantiscono, all'insegna mondiale del nome PHILIPS, perfezione e alta qualità di riproduzione.



REGISTRATORI A NASTRO

A 1 e a 3 velocità, tutti a **4 piste**, per registrazioni monofoniche e **stereofoniche**, per impieghi famigliari e professionali.

un PHILIPS è sempre un

PHILIPS 

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Aprile 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

130308	AUTORI DIVERSI	«Quaderni di Musica d'oggi» N. L.: Scuola e Musica. Prefazione di R. Altoro	350
PIANOFORTE			
E.R. 2647	BEETHOVEN	Scosesi (Montani) (ex 128266)	300
VIOLINO E PIANOFORTE			
130136	VIOZZI	Concerto per violino e orchestra. Riduzione	2000
FLAUTO E PIANOFORTE			
130249	CORTESI	Introduzione e allegro, op. 40 (Opera commissionata dal Conservatorio di musica di Parigi per il Concorso 1961)	1500
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
	DONIZETTI	La Favorita. Opera completa (edizione di studio - in brochure)	4500
LIBRETTI			
	Ghedini	Re Hassan (nuova edizione)	250

Maggio 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

130295	MARTIN WILLIAMS	King Oliver. Traduzione e discografia di D. Ionio Prevignano	700
P.B.R. 14	ORTIZ OBERICO	Dizionario del jazz	900
PIANOFORTE			
ER. 2568	BEETHOVEN	Nel cor più non mi sento. 6 Variazioni (dal duetto dell'opera «La Molinara» di Paisiello) (Montani) (ex 128972)	200
130272	VERGANTI	Racconti musicali. 7 Pezzi di media difficoltà	900
ORGANO			
130087	AUTORI DIVERSI	Antologia per la Santa Messa. 35 Pezzi classici scelti e riveduti da M. Zanon (ex ER. 2431)	500
CHITARRA			
130276	ABLÓNIZ	2 Ricercari moderni (1960)	450
130277		Tres gitanerías (1960)	450
130279	AUTORI DIVERSI	20 Pezzi dei secoli XVI, XVII e XVIII, tratti dalla letteratura del liuto, virginalo e clavicembalo (Ablóniz)	1000
130278	BACH J. S.	Album di 20 Pezzi per la formazione musicale e tecnica del chitarrista (Ablóniz)	800
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	CASTELNUOVO-TEDESCO	Il Mercante di Venezia. Opera completa. 3 Atti dal testo originale di W. Shakespeare	15000
	DONIZETTI	Lucia di Lammermoor. Opera completa (edizione di studio - in brochure)	2500
	PAISIELLO	Il Barbiere di Siviglia. Opera completa. (edizione di studio - in brochure)	6000
LIBRETTI			
	CASTELNUOVO-TEDESCO	Il Mercante di Venezia. Opera completa. 3 Atti dal testo originale di W. Shakespeare. Riduzione e versione ritmica italiana di M. Castelnovo-Tedesco	3000



Martin Williams KING OLIVER

Traduzione e discografia di D. Ionio Prevignano L. 700

G. F. Ghedini RE HASSAN

Nuova edizione L. 250

Ablóniz TRES GITANERIAS

1960 L. 450



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

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 2.850.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

106 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO



Negozi consigliati

Puglie

FRANCESCO RANIERI
via Sparano 97 - BARI

G. DE ANNA & C.
corso Garibaldi 36 - BRINDISI

CASA DEL DISCO
viale XXIV Maggio 9 - FOGGIA

VINCENZO LA GRECA
corso V. Emanuele 6 - LECCE

GIACOMO DE FLORIO
via di Palma 23 - TARANTO

GIOVANNI TAORISANO
via Matteotti 34 - TARANTO

Calabria

FOTO OTTICA MONTEVERDE
corso Mazzini 93 - CATANZARO

TONINO PIETRAMALA
via Isonzo 39 - COSENZA

ANTONIO CAVALIERI
corso Numistrano 59 - NICASTRO

BENEDETTO TORNETTA
corso Garibaldi 274
REGGIO CALABRIA

Liguria

ANGELO CIGLIA
via Cairoli 37 rosso - GENOVA

KENDEL
Galleria Mazzini 46 rosso - GENOVA

VINCENZO PAGANINI
via XX Settembre 87 A rosso - GENOVA

VITTORIO GAZZOLO
corso Buenos Aires 106 rosso - GENOVA

ALBERTI di A. TASSAROLO
via S. Canzio 13 rosso - GENOVA-SAMP.

ANGELO CANEPA
via Sestri, 69 rosso - GENOVA-SESTRI P.

CLAUDIO ODINO
via Sestri 202 rosso - GENOVA-SESTRI P.

G. SPERATI & F.
corso Italia 231 rosso - SAVONA

CASA DELLA MUSICA
di R. Fondacci
via Pia, 7/2 - SAVONA

G. CAVIOTTI & F.
piazza Bianchi 9 - IMPERIA - ONEGLIA

LIBRERIA ORLICH
via Amendola 46 - IMPERIA - ONEGLIA

PIETRO BISO
via Prione 115 rosso - LA SPEZIA

DE BERNARDI & F.
via Prione 47 rosso - LA SPEZIA

EDMEA DE VECCHI
corso Mombello 8 - SANREMO

FOYER DELLA MUSICA
piazza Colombo - SANREMO

G. ALEXOVITS
via Cavour 91 - VENTIMIGLIA



Puglie Calabria Liguria



MUSICA PER PAROLE



un disco microsolfco 33 giri ad alta fedeltà, offre da oggi parole e ritmi di un nuovo e originale corso di dattilografia.

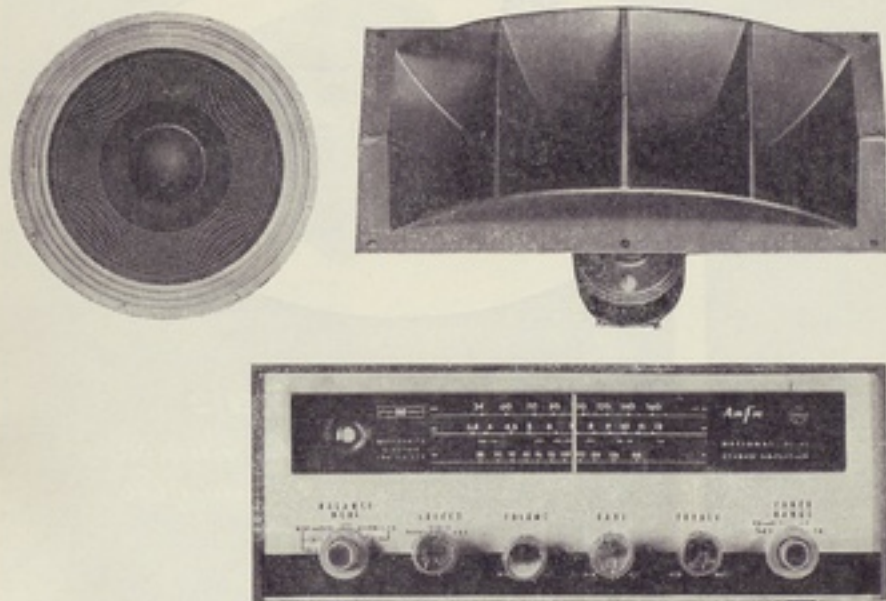
IN POCO TEMPO E A TEMPO DI MUSICA

chiunque potrà imparare a scrivere più rapido e più esatto sulla portatile

Olivetti Lettera 22

Il disco, con il suo album-custodia che è anche un completo manuale dattilografico, è disponibile ovunque sia in vendita la Olivetti Lettera 22.

*un angolo per la musica
nella vostra casa*



**impianti stereofonici
perfettamente ambientati
vi faranno apprezzare
ogni sfumatura
del suono fedelmente riprodotto**

Ricordi

è a vostra disposizione per preventivi
consigli e informazioni

la nota più alta



renas a/2

*per la musica
e per la parola*

il registratore per tutti

REGISTRATORE

A NASTRO

LESA

3 VELOCITÀ

50-12.000 HZ.

L. 64.000

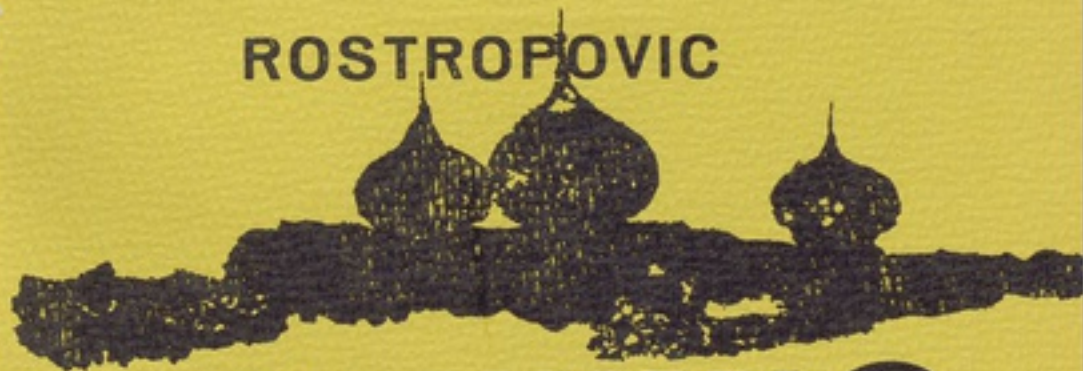
LESA s.p.a. MILANO

VIA BERGAMO 21 - RICHIEDETE CATALOGO RENAS INVIO GRATUITO

Per la prima volta in Italia
dischi originali russi
dei maggiori interpreti
e complessi sovietici
in speciali confezioni
in lingua italiana

OISTRAK
GILELS
RICHTER
KOGAN

ROSTROPOVIC



dischi **RICORDI**

Rappresentante esclusivo per l'Italia



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 IV n. 4 - luglio-agosto 1961

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.32.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.64.36 - 87.13.13 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 63.32.68 - 63.03.21 - 63.06.06 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 56.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Cesare Battisti, 129 - Tel. 68.80.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17 Via Montenapoleone, 2 - Tel. 76.19.82 - 76.19.83
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.85.81 Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.06.45 Via Cesare Battisti, 129 - Tel. 68.80.22
SOCIETÀ COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo. Darier's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA	Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA	Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 19
BELGIO	Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE	Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35 San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA	Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CECOSLOVACCHIA	Praga. Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
CILE	Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni) Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 546
CUBA	Avana. Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA	Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO	Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE	Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 103 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 103 Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
GIAPPONE	Lipsia. G. Ricordi & Co.: Köhlgrabenstrasse, 19 Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio. George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 422 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA	Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Istcultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Ritini & Carroni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 S.E.P.I. S.p.A.: Via Berchet, 2 Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 129 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77
MESSICO	Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
OLANDA	L'Aia. Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 182
PARAGUAY	Assunzione. Casa Villadessau: Mariscal Estigarribia, 15
PERU'	Lima. Rodolfo Barbaecchi: Minería, 184
PORTOGALLO	Lisbona. Sarnetti & C.: Rua do Carmo, 54/58
SPAGNA	Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
STATI UNITI	Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 41st Street, 16
SVIZZERA	Basilea. Symphonin Verlag A.G.: Malzgasse, 18
UNGERIA	Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY	Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi) Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA	Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi) 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 IV - n. 4 - Luglio-Agosto 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - 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. 898.242.

Sommario:

- 146 Ottorino Respighi. Discorso commemorativo di Mario Rinaldi
- 158 Il teatro di Respighi di Renzo Rossellini
- 162 Ottorino Respighi e la musica strumentale di Claude Rostand
- 165 Scuola e musica. Lettera aperta al Dottor Giovanni Penta di R. Allorto
- 168 Le partiture di Verdi e Puccini
- 171 Contributi bibliografici
- 177 Teatri e concerti: Novità teatrali al IV Festival di Spoleto - Il Console di Menotti a Catania
- 183 Notizie in breve - Necrologi
- 186 Diario musicale di un viaggio in Italia (1770) di C. Burney - IV.

Ottorino Respighi

È passato un quarto di secolo da quando Ottorino Respighi ci lasciò. Sembra impossibile che quella dolorosa data sia tanto lontana. Le città che lo conobbero da vicino — Ottorino Respighi dalla natia Bologna fu a Pietroburgo, a Berlino e per molti anni a Roma — lo rammentano amorosamente e il suo maschio volto beethoveniano è rimasto in noi profondamente impresso. Ma ci sono le sue composizioni che tornano con frequenza nei concerti, ci sono le sue opere teatrali che parlano, ci sono i suoi dischi che vengono largamente venduti. E non soltanto in Italia, ma nelle due Americhe, in tutto il mondo. A scorrere i bollettini delle Società degli Autori ed Editori, ci si accorge subito che i lavori di Respighi sono tra i più richiesti e, limitandoci ai compositori italiani contemporanei, possiamo dire che l'autore della *Fiamma* è senza dubbio il più popolare dopo Puccini. Forse non esiste maestro italiano e straniero che non abbia diretto almeno uno dei « Poemi romani », così come non c'è teatro importante che non abbia ospitato o l'opera suddetta, o *Bel-fagor* o *La Campana sommersa*.

In Italia, però, si insiste un po' troppo sullo stesso repertorio respighiano, mentre all'estero si passa con grande facilità dal *Concerto in modo misolidio alle Vetrate di chiesa*, dal *Concerto gregoriano al Tristitico botticelliano*. Nella patria di Respighi, invece, dobbiamo costatare che numerose partiture di questo musicista, opere di indubbio valore, rimangono per troppo tempo chiuse negli archivi delle case editrici. Eppure Respighi è un maestro « attuale », vivente qui tra noi e non soltanto con le sue musiche, ma anche a mezzo dei suoi allievi — cito Amfitheatrof, Contilli, Germani, Gervasi, Li-viabella, Massarani, Pizzini, Porrino, Rieti, Salviucci, Tocchi — alcuni divenuti compositori di valore (due, bene affermati, già scomparsi) che hanno sempre dato prova di ricordare a fondo i suoi insegnamenti. Poiché la tecnica strumentale del maestro possiede caratteristiche personali, apprese nelle classi di Martucci e di Rimski-Korsakov, logico resta che tale tecnica sia stata ereditata dagli allievi. Tornando dalla Russia ad ammirare il bel sole italiano, Respighi seppe imprimere però alle sue creazioni, nonostante tutto, un particolare carattere di italianità, potremmo anche dire di romanità. Cantare la grandezza di Roma è stata sempre prerogativa di privilegiati e il Respighi fu tra questi; ed ancor oggi, a venticinque

Testo del discorso ufficiale pronunciato da Mario Rinaldi il 18 aprile scorso a Bologna, per la manifestazione commemorativa del venticinquesimo anniversario della morte.

anni dalla sua morte, le trasfigurazioni sonore delle *Fontane*, dei *Pini*, e delle *Feste della città eterna* commuovono ed esaltano.

La creazione musicale di Ottorino Respighi, quella di maggior valore, ha inizio nel 1905, precisamente con il *Re Enzo*, opera che non conosciamo. Poi qualche cosa di particolare si presenta nel 1907 con il *Quartetto in re* e cinque anni dopo con *Semirama*. Tralascio per ora tutte le liriche e le pagine meno significative. Ebbene, citata *Semirama*, che è del 1910, ecco una grossa lacuna di sette anni, fino a che non appare un capolavoro destinato ad avere la più larga risonanza: il poema sinfonico *Fontane di Roma* che è del 1917. Sette anni di silenzio. In questi sette anni c'è il dramma di una guerra e la gioia di una vittoria. Anche Respighi sentì, da buon italiano, il fervore che animò l'una e l'altra, sentì il terrore di una sconfitta che il valore delle nostre truppe seppe mutare in apogeo di gloria. Ebbene, il silenzio di Ottorino Respighi, come quello di altri pochi artisti in questo periodo di timori e di passione, fu anche fonte di attenta meditazione. Lo possiamo dimostrare, ed anche con una certa facilità.

Quando Ottorino Respighi si affacciò all'arte con le sue prime composizioni di un certo rilievo, in Italia e fuori accadevano fatti notevoli. Per quanto riguarda la nostra nazione, possiamo dire che Lorenzo Perosi compiva la sua parabola con il *Transitus animae* che è certamente tra le cose più belle ed ispirate del sacerdote-compositore tortonese. Ma nel campo del teatro si succedevano fatti assai significativi con la presentazione della *Fanciulla del West*, di Puccini, che è proprio del 1910, dell'*Isabeau* e della *Parisina* di Mascagni, che sono del 1911 e del 1913, mentre il successo dei *Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari si andava sempre più affermando. Voci importanti, in questo tempo, sono quelle di Pizzetti (*Pisanella* e *Fedra*) e di Zandonai (*Francesca da Rimini*).

Ben altro accadeva all'estero, da dove piovevano lavori copiosi e originali come *Daphnis et Chloé* e *L'Heure espagnole* di Ravel. A Parigi poi scoppiava una bomba ultrapotente come il *Petruska*, seguito, due anni dopo, dal *Sacre du printemps*.

Tutti lavori che precedono le *Fontane di Roma*. Ebbene, vogliamo domandarci quale pressione abbiano effettuato tutte queste partiture sul poema respighiano? Io vorrei dire che soltanto allora Respighi si convinse che anche l'Italia doveva dire qualche cosa che non fosse in nulla al di sotto delle nuove affermazioni. E scrisse il suo poema che non è simile a nessun altro, un poema che ancora oggi ascoltiamo con interesse. Su di esso non pesano gli anni.

Ma qui è necessario sottolineare quale riconoscimento Respighi raggiunse allorché venne chiamato ad insegnare al Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma. In questo istituto, ancora Liceo, si era fatta libera la cattedra di composizione per il ritiro del maestro Stanislao Falchi che aveva accentrato in sé anche la responsabilità della direzione. Bisognava eleggere il successore e a tal fine venne

nominata una commissione composta da Pietro Mascagni, Giacomo Orefice e Guglielmo Zuelli. La competizione suscitò un grande interesse nel mondo musicale e ad essa parteciparono, oltre al Respighi, autore di due opere, di concerti, sonate, poemetti lirici, quartetti e trascrizioni, anche maestri di valore come Alessandro Bustini, Renzo Bossi, Franco da Venezia e Giacomo Setaccioli, tutti ritenuti degni della eleggibilità. Chi preferire se tutti e cinque avevano dei meriti? La commissione stese un verbale che diceva tra l'altro:

«Dovendo procedere alla scelta definitiva del candidato all'importante ufficio, la Commissione ha creduto di tener conto, soprattutto, della genialità artistica, del sicuro possesso della tecnica e di un ben inteso spirito di modernità, affermati dai concorrenti nei lavori già sottoposti a pubblico giudizio, o risultanti dai lavori inediti presentati al concorso; tanto più che un tale criterio di scelta è implicitamente consigliato dalla clausola di avviso del concorso, che specifica come dai titoli deve specialmente emergere la competenza del candidato nella composizione strumentale da camera e sinfonica. Ed è perciò che la Commissione ha prescelto tra i cinque concorrenti dichiarati eleggibili, il maestro Ottorino Respighi, pur avendo tenuto calcolo che altri dei concorrenti — primo tra essi il maestro Giacomo Setaccioli — erano provvisti indubbiamente di un corredo maggiore di titoli didattici.»

Il 13 gennaio 1913 Ottorino Respighi entra perciò, come insegnante, nel Liceo Musicale di Santa Cecilia; più tardi, nel 1924, divenne direttore del Conservatorio (il Liceo era divenuto istituto statale), ma intanto aveva già istituito nella gemella Accademia, che si intitola egualmente alla patrona della musica, un Corso libero di composizione, anticipando quei corsi di perfezionamento che hanno dato così notevoli risultati nel campo dell'insegnamento e della professione. Respighi aveva lasciato a malincuore Bologna, ma a Roma pensava che gli si potessero aprire anche le porte del celebre Augusteo, come infatti avvenne, per merito di Antonio Guarnieri e di Bernardino Molinari.

Lanciate le *Fontane di Roma*, che sappiamo quanto stessero a cuore ad Arturo Toscanini, Respighi attende altri sette anni prima di intraprendere un nuovo poema sinfonico, avente egualmente per sfondo le bellezze e la storia della città eterna. In questo periodo egli studia, ancora, la possibilità di raggiungere una sua personalità, lontano, e nello stesso tempo vicino come sempre, alle conquiste del momento. Queste conquiste, lo sappiamo tutti, sono di natura ambientale, atmosferica, coloristica, drammatica; reazione — almeno nella maggior parte — al verismo che aveva imperato fino ad allora. Puccini, in verità, tace, anche lui deciso, nonostante l'infelice tentativo della *Rondine*, a realizzare qualche cosa di nuovo e di pittoresco, di appassionato e di drammatico, di fosco e di vivace, con il suo *Trittico*. Mascagni cade nello stesso errore operettistico di Puccini, musicando *Lodoletta*, ma c'è Ildebrando Pizzetti che si impone con la *Dèbora* e *Jaéle*, c'è Malipiero che tenta un rinnova-

mento del teatro musicale con le *Sette canzoni*, e c'è Franco Alfano che con la sua *Sakùntala* cerca di pronunciare, riuscendovi, una parola di notevole importanza. In Italia i tentativi non terminano qui. Alfredo Casella, soggiogato dalla affermazione del balletto parigino e dai suoi propugnatori, scrive *La Giara*, un vero capolavoro nel suo genere. Un altro colpo grosso lo tenta Arthur Honegger con il suo *Pacific 231*, ma si tratta di un convoglio che desterà meraviglia soltanto al momento della partenza. C'è però da aggiungere il *Roi David*, senza dimenticare i mutamenti di quell'indiafolato di Stravinski che scrive ancora partiture di grande importanza come *Les Noces*, *Le Rossignol* e *Renard*. Strauss? Sì, anche Strauss, ma si è un po' appesantito con *La Donna senz'ombra*: e pensare che aveva composto quel gioiello che è l'*Arianna a Nasso*.

Ebbene, che cosa fa Ottorino Respighi di fronte a tutto questo dilagare di nuovi tentativi? L'ho già detto: riflette. Far valere le sue eccellenti doti di colorista? Sì, anche, ma esse saranno oggetto del secondo poema sinfonico, nel quale adopererà con abbondanza di contrasti e di luci i suoi colori musicali. Respighi sente che bisogna fare qualche cosa di particolare. Dominando le grandi visioni, non facendosi allettare dalle costruzioni sinfoniche, dalle varie forme strumentali, pensa che bisogna lavorare in profondità, allontanandosi nel tempo e cercando di far risorgere le antiche tonalità e modalità. Il dorico, il misolidio, tutta la melodia gregoriana, esercitano su di lui un largo fascino ed egli è convinto che qualche tentativo già effettuato di risurrezione della musica greca possa essere fonte di nuove affermazioni.

Molto più tardi giunsero gli studi di Ugo Sesini, ma essi potrebbero riallacciarsi agli ideali perseguiti in questo tempo dal Respighi. La cantilena romana, che per San Basilio fu «opera degli angeli», può essere immaginata a buon diritto, secondo lo studioso siciliano, emanazione di quella milizia che

volando vede e canta
la gloria di Colui che la inamora.

Come il Sesini, il Respighi pensava che se buona parte degli elementi costitutivi di questa musica erano giunti d'oltremare, essa era però stata generata nel seno dell'Urbe cristiana, assumendo quei caratteri distinti e inconfondibili che le riconobbero gli Anglo-Sassoni, i Franchi e i Germani. Quale più bel preludio per cantare le bellezze della grande città? Attraverso le *Melodie gregoriane*, il *Concerto gregoriano per violino e orchestra*, il *Concerto in modo misolidio* per pianoforte e orchestra e il *Quartetto dorico* (tutti compresi tra il 1921 e il 1924) il compositore si prepara ad entrare in una nuova spiritualità.

Poi anche Respighi volle pagare il suo contributo al balletto, col creare la *Boutique fantasque* su musica, mirabilmente elaborata, di Rossini.

Perciò i due periodi ben definiti della produzione artistica di Ottorino Respighi: 1910-1917 e 1918-1924, sono periodi di alta riflessione, nei quali il compositore non si fece ammaliare da nulla e da nessuno, avendo già in sé, nel suo animo, ideali ben chiari, da interpretare, da manifestare, da raggiungere a mezzo delle sue opere. Nella sparuta indagine critica dei lavori di Ottorino Respighi, quest'osservazione risulta evidente, tanto è vero che fin dal 1933 ci fu chi preferì alla grandiosità strumentale delle *Fontane di Roma* la tremula leggerezza del *Trittico botticelliano*, cesello di grazie quattrocentesche nella linearità chiara e nervosa di un'orchestra ridotta ed essenziale. E nelle *Vetrate di chiesa* — opera che assieme ai *Pre-ludi gregoriani*, al *Quartetto dorico* e al *Concerto per violino*, esaurisce l'importante esperienza artistica ed estetizzante del gregoriano — questo nuovo ideale suscitò il meglio dell'intima e raccolta poesia del *Mattutino di Santa Chiara*: diafana e claustrale melodia gregoriana, punteggiata appena da simmetrici fregi di arpeggi, ma sostenuta e colorita nell'armonia e nell'espressione da un ininterrotto pedale che si trasmette dagli archi ai fiati, ai legni e alla celesta, creando a volta a volta una nuova atmosfera timbrica ed espressiva.

Io non credo di dire niente di originale o di ardito se affermo che il procedere dell'arte respighiana trova punti di contatto con il divenire della storia musicale di Bologna, che nel 1879 diede i natali al compositore. Come affermò Francesco Vatielli, le prime tracce storiche di questa città si hanno nel Duecento, quando il canto gregoriano assume un aspetto decisamente importante, quando il ravvicinamento della forma dell'inno si riscontra nella sequenza della Messa di Requiem, il *Dies irae*, attribuita a Tommaso da Celano. Qualche cosa di analogo compie il Respighi in altri campi e sotto altre forme.

Non basta: leggiamo nel *Viridario* del 1513 a proposito dell'Emilia:

De' musici è dorata questa terra
Che cantano improvvisi ogni bel punto,
D'assai compositori a cui non erra
L'arte, e molti hanno il canto seco aggiunto.

Ebbene, non è in questo periodo che si passa alle commedie armoniche, non è più tardi che si rende omaggio a Peri e a Caccini? Sì; ma con una originalità particolare, perchè il nome di Orazio Vecchi non può essere confuso con nessun altro. Egualmente Respighi studia a fondo il gregoriano, tratta ogni sorta di poemetti, si avvicina volentieri a Jacopone da Todi, sfiora il drammatico a metà della sua carriera, ma non sottostà a nessuno. Lavora con la propria fede e raggiunge un suo mondo.

Quale è la caratteristica della Bologna musicale dei secoli XVII e XVIII? Quella di associare in San Petronio tutte le esperienze di Venezia e di Roma, quella di fondere voci e strumenti, tanto è vero che la venuta di Maurizio Cazzati portò alla decisa affermazione del

violino (Arcangelo Corelli), del violoncello (Domenico Gabrielli), del Concerto grosso (dalla *Sonata da chiesa* di Torelli), della vocalità polifonica romana (Giovanni Paolo Colonna). Da quella associazione e da quella fusione sorse una musicalità tipicamente bolognese, che si diramò fino a Roma, specialmente col trasferimento del Corelli. Vedete un po': Ottorino Respighi studia a Bologna — e suoi maestri sono Luigi Torchi e Giuseppe Martucci — associa e fonde una quantità di conquiste e di nuove intuizioni, e parte anche lui verso Roma dove risolverà la maggior parte dei suoi problemi. Il canto che, a Bologna, fu oggetto di studi originali da parte del Tosi, e la tecnica che ebbe a suo assertore il Padre Martini, in Ottorino Respighi assumono aspetti nuovi, bene espressi, soprattutto, dalle sue liriche — *Nebbie*, *Nevicata*, *Deità silvane* che hanno un loro preciso valore — e dalle sue opere teatrali nelle quali rintracciamo un chiaro processo di chiarificazione. Prima dell'operista, però, preme parlare del trascrittore o, se si vuole, dell'innamorato della musica del passato.

La critica giustamente sostiene che per vedere Respighi all'opera o per veder profilarsi chiaramente la sua figura di compositore « occorre risalire ai tempi del suo maestro Martucci e agli sforzi generosi compiuti da questi e da pochi altri per l'elevazione del gusto musicale. Epigono dell'arte sinfonica al tempo in cui le formule di derivazione classica tedesca cominciavano a subire un processo di revisione e di sostituzioni, Martucci pose i primi salutari sedimenti nell'anima dell'allievo Respighi. Ma gli elementi di ordine, di chiarezza, di forza, propri della mentalità musicale italiana — è il pensiero del Cesari — non potevano apparire completi in quell'alba di tempi nuovi ».

Con l'anima aperta alle seduzioni del colore, con la volontà tesa verso i campi della cultura, ove stanno sepolti gli aurei giacimenti musicali delle età passate in attesa che una sensibilità moderna li riveli, con la visione esatta del suo tempo, Respighi, se non sdegnò dapprima di attingere a fonti da varia natura, dopo il suo soggiorno in Russia, e dopo aver appreso molto dalla scuola di Nicola Rimski-Korsakov, poté prendere diretto contatto con la musica di tutta Europa. Soltanto allora ne comprese in pieno il significato, riuscendo ad assimilarne i pregi e a ripudiarne i difetti. E fu allora che poté degnamente prendere quel nome di « signore dell'orchestra » che gli attribuì Ettore Desderi nel lontano 1922, quando Respighi non si era ancora messo in evidenza con il *Belfagor*, ma aveva già chiarito la sua posizione con le *Fontane di Roma*, con vari *Concerti*, compreso quello gregoriano, con il balletto *La Boutique fantasque* e con le prime *Antiche danze ed arie per liuto*, trascritte per orchestra e per pianoforte.

Ed Ettore Desderi, per avvalorare la tesi di un Respighi « aristocratico interprete orchestrale », affermava:

« Le note si fondono nella propaggine senza perdere nulla della originaria natura, ma dando all'insieme il colore desiderato. I timbri

si differenziano, ove occorra, o sfumano, se l'effetto lo richieda; gli strumenti sono al tempo stesso individualità indipendenti e parti di un tutto organico inscindibile: ed il mosaico si svela, a poco a poco, attraverso contorni sempre più distinti, fino a manifestarsi nella sua pienezza di ori scintillanti e di tinte mirabili. La sua orchestrazione si riconosce alle prime battute», e il Desderi aggiunge che la sensazione di freschezza e di equilibrio che si prova nell'ascoltare varie sue musiche è la stessa che notiamo nella contemplazione di alcune architetture elleniche.

Lo studio continuo delle antiche tonalità e della musica tipica di alcuni secoli risvegliarono nel compositore un amore per la risurrezione dell'arte e il suo rinnovamento. Fu Gaetano Cesari a notare che Respighi era giunto a creare alcunchè di nuovo, bello e moderno, attraverso l'orchestrazione, quell'orchestrazione che egli sentì a fondo, lavorando più sul clima atmosferico e sulla rievocazione di tonalità disperse anziché sul fattore tecnico. «*Informino le sue trascrizioni — insiste il Cesari —, dalle antiche musiche per liuto e per clavicembalo, e le composizioni di Bach interpretate con quel rispetto del lavoro altrui e con quel sentimento che penetra lo spirito di un'alta opera d'arte*». Ed eccoci di fronte al *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi, alle musiche varie di Vivaldi, Locatelli, Tartini, Veracini e Porpora, alle trascrizioni di Frescobaldi e di Bach, alle *Arie e danze per liuto* trascritte per orchestra e che riuniscono autori dei secoli XVI e XVII, eccoci alla libera trascrizione dell'*Orfeo*.

Amore per il passato, ho detto, ma potrei dire meglio «amore per la musica», perchè in questo sentimento va rintracciata la ragione che guidò il Respighi trascrittore. Ed infatti, spesso e volentieri, a queste pagine il compositore bolognese volle dare un'impronta nuova, sapendo di mettersi, in tal modo, contro certa critica che vede soltanto fino a un determinato limite. A dire il vero, io non scorgo grande differenza tra le ragioni che determinarono queste trascrizioni e quelle che valorizzano gli aspetti della musica descrittiva del Respighi: nelle une e nelle altre egli volle inserire la sua parola, che è quella di un artista che non affronta i suoi compiti senza una precisa ragione. Vediamo di rintracciare una giustificazione nella storia, madre del sapere. Non c'è dubbio che Bach, con la sua musica organistica, si riprometteva di raggiungere un'espressione che non poteva davvero essere suscitata dai rudimentali strumenti del suo tempo. Pensiamo, invece, con assoluta convinzione, che quella espressione ideale possa essere assai vicina a quella che noi proviamo con la coadiuvazione del moderno artigianato strumentale. Qualche cosa di simile si potrebbe dire nei riguardi delle *Sonate per piano* di Beethoven, mentre il riferimento sarebbe sciocco per le *Sonate clavicembalistiche* di Domenico Scarlatti ancorate al loro tempo. Nel caso di Bach e di Beethoven possiamo dunque parlare di artisti-profeti che riuscirono a divinare, a mezzo della loro ispirazione, una nuova sensibilità e le conquiste della liuteria di oggi.

Respighi, come anche Busoni, non tentò di annullare — e sarebbe stato delitto — il senso di verità delle musiche del passato; volle invece farle rivivere, attraverso nuove visioni, con la sensibilità del secolo XX. Si potranno anche discutere certi suoi intendimenti (ad esempio quelli dell'*Orfeo*), però è certo che l'amore per le forme si è rivelato integro. Se la *Laude* è tornata, grazie a lui a nuova vita, al *Corale*, rivissuto dal Respighi, venne riconosciuto il senso religioso e popolare di un tempo. Non dimentichiamo che fu Toscanini a voler dirigere i tre *Corali* per orchestra a New York, nel 1931. Ed ecco la parola di Respighi: «*Queste strumentazioni di musiche antiche sono divenute per me una piacevole consuetudine, che mi riposa tanto del mio lavoro e specialmente il continuo contatto con i nostri del '500 e del '600, e con Bach, mi dà una forza e una serenità che non so trovare in nessun'altra musica*».

La coerenza creativa di Ottorino Respighi si nota anche in certi «passaggi»: dalla trascrizione al descrittivo, dal descrittivo al teatro. Cosa disse il ricordato Cesari? «*Quel senso arcaico che emana dalle antiche musiche a cominciare dalle gregoriane pure posseduto dal Respighi, portò alla plastica evocazione di quadri ispirati da età, da luoghi, da arti lontane. Così nacquero nel 1916 le Fontane di Roma, seguite da Pini di Roma, dalle Quattro vetrate e dal Trittico botticelliano. Tre quadri, questo Trittico, in cui la mirabile maestria e il senso d'arte del Respighi, collegandosi alle fonti del nostro glorioso Rinascimento, cantano in tre maniere diverse la natura sensuale dei toni e delle ondulazioni botticelliane della primavera, il misticismo cristiano irradiante dall'adorazione dei Magi, le immagini del paganesimo come furono concepite in purezza di contorni lineari dai coloristi del Quattrocento*».

Come si è detto, dalle *Fontane di Roma* ai *Pini* passano sette anni: da questi alle *Feste* ne passano ancora cinque. Anche la forma del poema sinfonico, dunque, fu ben meditata e possiamo dire, come si è già affermato, che tali poemi «sono ricchi di sfumature, in cui l'atmosfera armonica sembra talvolta staticamente uniforme, tanto indeterminato è il succedersi delle tonalità». Essi «non manifestano che in pochissimi luoghi le pecche della musica descrittiva. Vi imperano la mobile plasmatrice fantasia, il vigile senso poetico dell'artista, per il quale ogni chiaroscuro, ogni penombra, ogni effetto dinamico, rispondono a un attimo della immagine colta nel mondo visibile ed estrinsecata dall'arte del costruttore-colorista». Tutto questo vuol dire che il compositore lasciò ai suoi poemi quella possibile libertà che Richard Strauss aveva già divulgato, possibilità che parte da un sentimento profondo, da un amore vivo per la città che Respighi amò sopra tutte, dopo la sua diletta Bologna. Le sue visioni sono grandiose, i suoi pensieri ben concatenati, le sue immagini hanno sempre un fondamento reale e noi oggi dobbiamo dire che riammirando, a Roma, la poetica fontana di Valle Giulia o quella inebriante del Tritone, lasciandoci dominare dalla mestizia della fontana di Villa Medici — visioni che trovano rispondenza anche

nei Pini del Gianicolo e in quelli lussureggianti di Villa Borghese — ripensiamo costantemente a Ottorino Respighi. Evidente è dunque che quelle visioni subirono una metamorfosi di natura musicale. Se così non fosse, non si realizzerebbero trasfigurazioni tanto impegnative, cosa che non accade, infatti, nel terzo poema, quello delle *Feste romane*, nel quale le impressioni sono dettate più da rievocazioni esteriori e momentanee che non da effettivi concatenamenti musicali. Invenzione e costruzione, però, nei tre poemi, risultano sempre in pieno accordo. E qui sta il segreto del successo.

Che accadde in Bologna dopo l'affermazione della scuola strumentale del secolo XVI e della prima metà del XVII? Fu l'opera a prevalere, con preferenza, su tutte, di quella veneziana, vale a dire Monteverdi, Cavalli e Cesti. Anche tutta l'esperienza di Respighi si riversò sul teatro. Aveva già scritto *Re Enzo*, *Semirama*, *Marie-Victoire*, ma l'affermazione in questo campo avvenne dopo l'approfondimento delle antiche tonalità, dopo i primi felici esperimenti sinfonici. Ed ecco *Belfagor*, *La Campana sommersa*, *Maria Egiziaca*, *La Fiamma* e *Lucrezia*.

All'apparire di questi lavori, il compositore operista italiano che più di ogni altro andava in cerca di nuove espressioni teatrali, Ildebrando Pizzetti, ascoltata *Semirama*, nel *Secolo* di Milano del 22 novembre 1910, volle annotare i pregi della partitura, recante « una tale ricchezza di dolci e chiare ed espressive melodie svolte maestrevolmente e maestrevolmente colorate in orchestra dai più vari colori, una tale ricchezza di musica — conclude il Pizzetti — quali da parecchio tempo non eravamo abituati a trovare nelle opere né italiane, né straniere ». L'esperienza strumentale e sinfonica di Respighi, riversandosi tutta sulla partitura teatrale, portò anche qui alla riflessione. E se in un primo tempo tutto fu fatto con largo impiego di strumenti e di sonorità, più tardi, e specialmente nella postuma *Lucrezia*, ci si accorge che il Respighi aveva compreso benissimo che con pochi strumenti e con lievi pennellate era possibile dire tutto lo stesso. Occorreva soltanto una maggiore altezza di pensiero e una più sicura tecnica: Respighi ormai possedeva al massimo grado l'una e l'altra. Ed infatti in *Lucrezia* non c'è solo il fattore scenico; nella sua partitura è palese, soprattutto, il pensiero musicale, quello che, effettivamente, guida la tragedia.

A tanto doveva giungere l'artista e a tanto giunse. Ecco perchè Respighi resta una figura a sé nella storia della musica contemporanea. Su di lui è stato scritto pochissimo, perchè non è facile parlare di questo musicista che impose una sua mistica. Quasi assente, possiamo dire, è la critica negativa poichè è difficile scoprire, elencare e dimostrare i difetti di questo autore. Respighi ha un suo pubblico. C'è una parte della sua arte che non si consuma, restando viva e ricca di significati. Voglio qui riportare alcune parole del Maestro che traggio da un'intervista pubblicata nel *Radiocorriere* del maggio 1930: « La preoccupazione dell'originalità e il timore di ripetere anche due sole battute che siano già state viste allo stesso modo da

un altro prima di noi, ci toglie quella sincerità d'espressione da cui soltanto l'opera musicale può sgorgare dal cuore e giungere al cuore. Le opere eterne sono quelle che hanno espresso liberamente ciò che il cuore cantava, senza preconcetti e senza tentennamenti ».

E Respighi aggiungeva che per salvare la musica strumentale italiana dall'allarmante stato in cui si trovava nei primi decenni del secolo, bisognava tornare alle tradizioni spirituali. Quello che aveva fatto precisamente lo stesso compositore per circa un quarto di secolo. È in questa spiritualità che sta racchiusa l'unità respighiana, anche se essa passa dal fasto romano al profumato secolo della più bella età fiorentina, dalla liturgia gregoriana alle visioni di mondi sconosciuti a molti europei. Come non dare ragione a Massimo Mila quando scrive: « Non tanto egli esprime direttamente se stesso, quanto piuttosto si esprime attraverso la propria visione del mondo eterno: l'essenza della sua poesia sta nella sensuale reazione sonora del suo spirito che si espande molteplice sul mondo circostante, intento a ricostruire e colorire paesaggi, quadri, scene naturali, momenti di storia, opere di vita e d'arte ».

Qualcuno ha voluto sottolineare, giustamente, che la spiritualità respighiana, per un dato periodo, diede sì nuova vita a una musica religiosa del passato, ma, di essa, si valse soprattutto della tematica, dell'interpretazione ritmica e non della sua innegabile umanità, che può svelare un'insospettata introspezione. E si voleva provare tutto ciò rammentando che l'urto drammatico, in Respighi, veniva sempre affievolito, come veniva « smorzato », diremo così, ogni sentimento religioso. Forse tutto ciò poteva andar bene fino al 1922, vale a dire all'indomani del *Concerto gregoriano* e dei *Preludi sopra melodie gregoriane*. Ma poi? Ecco, apro l'elenco delle composizioni di Ottorino Respighi e leggo:

Vetrate di chiesa, 1927

Trittico botticelliano, 1928

Lauda della Natività del Signore, 1930

Maria Egiziaca, 1932.

Anche per raggiungere questa spiritualità viva e reale, così come accade per certe immagini dei suoi poemi, al Respighi fu necessario meditare. Non improvvisava mai, e anche nel trattare i problemi della religione gli occorreva veder chiaro, fino a che non veniva toccato dalla fede. Una prova? Elsa Respighi ci ha detto che la sezione più ricca della biblioteca di Ottorino è quella che riguarda la storia delle religioni; ai testi della religione cristiana è poi riservata una sezione particolarmente ricca: edizioni del Vecchio e del Nuovo Testamento, la Vita di Cristo in tutte le interpretazioni, le storie delle persecuzioni e dei Santi, tutta l'agiografia, con particolari riguardi a San Francesco d'Assisi e a Santa Caterina da Siena. Ora, se non si ha un animo aperto alla religione, questi libri non avrebbero alcun significato speciale nella biblioteca di un artista e di uno studioso di musica.

Doveroso è tenere presente che nella produzione di Ottorino Respighi l'elemento principale è sempre la musica, qualunque sia il punto di partenza o la provocazione dell'ispirazione. Personalmente non so rendermi conto di quell'attributo di compositore « dannunziano » che qualcuno gli volle affibbiare. Io considero Respighi, più che figlio della Roma del 1913, un figlio di Bologna musicale, di quella Bologna che non solo « captò » la musicalità di Firenze e di Venezia, ma che irradiò il suo sapere fino a Roma. Nella sua vita e nella sua arte Respighi dimostrò chiaramente tutto questo. E se su di lui influì non poco la grandezza e la religiosità della Città Eterna, questo è un fenomeno comune a tutti gli artisti sensibili che, oltrepassando la porta di via Flaminia, restano soggiogati dal sublime fascino della metropoli. La Bologna di Rossini, Mancinelli e Martucci, l'influenza che su questa città elargirono le antiche Accademie letterarie e artistiche, la Società del Quartetto, l'apporto wagneriano di un Mariani, l'influenza di Bossi e di Busoni, queste furono le forze che, in verità, maturarono Respighi, del quale si può dire che, se ha una sua gloria, questa proviene soprattutto dal fatto che la sua musica non è derivazione di quel mondo russo che egli studiò a fondo, non è propaggine dei numerosi veristi italiani, non è accodamento al fascino straussiano e stravinskiano o all'incantamento di un Debussy o di un Ravel, non è schiavitù verso i nuovi sistemi propugnati da Schoenberg e da Berg, e non è nemmeno imitazione delle nuove idee di un Casella, di un Pizzetti e di un Malipiero. Respighi rimase pure lontano da tutti i tecnicismi fine a se stessi che si stanno rivelando tuttora dei veri e propri tranelli per i musicisti per bene. La tecnica, lo sappiamo tutti, Respighi la possedeva, ma la dominava, ponendola a servizio della sua arte. Anche qui sta il valore del compositore che seppe essere e rimanere sempre lui, fra tanti fascino e tante scuole dominatrici.

E allora che dire dell'attributo di « straussiano » impostogli da Gianotto Bastianelli, sia pure nel 1912? Penso che esso non abbia più valore di quel « wagneriano » imposto dallo stesso critico al mite Lorenzo Perosi. Ma ben si sa che se la strumentazione in questi è sottoposta a un émpito di ardente fede cristiana, in Respighi acquista uno speciale valore, non per la sua estrema complicazione sonora, ma per quello che egli attribuisce ad ogni singolo strumento, al fine di raggiungere una precisa colorazione musicale. E son cose, queste, che nelle critiche moderne del Cesari, del Mila, del Desderi, del Labroca, del De Rensis e di vari studiosi stranieri, come i critici del *Pesti Naplò* di Budapest, della *Revue musicale* di Parigi, di *Le Soir* di Bruxelles, dell'*Est Republicain* di Nancy, della *Neue Musikzeitung* di Berlino, risultano completamente superate. Ogni accusa d'imitazione è caduta, perchè il compositore bolognese disse, in verità, qualche cosa di suo, di personale e d'italiano.

Per quanto ho detto, non mi sento di rinunciare a un mio vecchio concetto. Penso che Ottorino Respighi possa tranquillamente definirsi « il pittore del suono », non certo nel significato francese della parola,

ma nella sua più chiara e sana interpretazione. « Pittore del suono »: insisto su questa definizione che spiega nel modo più limpido e sintetico tutto il vasto quadro della produzione del maestro bolognese. Pittore nel senso più poetico, cioè in quello, ispirato e teorico, che il cinquecentista Gioseffo Zarlino aveva chiarito in uno dei suoi preziosi *Trattati*, dai quali il nuovo clima armonico coloristico prese l'avvio. « Chi vuol essere buon pittore — scrisse — e nella pittura acquistarsi gran fama, non è l'adoperar vagamente i colori se dell'opera ch'egli ha fatto non sa render salda ragione: così a colui che desidera avere nome di vero musico ». Il Respighi questa saldezza l'aveva appresa nel Conservatorio bolognese con maestri come Dall'Olio, Torchi e Martucci, e a Pietroburgo con un maestro come Nicolai Rimski-Korsakov.

Non sono del tutto d'accordo con la critica moderna nel riconoscere che le composizioni di Ottorino Respighi godano di una certa pienezza di vita, soprattutto perchè nate in un clima spirituale adeguato. Vorrei invece dire che Respighi superò il suo tempo — quello maeterlinckiano, dannunziano e hofmannsthaliano — per raggiungere una posizione particolare che, se non tradiva il passato, non rinnegava il presente, venendosi così a trovare inserita, senza contrasti, nei nuovi tempi.

Tutto ciò equivale a dire che tali opere avranno possibilità di vita, fino a che non ci abbandonerà il rinnovato amore per la libertà, per il bello e per la cultura; amore che se siamo in pochi a sentire, oggi, in tutta la sua intensità e compiutezza — giovani, vi attendiamo a braccia aperte — non per questo ha perduto qualcosa del suo splendore e del suo valore.

MARIO RINALDI

Il teatro di Respighi

Ricordo, ed è testimonianza diretta, che Respighi si spiaceva quando lo si considerava un sinfonista che a tempo perso facesse anche del teatro. Al teatro egli pensò sempre e senza soluzione di continuità e lo affermava con un vigore che era già testimonianza di passione. Operista fu Respighi principalmente nella prima parte della sua vita di compositore: e tornò ad esserlo nell'ultima, quando nel giro di pochi anni al teatro diede quattro opere, due delle quali — *La Campana sommersa* e *La Fiamma* — di primario impegno e di significato certo. Nè si può tacere, ed il pensiero commuove, che l'ultima sua fatica fu, appunto, operistica e che egli la lasciò incompiuta solo di poche pagine dello strumentale: parlo di *Lucrezia*. Certo si può dire che con *Maria Egiziaca* e poi subito dopo con *La Fiamma* che Respighi chiamò e qualificò con preciso disegno « melodramma », fino a *Lucrezia*, se non fu ritorno al teatro, perchè il distacco non era mai avvenuto, fu per contro un indirizzo di teatro che, con rinnovata fede e con appassionata dedizione, il compositore perseguì.

Un teatro tradizionale nel senso storico della parola, in polemica con i molti disegni teatrali del tempo, che erano quasi tutti, o molti, antitradizionali.

Le tappe del teatro respighiano si possono riassumere brevemente: *Re Enzo*, *Marie Victoire* (inedita), *Semirama*, *Belfagor* che è di tredici anni dopo — *La Campana sommersa*, *Maria Egiziaca*, *La Fiamma*, *Lucrezia* e a parte *La Bella addormenta*, che Respighi scrisse per il teatro dei Piccoli e che essendo del 1922, un anno prima del *Belfagor*, forse dette l'avvio a questo intenso ritorno teatrale. Sta di fatto che, nonostante la « protesta » respighiana, il compositore per tredici anni pensò principalmente alla musica sinfonica e dette in quegli anni *Le Fontane di Roma* che costituiscono il modello di una attività che con gli anni è divenuta universale. Ma è certo che anche in quei tempi di piena e provvida attività strumentistica Respighi fu alla ricerca di libretti e di collaboratori per qualche nuovo tentativo teatrale: solo l'incontro e l'amicizia con Claudio Guastalla potevano allora risolvere in pratica le aspirazioni del musicista.

Non conosco *Re Enzo*, nè *Semirama*: non sono vecchio abbastanza per aver potuto ascoltarle. Ma mi diceva Nicola D'Atri, che fu critico musicale insigne ed uomo, soprattutto, di grande intuito artistico, — e questo lo ricordo assai bene — che in *Semirama* c'era una tempra di operista nel senso tradizionale ed italiano della parola: ritroveremo più tardi queste doti negli spartiti degli anni

maturi di Ottorino Respighi. La mia conoscenza di Respighi operista comincia con *Belfagor*: lavoro degli anni belli respighiani, dalle *Fontane ai Pini*, attraverso le *Antiche arie e danze*. Scusate se è poco. *Belfagor* segna l'inizio della collaborazione di Claudio Guastalla con Ottorino Respighi. Guastalla era un insegnante di materie letterarie, molto colto, duttile, ricco di cognizioni e soprattutto scrittore molto pieghevole alle richieste e alle esigenze di un musicista. Il librettista deve avere questa qualità: non importa, quasi, che sia piccolo o grande poeta, che sia verseggiatore di classe. Importa che sappia porre la sua fantasia, i suoi mezzi espressivi a servizio del compositore. Ciò spiega la ragione per la quale collaborazioni di questo genere, una volta iniziate felicemente, sono sempre state durevoli. In Guastalla c'era anche la stoffa dell'esperto artigiano capace di manipolare con molta disinvoltura la materia prima altrui. I suoi suggerimenti di soggetti, di racconti, da elaborare e ridurre o tradurre in libretto, furono assai ricchi ed ebbero notevole influenza sulle decisioni di Respighi. Facile è stato in seguito, proporre tante censure alla penna di Guastalla: il suo stile non genuino ma echeggiante questo o quello scrittore, soprattutto il D'Annunzio, di cui fu discepolo ideale non immeritevole, fu bersaglio di acerbe critiche, non pertinenti quanto meno. Ma io ricordo l'affezione di Respighi per il suo librettista e ne compresi anche le ragioni che tornano tutte ad onore del Guastalla.

Con il *Belfagor* Respighi pone il suo raffinatissimo e virtuosissimo sinfonismo, di spavalda bravura, a servizio del teatro lirico. Siamo negli anni di una teatralità tutta sperimentale e l'opera di Respighi reca il suo contributo a questa ricerca di una formula espressiva mediana tra la tirannia del canto e quella del linguaggio orchestrale. *Belfagor* è e rimane un'opera sperimentale: non le si può chiedere di più, ma il suo compito di avanzare proponimenti stilistici e dialettici di nuovo conio è stato assolto molto bene. Quattro anni dopo è il simbolismo di Gerhart Hauptmann della *Campana sommersa* che spinge il musicista ancora oltre nella ricerca di un teatro che sia la fusione ideale di tutti gli elementi di cui si arricchisce la tavolozza di un compositore moderno. Nasce così una grande partitura che è un autentico modello e sulla quale si può tornare con profitto, quando ci si vuole esercitare a fruttuose esperienze.

Partitura dove la magia del suono è più unica che rara. Ma c'è, oltre a questo elemento che spazia sovrano da un capo all'altro dell'opera, un senso, come si suol dire, del « teatro » che è rivelatore della natura drammatica di Respighi. E questa è una autentica scoperta e costituisce un altrettanto autentica novità. Sembra disincantarsi quel senso del contemplativo, quella commozione naturalistica del migliore Respighi ed accendersi una fiamma di umanità ansiosa che si protende come un grande interrogativo. *La Campana sommersa* rimane un'opera a sè, da non confondersi con altre, una pagina del nostro teatro, ossia del teatro di casa nostra, che non ha uguali,

genuina, nei suoi limiti, che sono soprattutto per ragioni letterarie, ossia di qualità letteraria.

La forza di Respighi fu in quello che per tutti è sinonimo di debolezza: l'eclettismo. Fu forza perchè seppe non rimanere un fatto occasionale, una caratteristica esteriore: il potere di assimilazione del musicista, la sua voluttà trasfiguratrice si giovarono di un alimento tanto vario e tanto variamente ricercato. È un fatto: nel momento in cui Respighi sembra con la *Campana sommersa* aver delineato la parabola di un suo teatro, è subito attratto a sperimentare la duttilità del suo estro in atteggiamenti spirituali di altra indole.

Con *Maria Egiziaca*, che egli chiamò « opera da camera » dando l'avvio attraverso una etichetta assolutamente di maniera — ed anche di scarso significato letterale — ad un teatro che alla rinuncia del virtuosismo e della conquista orchestrale poneva sostanzialmente come base il ritorno all'imperio del canto, Respighi si riconferma operista dell'italica scuola: la meta che egli persegue è ora di una chiarezza inopinabile. La sua convinzione è una, dopo la lunga serie di esperienze felici e combattive della sua breve ma intensa vita musicale. La convinzione, ossia, che nella linfa del melodramma italiano sta la verità che si connatura all'uomo di teatro, nato, cresciuto ed educato in questo clima sensitivo, in questo nostro mondo animatore di suoni e di voci. Con *La Fiamma* si ribadisce la certezza di questa verità, che può anche non essere verità ma è, certo, convinzione e con *Lucrezia* se ne ha la perorazione.

Di colpo Respighi si spoglia delle sue vesti ricche di musicista ardentoso di mille esperienze, di sinfonista spavaldo, di colorista: ripiega in un linguaggio lineare, semplificato, affida al canto, attraverso la voce umana il suo messaggio espressivo. Come in altri lavori di Respighi questo nuovo atteggiamento trova subito una giustificazione formale: questa volta la giustificazione vale un programma ed ha un significato che merita molta attenzione. Non a caso, voglio dire, Respighi qualificò « melodramma » *La Fiamma* che è l'opera della sua maturità di uomo di teatro, da un lato e dall'altro della sua ultima meta musicale. Melodramma, che significa oltre a genere, storia e tradizione: che significa predominio del canto, virtù di canto, espressione di canto ed infine ritorno alla melodia. Come non soffermarci, noi musicisti italiani, su questo atteggiamento che è anche una vera e propria presa di posizione?

Quando si dice « musicisti italiani » non si dice cosa superata, nè si fa della retorica: il musicista, la scuola italiana sono una realtà della storia. Una ricchezza spirituale che ha fonti perenni di alimento, che impone il suo giudizio e guida le sorti, o certe sorti, della civiltà musicale.

Mi sembra che della *Fiamma*, appunto, l'elemento supremo sia il canto ed in questo c'è un nuovo Respighi, un nuovo operista che va a rafforzare la schiera gloriosa della nostra gente di teatro. L'opera si può inoltre giudicare in termini di pura e semplice teatralità: ed



OTTORINO RESPIGHI



Pagina iniziale della partitura
autografa dei *Pini di Roma*



Una pagina dell'autografo
delle *Fontane di Roma*

anche questo ha significato di primaria importanza. Credo che una serena, ponderata valutazione di questo lavoro non si sia ancora fatta: purtroppo la crisi delle idee che travaglia l'ambiente musicale, e lo fa, a volte, così stolto e piccino, è stata determinante anche del giudizio approssimativo e superficiale che si è conclamato a proposito di questo spartito. Ma gli operisti veri, quelli di oggi, hanno molto da imparare da questa opera e ne riconoscono la forza, l'autonomia ed anche la originalità. Bastano le poche battute che precedono la levata del sipario a determinare una possente atmosfera di teatro: e le pagine successive, tutte a contrasto con quella iniziale, sono anch'esse teatrali nel senso lato, sottile e suggestivo della parola. Ma un'opera non si fa con poche felici battute e nella *Fiamma* la evoluzione del dramma è degna del più che promettente, affascinante inizio: perchè sono i personaggi che diventano figure umane, con le quali si trascorrono le ore in comunione spirituale. E c'è nell'opera un altro elemento umano che è nuovo nel mondo musicale respighiano: la folla, questa moltitudine, appunto, umana, con i suoi affanni, i suoi dolori, i suoi sentimenti, le sue passioni, i suoi desii. La pagina corale, che fu appena adombrata dalla fantasia di Respighi durante lunghi anni di ferace ed instancabile lavoro, tanto da apparire come una corda vibrante della sua lira, qui si rivela geniale: dico «geniale» con ponderazione e piena cognizione di causa. Coralità lirica e drammatica, ossia della più pura marca teatrale. È un aspetto dell'estro e del sentimento teatrale respighiano che sarebbe ingiusto trascurare: una riprova, qualora occorresse, della schiettezza di un genere d'arte, della sua naturalezza, ossia della sua verità.

Ed ecco così tracciato, per sintesi, un quadro del teatro di Ottorino Respighi. Non attività minore, il teatro, dunque, di un musicista che nei suoi meriti di condottiero della riscossa sinfonica e strumentale della musica italiana trovò universali consensi e si è garantito la gloria: ma un aspetto di quella personalità complessa e fragrante di freschissime idee, che, chi ne ha raccolto il verbo, non potrà mai ignorare, nè dimenticare. E poi c'è ancora da fare la storia vera del teatro musicale italiano: di quello moderno che vale quello del passato, se non altro per la fedeltà dei suoi sentimenti, che sono nella poesia ineffabile della tradizione.

RENZO ROSSELLINI

Ottorino Respighi e la musica strumentale

Credo che non limiti l'importanza della musica teatrale di Ottorino Respighi affermare che il maestro bolognese ha dato il meglio di sé nel genere strumentale, e che è soprattutto attraverso esso che egli ha svolto nel suo Paese una azione necessaria ed efficace proprio quando era necessario che questa azione venisse intrapresa e svolta. È difficile e delicato per uno straniero giudicare dall'esterno i fatti, i gesti, le necessità, le reazioni di un altro Paese. L'autore di questo articolo osa farlo per quanto riguarda la musica strumentale di Respighi in nome dell'amore e dell'ammirazione che egli ha sempre provato e dimostrato verso le grandi epoche della musica italiana, sotto tutte le forme. Respighi dunque appartiene a una grande epoca della musica europea. Forse la critica, italiana e straniera, non ha saputo comprendere chiaramente ciò quando egli era vivo. Ora è passato abbastanza tempo da poterlo vedere meglio. Naturalmente, è permesso preporre un'estetica a un'altra, come è permesso preferire a Respighi un suo contemporaneo. Ma mi sembra che oggi non si possa facilmente negare a Respighi l'omaggio dovuto alla sua attività. Vista dall'esterno questa attività appare principalmente quella di uno dei responsabili del rinnovamento che la musica italiana ha conosciuto poco dopo l'inizio del ventesimo secolo, rinnovamento che, scavalcando il romanticismo, si è riallacciato alle grandi tradizioni strumentali di cui l'Italia ha menato vanto dal Medio evo fino al termine del secolo XVIII.

Non intendiamo qui affatto minimizzare la produzione teatrale che ha visto la luce in Italia tra il 1800 e il 1900. Di fronte ad alcuni notissimi nomi (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi), non si può non considerare gloriosissima quest'epoca. Ma, dopo un secolo di fasti operistici, era necessario che la musica strumentale italiana prendesse nuovo slancio. E non si deve forse a uomini quali Respighi, Casella, Pizzetti e Malipiero il fatto che questa rinascita si sia prodotta?

Certo, ancor prima dei musicisti di questa generazione, un compositore del prestigio di Martucci aveva già tentato uno sforzo originale in questo senso. Ma gli influssi germanici da lui subito non gli permisero di realizzare ciò che solo i suoi successori avrebbero potuto attuare sul piano nazionale. Press'a poco nella stessa epoca, anche la musica francese aveva conosciuto un problema simile: Berlioz e César Frank ci tolsero d'imbarazzo. È un poco la stessa posizione che qualche decennio più tardi avrebbero occupato nella Penisola i quattro sopracitati maestri italiani, Respighi in testa.

Certamente quest'ultimo ha scritto anche lui numerose composizioni — melodie e opere —, nelle quali interviene la voce. Un italiano non saprebbe abdicare all'impiego della voce umana, tanto è persistente l'impressione che sia stata l'Italia a inventarla. Nonostante ciò, sembra che Respighi sia stato singolarmente e precocemente votato all'attività strumentale. I suoi primi passi sulla scia di un sinfonista qual'era Martucci ne sono probabilmente responsabili in gran parte. Ma è alla scuola di un altro maestro dell'arte strumentale che egli si mise in seguito quando, a Pietroburgo, diventò allievo di Rimski-Korsakov. E fu ancora un sinfonista, nella persona di Max Bruch, che egli scelse come suo insegnante a Berlino.

È d'altronde certo che il cosmopolitismo di tale formazione ha avuto nell'arte di Respighi una importanza fondamentale. L'elemento che sembrò attirarlo di più agli inizi fu quello strumentale. Una delle sue prime attività pratiche non fu forse la partecipazione, come esecutore di viola d'amore, al Quintetto Mugellini? E i due Quartetti d'archi separati da quasi un ventennio — il primo del 1907 e il Quartetto dorico del 1924 — non dimostrano forse una singolare fedeltà all'espressione strumentale più rigorosa? E la Sonata per pianoforte e violino del 1917 non è forse una delle pagine in cui egli dà il meglio di se stesso nel genere cameristico? E le sue melodie più importanti non sono forse quelle accompagnate dall'orchestra, come *L'Aretusa*, *La Sensitiva* e *Il Tramonto*?

Ma le grandi affermazioni di Respighi furono attinte sul piano sinfonico in cui il consenso del pubblico, e addirittura il successo popolare, ha fatto sentire la sua voce. *Le Fontane di Roma* e *i Pini di Roma*, per non nominare che queste due partiture, hanno diffuso largamente il nome di Respighi sul piano internazionale.

Di fronte a un pubblico — magari più ristretto ma anche di qualità più raffinate — il *Concerto gregoriano*, il *Concerto in modo misolidio*, le *Vetrate di chiesa*, le *Feste romane*, le *Impressioni brasiliane*, hanno confermato la sua irresistibile vocazione strumentale. Spesso è stata rimproverata a Respighi una certa tendenza all'accademismo.

Se questo rimprovero può, in certi casi, essere giustificato, bisogna affrettarsi ad aggiungere che in realtà si tratta più di classicismo che di accademismo, e che, se accademismo c'è, è un accademismo che rifiuta le forme consuete, disseccate, stanche. Piuttosto, quest'arte si colloca sotto il segno di un neo-classicismo vivente, un neo-classicismo che è probabilmente in fondo alla natura di Respighi, come testimoniano il suo gusto per trascrizioni quali le *Antiche danze e arie per liuto*, *Gli Uccelli* o le orchestrazioni di opere di G.S. Bach. Questo neo-classicismo non gli ha però impedito di mostrarsi permeabile a influenze recenti, specialmente quelle dell'impressionismo debussiano. È probabilmente dalle ben assimilate suggestioni di questo tipo di impressionismo che sono nate le due più popolari partiture di Respighi: le *Fontane* e *i Pini*.

Poche settimane dopo la morte del compositore bolognese, sulla *Revue musicale* di Parigi il musicista Robert Berard scriveva:

« *Quand'anche i posteri di tutta la sua produzione non dovessero conservare che le Fontane di Roma indipendentemente dal valore intrinseco di questo poema, Respighi segna una data importante nell'evoluzione della musica italiana. Egli vi ha acclimatato l'estetica impressionista e ci ha dato con questa partitura una delle più seducenti trasposizioni di immagini visive in emozioni uditive, con un'arte di gusto sperimentato, di una delicatezza squisita di stile. Ma soprattutto le sue partiture hanno un sapore italiano autentico che non è intaccato dalla filiazione debussista e che cancella ogni velleità di vane imitazioni.* ».

Nei trent'anni da quando sono state scritte queste frasi le prospettive sono molto cambiate. Questo non deve farci dimenticare ciò di cui siamo debitori a un uomo come Respighi che operò durante una delle più delicate e difficili epoche della storia della musica italiana e mondiale. Se la sua opera si fosse limitata a ridare ai suoi compatrioti il gusto della musica strumentale per il tramite dei poemi sinfonici ispirati ai paesaggi, ai quadri, alle musiche antiche del suo Paese, Respighi avrebbe già fatto molto. Ma l'ha fatto con originalità, assimilando il dettato straussiano e la tavolozza coloristica dei francesi e dei russi, e ricreando a suo uso personale il senso architettonico dei tedeschi. Aggiungendovi il suo gusto eclettico per l'esotismo, gli arcaismi e il gregoriano, attraverso le opere strumentali egli ha colto l'occasione per dare alla musica italiana la possibilità di esprimersi con le ricche, sensuali e seducenti qualità che sono tradizionali nella Penisola.

CLAUDE ROSTAND

Scuola e musica

**Lettera aperta al Dott. Giovanni Penta
Ispettore Generale dell'Istruzione Artistica
Ministero della Pubblica Istruzione**

Roma

Gentilissimo Dott. Penta,

Coloro che credono nella forza educatrice della musica e che sono convinti che, portata nelle nostre scuole primarie e secondarie, essa diventi un fattore importante di formazione umana e civile, hanno accolto con larga speranza il suo inserimento nella nuova Scuola media unificata, la prima classe della quale funzionerà dal prossimo ottobre in parecchie scuole di tutta l'Italia.

Nella storia scolastica dell'Italia unita è la prima volta, se non sbaglio, che l'educazione musicale sarà svolta secondo concezioni pedagogiche moderne (che i nostri lettori hanno letto insieme ai programmi di studio sul primo fascicolo di quest'anno di *Musica d'Oggi*). La decisione ministeriale è stata salutata con gioia da tutti i musicisti italiani, e in special modo da coloro che — o con noi sulle pagine di *Musica d'Oggi*, o su altre riviste, o in recenti e meno recenti convegni e dibattiti — hanno scritto, parlato, interessato uomini di cultura, parlamentari e organi di governo per evitare che uno dei popoli più glorificati dal genio della musica subisse l'affronto di veder bandita la musica stessa dalle sue scuole. Ma la gioia che il provvedimento ha suscitato non è riuscita a sopire in molti un'attesa piena di responsabile preoccupazione.

Lei conosce le ragioni per cui l'attuale insegnamento di musica e canto corale impartito nelle Scuole di Avviamento professionale, contava e conta fra gli esperti, i direttori, i presidi e gli insegnanti, molti nemici. Essi riuscirono quasi a trionfare quando due anni fa ottennero dal Ministro Medici che esso fosse bandito definitivamente dalle loro scuole.

Non si può ignorare la fondatezza di alcune lamentele: l'ora settimanale di musica nelle Scuole di Avviamento, affidata a insegnanti che non sempre sostengono il prestigio dell'insegnamento con una dignitosa cultura generale e pedagogica, e svolta per lo più attraverso l'innaturale e anacronistico solfeggio parlato, costituiva un'isola di cultura gratuita e assurda, priva di collegamenti e contatti con le altre materie di insegnamento.

Occorre fare molta attenzione e usare ogni possibile accorgimento per-

chè nella nuova scuola media unificata non abbia a riprodursi questa situazione. Non sarà cosa facile, tanto più che i posti a disposizione degli insegnanti di musica in un futuro non lontano essendo molti e superando persino, a mio avviso, le attuali disponibilità di insegnanti non permetteranno la necessaria selezione.

Uno dei provvedimenti più urgenti da affrontare, senza attendere che prenda corpo quella Fata Morgana che si chiama Riforma degli studi conservatoriali, mi sembra debba essere un radicale cambiamento nel corso di studi e nei programmi per quel diploma di musica corale e direzione di coro che dovrebbero preparare tutti gli insegnanti di musica nelle scuole primarie e secondarie, e che invece, per l'eccessivo accademismo contrappuntistico e l'unilateralità dei suoi programmi, non ha fornito finora che una parte percentualmente esigua degli insegnanti della materia.

Frattanto, e in attesa che crescano le galline di domani, è urgente pensare anche alle uova di oggi. Gli insegnanti di educazione musicale che fra tre mesi entreranno con i loro undicenni scolari, nella prima classe della scuola media unificata, sono chiamati a cooperare al processo educativo e formativo attraverso due mezzi principali: esecuzione di brani corali e audizioni musicali.

Quanti insegnanti fra i diplomati di Conservatorio o di Liceo musicale pareggiato sono stati onorevolmente preparati ad assolvere a questa parte del programma?

I diplomati di musica e canto corale (che è il diploma specifico, ma posseduto da pochi) dovrebbero avere pratica di direzione corale, essendo ciò prescritto dai loro programmi di studio. Ma in molti Conservatori le esercitazioni corali servono in maniera inadeguata alla preparazione dei futuri direttori di coro, l'assillo predominante essendo quello dei saggi scolastici di fine anno. Essi troveranno in genere anche difficoltà nell'ordinare e guidare delle audizioni musicali, in quanto i programmi dei loro corsi conservatoriali non li hanno mai portati nelle vicinanze dei corsi di storia della musica, materia che è invece prescritta, e giustamente anche agli studenti di canto e di strumenti a fiato.

I diplomati di pianoforte, strumenti ad arco, ecc. (che costituiscono la maggioranza degli attuali insegnanti di canto corale nell'Avviamento, nonostante che il loro titolo di studio non sia il diploma specifico) non hanno mai ricevuto in Conservatorio alcuna nozione nè svolto esercitazioni di direzione corale, e le loro nozioni di storia della musica sembrano esigue per chi debba ordinare delle audizioni musicali e illustrarle, interessando a una materia nuova un uditorio vergine.

Data questa non brillante situazione, non crede, gentile dottor Penta, che istituire una serie di corsi di aggiornamento, gratuiti, da tenere nei Conservatori per gli insegnanti di musica della Scuola media unificata, attuando tempestivamente una iniziativa che è prevista per

gli insegnanti di tutte le materie della nuova scuola, sia un provvedimento necessario e tempestivo?

Dico dei corsi rapidi, succosi, che mirino al pratico: un po' di pedagogia che aiuti i musicisti a uscire da quella chiusa torre che è il regno della semibreve e sottomultipli; molte esercitazioni corali, magari svolte a turno fra gli stessi insegnanti, volta a volta coristi e direttori; un po' di storia della musica, senza le famigerate tesi ma secondo una logica educazione all'ascolto.

L'iniziativa mi sembra, ripeto, necessaria e urgente. La Sua sensibilità e la Sua conoscenza degli enormi, gravi problemi della scuola, della musica e della scuola musicale italiana Le suggeriranno, ne sono certo, il modo migliore di intervenire.

Mi creda Suo

RICCARDO ALLORTO

Le partiture di Verdi e di Puccini

Dal fascicolo di agosto dell'Illustrazione italiana riportiamo l'articolo Fine del « caso Vaughan » di Beniamino Dal Fabbro.

Il crollo delle barriere culturali tra nazione e nazione e la conseguente inclinazione a un livellamento delle idee più diffuse talvolta non escludono, nel mondo contemporaneo dominato dai più rapidi, istantanei veicoli dell'opinione e del pensiero, alcuni bizzarri episodi di reciproca incomprensione, di radicale, insanabile equivoco. Ne è pretesto, sovente, un comune fondamento di rispetto, d'amore, di culto; ne è incentivo il desiderio di collaborare attivamente a un tale culto, oltre a una sorta di spirito d'emulazione che ama esercitarsi, quasi a riprova della propria necessità, in terreno altrui, sopra una materia non consueta; ne è giustificazione la libertà di critica e d'apprezzamento che sta alla base d'ogni civile rapporto d'intelletto. Il « caso Vaughan » è uno di questi episodi, da interpretarsi soprattutto, fuori dalle ambizioni e dagli interessi in giuoco, come uno scontro di *formae mentis* tra di loro inconciliabili, d'ineguale paragone tra ambienti, costumi e abitudini del tutto diversi.

Denis Vaughan è un maestro inglese di musica, di buoni studi, a quanto risulta, d'ineccepibile preparazione tecnica e dottrinale, e in rapporto, al suo paese, col mondo musicale d'interpreti e di critici assai vicino a Thomas Beecham Beecham, l'insigne direttore da poco scomparso. Il Vaughan, come molti altri musicisti anglosassoni, deve essere stato affascinato, sulle prime, dal nostro melodramma, e soprattutto da autori come Verdi e Puccini. Non contento degli spettacoli d'opera italiana a cui il Vaughan poté assistere, in Inghilterra e altrove, egli è venuto nel « paese del melodramma », è entrato nei nostri teatri, nella lodevole ricerca dei caratteri autentici di questa inimitabile forma d'arte popolare. Successivamente, sempre per un eccesso d'amore, e per uno scrupolo di verifica che gli è connaturale, gli venne voglia di consultare gli autografi delle partiture predilette, di sorprendere allo stato nativo, sui pentagrammi ove poggiarono le mani dei gloriosi maestri, le immagini musicali che aveva ascoltato nei teatri. In Italia, dove i nostri studiosi son tenuti sovente nelle anticamere di biblioteche e d'archivi, si è condisendenti verso questi stranieri appassionati, e Denis Vaughan fu agevolmente ammesso alla consultazione e all'approfondito esame delle partiture richieste. Incominciarono di qui i suoi tormenti, le sue travagliate elucubrazioni.

Il Vaughan cercava conferme estetiche, ma non trovò che dubbio, sgomento, costernazione. Che cos'era accaduto? Il maestro inglese, esaminando e confrontando le partiture a stampa, da lui ben cono-

sciute, si persuase sempre di più, ch'esse non corrispondevano con precisione ai rispettivi autografi. Un suo scritto del luglio 1958, pubblicato da una rivista musicale milanese, denunciava, in termini di scandalo, le « discordanze dinamiche a fraseologiche tra alcuni autografi verdiani e le loro stampe in uso oggi »; in particolare, il Vaughan enumerava ben ottomila di tali « discordanze » nella sola *Messa da Requiem* di Verdi e ben ventisettemila in *Falstaff*. In altra sede, e passando a Puccini, egli poi rese noto che le differenze tra autografo e partitura stampata erano quindicimila nella *Bohème* e diciottomila in *Tosca*. Era nato il « caso Vaughan ».

La stampa quotidiana, che ai nostri tempi è particolarmente emozionale e corriva a « far notizia » di tutto quanto le sia segnalato, s'impadronì di quelle enormi cifre, tanto più impressionanti in quanto riferite a opere di repertorio, familiari a tutti, incoraggiando l'opinione che *Falstaff*, *Tosca*, ecc., come usualmente eseguite, siano una sorta di contraffazione delle partiture originali, rivedute, accomodate o addirittura « arrangiate » da interpreti poco scrupolosi, secondo arbitrari criteri personali, in contrasto con le intenzioni creative di Verdi e di Puccini. Di tutto questo, ci fu un'eco persino in Parlamento, con una interrogazione che si preoccupava di queste pretese falsificazioni offerte al pubblico nel corso ormai di più di mezzo secolo.

Oggi, tre anni dopo il primo scritto del Vaughan, una brochure plurilingue pubblicata dalla Ricordi e firmata da Gianandrea Gavazzeni chiude definitivamente il « caso Vaughan ». Essa contiene un saggio di Gavazzeni, che è tra i nostri più attivi direttori militanti, con una motivata confutazione delle tesi del Vaughan, una risposta del maestro inglese e la successiva replica del maestro italiano. Nulla togliendo alle particolareggiate argomentazioni di Gavazzeni, a cui volentieri rimandiamo il lettore, proprio questa brochure ci ha suggerito la considerazione di quei motivi di diversità culturale che hanno determinato o reso possibile il conflitto.

In Italia, il melodramma, la cui storia è recente, partecipa ancora d'una temperie, diremmo, empirico-collaborativa. Sono vivi, e agiscono, alcuni maestri che furono accanto, se non proprio a Verdi, a Toscanini e a Puccini, che hanno assistito alla nascita dei loro melodrammi, che hanno collaborato con gli autori e coi primi interpreti.

Verdi e Puccini, secondo la tradizione ottocentesca, componevano al pianoforte; la prima stesura di un'opera costava soprattutto della linea del canto, sovrapposta ad alcuni accenni della parte strumentale. Seguiva la « strumentazione » od « orchestrazione », in cui il maestro si faceva sovente aiutare; seguiva il travaglio delle bozze per giungere alla partitura; seguiva infine il periodo della « messa in scena », in cui l'opera si concretava in teatro, soprattutto nei particolari, e secondo una moltitudine d'esigenze pratiche di cui sovente il maestro, componendo, non s'era reso conto. La partitura stampata è il documento finale di questa edizione d'uso, per gli esecutori, in

cui sovente sono state accettate e legittimate le intenzioni dei primi interpreti, d'accordo con gli autori o in una zona d'utile compromesso tra quanto voleva l'autore e quanto ne fosse attuabile. S'aggiunga che per Verdi, ancora di più che per Puccini, una pagina di partitura non aveva una precisione, anche grafica, di tipo parnassiano, come quella che perseguiva Debussy, nè di tipo scientifico, come quella che poi adottarono i dodecafonicisti. Le note, si sa, dovevano essere quelle segnate, ma i coloriti e il fraseggio erano indicati, senza eccessivo puntiglio, per buoni esecutori d'orchestra, per direttori esperti; e gli strumenti erano ancora adoperati secondo la rispettiva indole, con quella pronuncia e con quegli accenti che a ciascuno si convengono.

Copisti e correttori badavano poi, nel tragitto dall'autografo alla partitura stampata, alla uniformità tipografica, alla ripetizione dei coloriti omessi, degli accenti trascurati; toccava poi all'interprete la cura finale del fraseggio, dei coloriti.

Davanti a quest'idea di melodramma in progress, di messaggio tradizionale via via rivelato in teatro, Denis Vaughan si è trovato con una sorta d'atteggiamento filologico di natura letteraria più che musicale. Per lui la parola di Verdi e di Puccini è soltanto negli autografi, e tutto il resto è errore, superfetazione, arbitrio. Il nostro mondo melodrammatico per lui, in Inghilterra, è del tutto passato, concluso, storico, ricostruibile soltanto sui documenti; di qui la sua ricerca, non inutile ma piegata a conclusioni erronee; di qui la considerazione delle partiture di Verdi e di Puccini alla stregua delle partiture di Schoenberg o di Webern, in cui i più diversi coloriti possono sovrapporsi nel medesimo accordo, in cui gli accenti mutano di continuo e in cui il fraseggio può subire tutte le metamorfosi possibili, al pari del ritmo e del timbro. Invero, le migliaia e migliaia di « discordanze » accertate dal Vaughan riguardano esclusivamente le indicazioni dinamiche e di fraseggio, innegabili nella pagina, ma praticamente o ineseguibili, o peggio, se mai qualcuno le volesse eseguire, tali da condurre ragionatamente a una interpretazione scorretta, sgradevole e in nessun modo giustificata. Dal « caso Vaughan » comunque, ricaveremo il suggerimento d'invocare le pubblicazioni in fac-simile degli autografi, le quali renderebbero inutili le polemiche sempre pronte a nascere in questa delicata materia, e di cui si è avuto anche di recente un increscioso esempio. Soprattutto, sarebbe bene che tali controversie fossero tenute lontane dal grande pubblico, il quale non può che fraintenderle, procurandosi dubbi che non hanno ragione d'essere. Ascoltiamo con tranquillità e con gioia il *Falstaff*, la *Messa da Requiem*, ecc., sicuri che queste opere corrispondono a quanto i musicisti hanno creato. Se poi il Vaughan volesse applicare le sue doti di conteggio al *Boris Godunov* di Mussorgski e alla revisione di Rimski-Korsakov (che il pubblico ascolta indifferentemente), le sue cifre finali s'adornerebbero di certo d'una mezza dozzina di zeri.

BENIAMINO DAL FABRO

Contributi bibliografici

Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° gennaio al 31 dicembre 1960

Bartolozzi Bruno. *Immagine per soprano e 17 strumenti.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Stagione Sinfonica del Teatro Comunale, 17 gennaio 1960. - Direttore: Eduard Flipse. Solista: Helga Pilarczyk.
1° Esecuzione assoluta.

Bettarini Luciano. *Cartelli d'autobus. Concerto per coro e orchestra con tenore solista.*

Rai, Programma Nazionale, 25 maggio 1960. - Direttore: Massimo Pradella. Solista: Gino Sinimberghi.
1° Esecuzione assoluta.

Bettinelli Bruno. *Preludio elegiaco.*

Rai, Programma Nazionale, 3 aprile 1960. - Direttore: Efrem Kurtz.
1° Esecuzione assoluta.

Brero Cesare. *Er testamento de Meo del Cacchio per voce d'uomo e 15 strumenti.*

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 12 settembre 1960. - Direttore: Nino Sanzogno. Baritono: Scipio Colombo.
1° Esecuzione assoluta.

Bucchi Valentino. *Concerto lirico per violino e orchestra.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Stagione Sinfonica del Teatro Comunale, 10 gennaio 1960. - Direttore: Efrem Kurtz. Solista: Roberto Michelucci.
1° Esecuzione assoluta.

Cambissa Giorgio. *Rapsodia greca.*

Venezia, Teatro La Fenice, Stagione Sinfonica « Primavera » in collaborazione con la Rai, 17 marzo 1960. - Direttore: Pier Luigi Urbini.
1° Esecuzione assoluta.

Castiglioni Niccolò. *Eine kleine Weihnachtsmusik.*

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 12 settembre 1960. - Direttore: Nino Sanzogno. Pianista: Niccolò Castiglioni.
1° Esecuzione assoluta.

Chailly Luciano. *Sonata tritematica n. 9 per orchestra.*

Firenze, Palazzo Vecchio, Stagione Sinfonica Estiva del Teatro Comunale, 23 luglio 1960. - Direttore: Francesco Mander.
1° Esecuzione assoluta.

Chiaromello Giancarlo. 4 Invenzioni per archi, ottoni, timpani e due pianoforti.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 3 dicembre 1960. - Direttore: Nino Sanzogno.

1° Esecuzione assoluta.

Clementi Aldo. Ideogrammi n. 1 per orchestra da camera.

Palermo, Teatro Massimo, 1° Settimana Internazionale della Nuova Musica, 13 maggio 1960. - Direttore: Daniele Paris.

1° Esecuzione assoluta.

Clementi Aldo. Ideogrammi n. 2 per flauto e 17 strumenti.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Gaspar Cassadó.

1° Esecuzione assoluta.

Contilli Gino. Espressioni sinfoniche.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1960. - Direttore: Sixten Ehrling.

1° Esecuzione assoluta.

Cortese Luigi. Sinfonia op. 35.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 12 settembre 1960. - Direttore: Nino Sanzogno.

1° Esecuzione assoluta.

Cremesini Guido Marino. Beatitudini per coro e orchestra.

Firenze, Palazzo Vecchio, Stagione Sinfonica del Teatro Comunale, 24 gennaio 1960. - Direttore: Pierre Dervaux.

1° Esecuzione assoluta.

Dallapiccola Luigi. Dialoghi per violoncello e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Gaspar Cassadó.

1° Esecuzione assoluta.

Dallapiccola Luigi. Requiescant per coro misto e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italo in Roma, 2 aprile 1960. - Direttore: Sixten Ehrling.

1° Esecuzione in Italia.

Donatoni Franco. Strophes per orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italo in Roma, 30 gennaio 1960. - Direttore: Ferruccio Scaglia.

1° Esecuzione assoluta.

Dutilleux Henri. I^{re} Symphonie.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 14 settembre 1960. - Direttore: André Cluytens.

1° Esecuzione in Italia.

Fellegara Vittorio. Serenata per complesso da camera.

Roma, Teatro Goldoni, 24 maggio 1960. - Direttore: Higo Harada.

1° Esecuzione assoluta.

Fortner Wolfgang. Aulodia per oboe e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Lothar Faber.

1° Esecuzione in Italia.

Fuga Sandro. Concerto per violino e orchestra.

Firenze, Palazzo Vecchio, Stagione Sinfonica del Teatro Comunale, 16 aprile 1960. - Direttore: Sergiu Celibidache. Solista: Antonio Abussi.

1° Esecuzione assoluta.

Ghedini Giorgio Federico. Divertimento in re maggiore per violino e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica d'Autunno del Terzo Programma, 29 ottobre 1960. - Direttore: Hilmar Schatz. Solista: Wanda Luzzato.

1° Esecuzione assoluta.

Gorini Gino. 5 Studi per due pianoforti e orchestra.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 7 maggio 1960. - Direttore: Ettore Gracis. Due pianistico: Gino Gorini - Sergio Lorenzi.

1° Esecuzione assoluta.

Gorini Falco Roberto. Concerto per violino, pianoforte e orchestra.

Napoli, Stagione Concertistica dell'Associazione A. Scarlatti, 31 maggio 1960. - Direttore: Franco Caracciolo. Pianista: Carlo Bruno. Violinista: Giuseppe Prencipe.

1° Esecuzione assoluta.

Hartmann Karl Amadeus. 7^a Sinfonia.

Venezia, Teatro La Fenice, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960. - Direttore: Bruno Maderna.

1° Esecuzione in Italia.

Hindemith Paul. Pittsburg Symphony per orchestra (1958).

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italo in Roma, 16 aprile 1960. - Direttore: Massimo Freccia.

1° Esecuzione in Italia.

Kadosa Pal. Concertino per pianoforte e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italo in Roma, 5 marzo 1960. - Direttore: Istvan Kertesz. Solista: Gherardo Macarini Carmignani.

1° Esecuzione in Italia.

Malipiero Gian Francesco. L'asino d'oro. Rappresentazione da concerto per baritono e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italo in Roma, 26 marzo 1960. - Direttore: Sergiu Celibidache. Solista: Sesto Bruscantini.

1° Esecuzione assoluta.

Malipiero Gian Francesco. Concerto di concerti ovvero dell'Uomo malcontento per baritono, violino concertante e orchestra.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 12 settembre 1960. - Direttore: Nino Sanzogno. Baritono: Scipio Colombo. Violinista: Franco Gulli.

1° Esecuzione assoluta.

Malipiero Gian Francesco. *Preludio e morte di Macbeth* per baritono e orchestra.

Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica, 13 giugno 1960. - Direttore: Nino Sanzogno. Solista: Carlo Meliciani.
1° Esecuzione in Italia.

Maselli Gianfranco. *Rondeaux* per orchestra.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 25 settembre 1960. - Direttore: Mario Rossi.
1° Esecuzione assoluta.

Massimo Leone. *3 Fantasie* per orchestra.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1960. - Direttore: Sixten Ehrling.
1° Esecuzione assoluta.

Matsudaira Yoritsune. *U-Mai* per orchestra.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1960. - Direttore: Sixten Ehrling.
1° Esecuzione in Italia.

Mayuzumi Toshiro. *Mandala*. Sinfonia.

Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica, 28 settembre 1960. - Direttore: Hiroyuki Iwaki.
1° Esecuzione in Italia.

Morricone Ennio. *Concerto per orchestra*.

Venezia, Teatro La Fenice, Stagione Sinfonica di Primavera in collaborazione con la Rai, 24 marzo 1960. - Direttore: Erminia Romano.
1° Esecuzione assoluta.

Mortari Virgilio. *Concerto per pianoforte e orchestra*.

Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 26 marzo 1960. - Direttore: Virgilio Mortari. Solista: Takahiro Sonoda.
1° Esecuzione assoluta.

Mortari Virgilio. *Requiem per soli, coro e orchestra*.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 25 settembre 1960. - Direttore: Mario Rossi. Soprano: Mirella Parutto. Mezzosoprano: Stefania Malagù. Tenore: Augusto Vicentini.
1° Esecuzione assoluta.

Nielsen Riccardo. *Invenzioni e sinfonie*.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 21 settembre 1960. - Direttore: Sixten Ehrling. Soprano: Maggie Kalmus.
1° Esecuzione assoluta.

Nin-Culmell Joaquín María. *Concerto per pianoforte e orchestra*.

Rai, Rete Tre, 29 settembre 1960. - Direttore: Gino Marinuzzi jr. Solista: Luciano Giarrubia.
1° Esecuzione in Italia.

Nono Luigi. *Il Canto sospeso* per soprano, contralto, tenore, coro misto e orchestra.

Venezia, Teatro La Fenice, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 17 settembre 1960. - Direttore: Bruno Maderna. Soprano: Ilse Hollweg. Contralto: Eva Bornemann. Tenore: Friedrich Lenz.
1° Esecuzione in Italia.

Ogando Eduardo. *Concerto per violino e orchestra*.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italico in Roma, 12 marzo 1960. - Direttore: Bruno Maderna. Solista: Georg Moench.
1° Esecuzione in Italia.

Pannain Guido. *2° Concerto per violino e orchestra*.

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 22 settembre 1960. - Direttore: Umberto Cattini. Solista: Pina Carmirelli.
1° Esecuzione assoluta.

Pizzetti Ildebrando. *Concerto in mi bemolle per arpa e orchestra*.

Milano, Teatro alla Scala, Stagione Sinfonica, 11 ottobre 1960. - Direttore: Fernando Previtali. Solista: Clelia Gatti Aldrovandi.
1° Esecuzione assoluta.

Quaranta Felice. *Concerto breve per violino e orchestra da camera*.

Milano, Stagione Concertistica dell'Angelicum, 31 ottobre 1960. - Direttore: Gabor Otvös. Solista: Franco Novello.
1° Esecuzione assoluta.

Ranki György. *King Pomade's New Clothes*. 1° Suite.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italico in Roma, 5 marzo 1960. - Direttore: Istvan Kertesz.
1° Esecuzione in Italia.

Salomon Karl. *Danze popolari greche*. Suite sinfonica.

Rai, Rete Tre, 19 gennaio 1960. - Direttore: Heinz Freudenthal.
1° Esecuzione in Italia.

Schönbach Dieter. *Come Santo Francesco predicò agli uccelli*, concerto per soprano e orchestra.

Roma, Teatro Eliseo, Stagione Concertistica dell'Accademia Filarmonica Romana, 12 dicembre 1960. - Direttore: Hans Werner Henze. Solista: Magda Laszló.
1° Esecuzione in Italia.

Seiber Matyas. *Improvisations per jazz-band e orchestra sinfonica*.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italico in Roma, 23 gennaio 1960. - Direttore: Ettore Gracis.
1° Esecuzione in Italia.

Starer Robert. *Preludio e rondò giocoso*.

Rai, Rete Tre, 19 gennaio 1960. - Direttore: Heinz Freudenthal.
1° Esecuzione in Italia.

Stravinski Igor. *Gesualdo Monumentum.*

Venezia, Palazzo Ducale, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 27 settembre 1960. - Direttore: Igor Stravinski.

1° Esecuzione assoluta.

Stravinski Igor. *Il Re delle stelle.* Cantata per coro maschile e orchestra.

Rai, Stagione Sinfonica Pubblica del Terzo Programma, Auditorium del Foro Italico in Roma, 2 gennaio 1960. - Direttore: Dean Dixon.

1° Esecuzione in Italia.

Takàcs Jenő. *Ländliches Barock, op. 48.*

Milano, Stagione Concertistica dell'Angelicum, 5 dicembre 1960. - Direttore: Alberto Zedda.

1° Esecuzione in Italia.

Tal Joseph. *I° Sinfonia.*

Rai, Rete Tre, 19 gennaio 1960. - Direttore: Heinz Freudenthal.

1° Esecuzione in Italia.

Villa Lobos Heitor. *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra.*

Venezia, Teatro La Fenice, Stagione Sinfonica di Primavera in collaborazione con la Rai, 21 aprile 1960. - Direttore: Kirill Kondrascin. Solista: Pieralberto Biondi.

1° Esecuzione in Italia.

Zaffiri Enore. *Sinfonietta.*

Trieste, Concerti Popolari di Primavera dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale G. Verdi, 25 marzo 1960. - Direttore: Piero Provera.

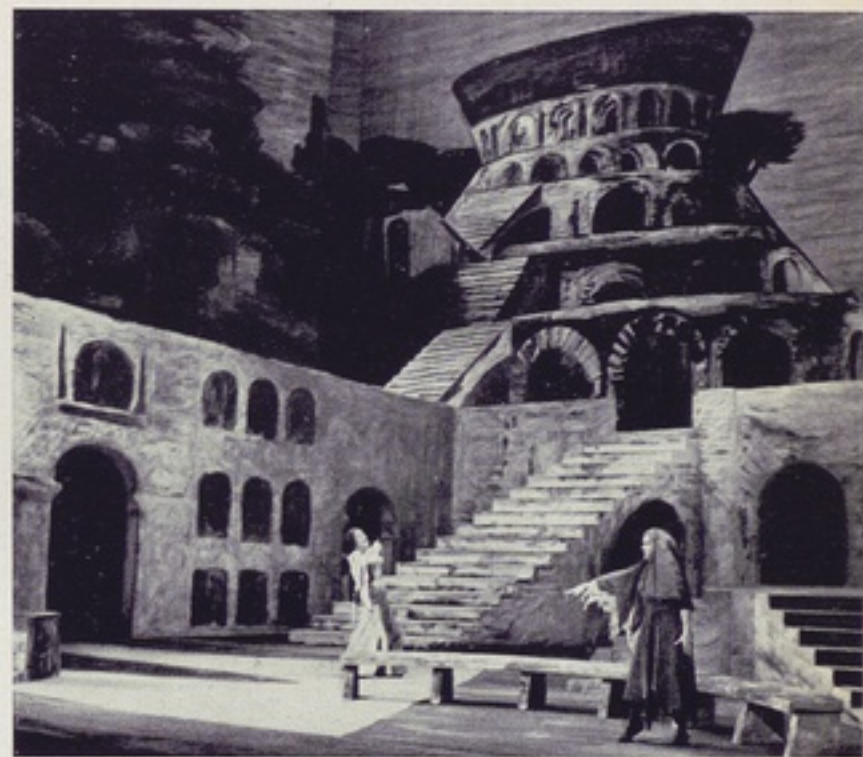
1° Esecuzione assoluta.

Zafred Mario. *Concerto per pianoforte e orchestra.*

Rai, Programma Nazionale, 25 febbraio 1960. - Direttore: Mario Rossi. Solista: Rodolfo Caporali.

1° Esecuzione assoluta.

Opere di Respighi

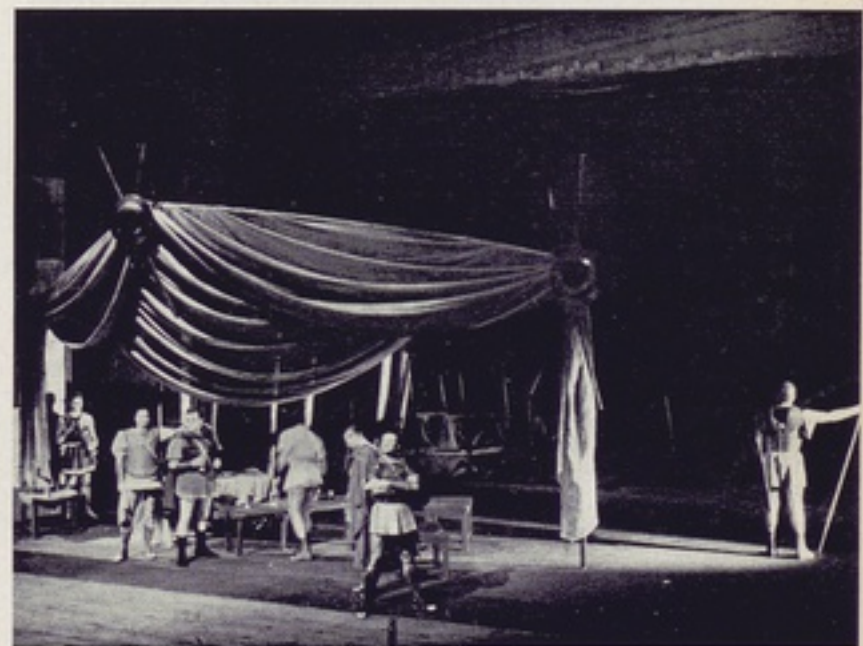


LA FIAMMA

atto I

(Roma, Teatro dell'Opera 1955-56. Regia di M. Wallmann, bozzetti e figurini di S. Fiume)

(Foto Savi - Roma)



LUCREZIA

(Venezia, Teatro La Fenice 1960-61. Regia di S. Sequi, bozzetti e figurini di L. Ghiglia)

(Cameraphoto-Venezia)



Nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma è stata murata recentemente una lapide con il medaglione di O. Respighi modellato da Francesco Messina e accompagnata dalla seguente epigrafe:

Qui sostò
per l'ultima benedizione
Ottorino Respighi
prima di lasciare la città
del suo cuore e della sua arte

Teatri e concerti

«Vanessa» di Barber e «L'Isola dei pazzi» di Duni al IV Festival Internazionale di Spoleto

La quarta edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto si è svolta per la durata di un mese a partire dal 15 giugno. L'esito lusinghiero, d'arte e di pubblico, che già aveva accompagnato le precedenti edizioni del Festival di Giancarlo Menotti, si è puntualmente ripetuto per ognuno degli spettacoli e dei concerti tenuti nella deliziosa, incomparabile cornice della cittadina umbra. Insieme a Salomè di Richard Strauss — vibrantemente diretta da Th. Schippers e audacemente messa in scena da Luchino Visconti — gli spettacoli musicali più importanti sono stati l'opera Vanessa del compositore americano Samuel Barber e l'opéra-comique L'Isola dei pazzi di E. Romualdo Duni. Riportiamo le critiche di questi due lavori apparse sul Corriere della Sera (16 e 17 giugno).

Vanessa, tre atti e cinque quadri di Samuel Barber, libretto di Gian Carlo Menotti, anche regista dello spettacolo, ha inaugurato questa sera a Spoleto il Festival dei Due Mondi ed ha ripetuto il successo clamoroso sia del suo battesimo al Metropolitan di Nuova York (gennaio 1958), sia della sua prima migrazione in Europa, l'estate successiva, per il Festival di Salisburgo.

È dramma d'un intimismo ombroso e crepuscolare, trattato dal Menotti con sottile penetrazione psicologica ma con sovrabbondanza di episodi non sempre necessari e di immagini non sempre peregrine. Ed è partitura musicale leoninamente coraggiosa nella impostazione di fondo, che non esita ad adottare il vecchio stampo del melodramma verista e che si tiene comunque nel solco di una tradizione rispettosa delle vecchie leggi armoniche oltre che dell'assoluto predominio delle voci sull'orchestra: quest'ultima, tuttavia, ricevente le cure non distratte d'una mente, come quella di Barber, sinfonicamente complessa.

Dovessimo dire a quali precise fonti d'ispirazione ed ammaestramento Samuel Barber ha attinto il pensiero creativo nell'accingersi a modellare Vanessa, suo primo frutto teatrale dopo più d'un ventennio di attività nel campo della composizione, non ci troveremmo imbarazzati: Puccini, e, in misura molto meno appariscente, Strauss: mentre, ad essere pedanti fino alla noia, ci sentiremmo di estendere l'elenco dei modelli o tematici o morfologici, su su fino a Beethoven e Mozart, e insomma chissà mai quando si finirebbe. E quanto sarebbe frivolo! Facciamo di meglio, allora, magari a costo di sentirci nell'imbarazzo. E cerchiamo di chiarire al lettore, dopo che a noi, il valore di Vanessa indipendentemente dai presupposti stilistici e culturali che la condizionano.

L'epoca in cui si svolge l'azione di Vanessa si aggira intorno al 1905, quando, cioè, esistevano donne reali e di fantasia capaci di fregiarsi d'un nome di farfalla diurna vagamente colorata. Luogo dell'azione, un non

meglio specificato «Paese del Nord», forse scandinavo, se giudichiamo dai costumi, arredamenti e scenari prescelti o disegnati da Beni Montresor con la collaborazione di Danda Ortona. Lì, su un alto, e crediamo ipotetico Hudson, vive Vanessa, donna ricchissima, sulla quarantina, che da vent'anni, tappata in una villa con la vecchia madre ostile, la nipote Erica e un esercito di servi, aspetta l'uomo che ama, certo Anatol. E Anatol arriva, ma non è quello atteso, povero lui, morto da un pezzo, bensì il suo omonimo figlio degenero, che ha voluto conoscere la signora per cui aveva tanto spasimato papà, tanto sofferto mamma. Arriva, il giovinotto, e Vanessa vuole scacciarlo. Ma egli ha adocchiato Erica, che fa sua nel giro di una notte per tornare, il mattino seguente, a posare lo sguardo sulla posta maggiore, la ricchezza di Vanessa.

Comincia la rivalità tra le due donne che si contendono Anatol. Lotta ad armi dispare perché Erica, più riflessiva della zia, crede nell'amore eterno, ma capisce che Anatol, dopo la torbida notte del loro incontro, non ci crede per nulla e non merita d'essere sposato, mentre Vanessa, fermamente decisa a illudersi, neppure si domanda se Anatol le voglia bene. Lei ne è sicura, perciò vince. Sposa Anatol e con lui abbandonerà la villa. Erica, disperata, a poco a poco si rassegna. È già sopravvissuta a una pazzia fuga notturna nella neve, quando il figlio d'una sola sciagurata ora d'amore muore per aborto. Sopravvive ora alla disperazione, che lentamente si spegne quando essa accetta di restare nella villa con la nonna arcigna e semiparalitica. Restare ed aspettare a sua volta, come aveva fatto la zia, questo il suo destino. E a sua volta, quasi a fermare il tempo che vola, coprire specchi e ritratti di casa. Non è escluso, così, che un terzo Anatol giunga un bel giorno a farla felice.

Romanzetto rosa, nel complesso, anche condito dal pizzico di comicità attraverso la simpatica figura del medico di famiglia, anche oscurato dalle ambigue movenze freudiane. E musica, nel complesso, inequivocabilmente rosa nell'ottimismo sentimentale delle romanze modulate con veemenza, dei duetti sparati con ampiezza di volute fino alle regioni accese del canto, dei preludi e intermezzi orchestrali specialmente notevoli al terzo atto, dei movimenti di danza e soprattutto d'alcuni valzer festosamente conati a simulare la gioia dove non è, o non avrebbe dovuto essere che dolore. Non di rado rosata, la musica, nella stessa artificiosità dei contrasti abilmente fatti scaturire da sovrapposizioni sonore come nel gran ballo di Capodanno al secondo atto, oppure da elevati intrecci contrappuntistici, di stile imitatorio, come nel finale dell'opera: un quintetto di elegante fattura e di squisita emotività.

Ha retto le sorti dello spettacolo, dal podio del Teatro Nuovo spoletino meravigliosamente affollato, il giovane concertatore e direttore di orchestra americano Werner Torkanowsky, tempra eccezionale di musicista al cui comando l'orchestra, la Filarmonica di Trieste, ha suonato con trasparenza fonica assai timbrata e suggestiva. Interpreti vocali impeccabilmente affiatati ed espressivamente lucenti, i soprani Ivana Tosini (Vanessa) e Mietta Sighele (Erica), il tenore Alvino Misciano (Anatol), il baritono Giulio Bardi (Dottore), il mezzosoprano Giovanna Fioroni (La madre). Haroldo Lara e Carlo Guidantoni. Perfettamente complementari per l'alto potere evocativo e rappresentativo la regia di Menotti e la scenografia di Montresor. Composto il coro del Liceo Morlacchi di Perugia, istruito da Rolando Maselli.

La misura del successo è risultata da una trentina di vibranti chiamate complessive agli interpreti dopo i cinque quadri e dalla intensità di alcuni applausi a scena aperta. An-

che gli autori sono stati lungamente applauditi alla fine dell'esecuzione.

Nel 1752 il teatro dell'Opéra-Comique di Parigi, già chiuso nel 1745, veniva riaperto. La Compagnia italiana Bambini vi inscenava *La Serva*

tuenti le «vaudevilles». Soltanto con Egidio Romualdo Duni, peraltro, la impronta italiana, anzi napoletana, dell'opera comica di Francia si accentua e consolida in maniera definitiva, nonostante che il compositore di Matera, vissuto a Parigi quasi vent'anni, avesse assimilato e asse-

26 giugno 1961

2ª rappres. moderna

Personaggi e interpreti

IV FESTIVAL DEI DUE MONDI / SPOLETO

L'ISOLA DEI PAZZI. Opera comica in 2 atti,

Libretto di Anseaume. Testo italiano di Cesare Brero

Musica di E. Romualdo Duni.

Elaborazione e revisione di Guido Turchi

Proprietà G. Ricordi & C.

Fanfolino,	Mario Spina
Governatore dell'isola	Paolo Pedani
Sordidone	Florindo Andreolli
Spezzaferro	Dino Mantovani
Malgoverno	Renata Ongaro
Madama Garbata	Edith Martelli
Madama Semplicina	Alberta Valentini
Madama Gloriosa	

Maestro direttore e concertatore

Luciano Rosada

Regia di Giancarlo Sbragia

Bozzetti e costumi di Peter Hall

padrona di Pergolesi con altri numerosi intermezzi. Non staremo a ridere del loro trionfo, del colpo che essi infersero al razionalismo degli enciclopedisti più togati, delle reazioni polemiche che ne seguirono. Subito Rousseau dava fuori *Le Devin du village*, il primo lavoro francese che risentisse l'influsso dell'intermezzo italiano. L'anno successivo era Dauvergne che nei *Troqueurs* mostrava d'aver felicemente adattato all'opera comica di casa lo schema e le forme del nostro intermezzo, conservando a quella i dialoghi parlati e accettando di questo, e dell'opera buffa che se ne veniva generando, le sviluppate ariette sostit-

condato fin che poteva i gusti locali. A Parigi il Duni si era stabilito dal 1757. Era già stato attivo a Bari e a Parma, qui facendosi rappresentare una *Ninette à la cour*. Era già passato anche a Roma, dove un suo *Nerone* veniva applaudito al Tor di Nona nei giorni che nello stesso teatro cadeva la *Olimpiade* pergolesiana. E aveva scritto per le scene napoletane un *Artaserse* e aveva inoltre soggiornato a Londra e a Leida. Ma giunto nella capitale francese, dove avrebbe goduto la stima di Diderot e di Goldoni, egli non esitava ad intonare la lira ai testi esclusivamente francesi d'una lunga serie di operine costruite sugli intrecci di

commedie borghesi o di leggiadre «paysanneries» e due sole volte, in *L'Isle des fous* e in *La Fée Urgèle*, affrontando argomenti di pura fantasia.

È appunto *L'Isle des fous*, nella versione ritmica italiana di Cesare Bre-ro e con la recente revisione moderna di Guido Turchi, che il Festival dei due Mondi ha presentato stasera nel delizioso Caio Melisso, s'intende, traducendone il titolo in *L'Isola dei pazzi*. Ma è appunto *L'Isola dei pazzi*, composta su un libretto di Louis Anseaume, tratto dall'*Arcifanfano* di Goldoni, che offre il meglio e insieme definisce i limiti storici ed artistici del Duni, il quale condivide con Gluck, operante nello stesso periodo di tempo a Vienna e pure autore di una comica *L'Isle de Merlin*, il merito d'aver fatto da padre all'opera comica francese, madre, si sa, ne fu il genere di spettacolo «vaudeville-sco» che le compagnie francesi di commedianti, succedute nel 1697 ai comici italiani, allestivano nei teatri popolari «à la Foire Saint-Germain» di carnevale, «à la Foire Saint-Laurent» nei mesi estivi.

Ora il meglio di Duni sono le arie in cui l'elemento melodico italiano la vince su quelle che erano le ariette di Rousseau e Dauvergne. Certo i singoli caratteri dell'avarò, del fanfarone, del prodigo e della pazza allegra, o superba, o ritrosa, trovano nelle arie della sua immaginaria isola-manicomio i corrispondenti accenti tipificatori, talvolta aggraziati e sospiriosi, tal'altra vivaci e pieni di ritmico slancio animatore. Ma è altrettanto vero che la loro sequenza pecca nel complesso di una

grigia uniformità aggravata dalla prolissa recitazione degli inframezzati dialoghi. Duni tira via con mano troppo facile e con evidenti inclinazioni al genere di buffonerie «à la foire», per cui la dignità dell'arte, sempre alta in Pergolesi, in Vinci, in Piccinni sovente, non pare rispettata. Si profilano così i limiti artistici, oltre che storici, di E. Romualdo Duni, per la cui personalità vale sempre il simpatico ma cauto giudizio espresso da Goldoni nelle sue *Memorie*.

Esecuzione giocata in chiave di farsa, una farsa fantasiosa, musicalmente chiassosa, spettacolarmente surrealista. L'ha tenuta in pugno, calibrandola a dovere il concertatore e direttore d'orchestra Luciano Rosada. In palcoscenico, tra le opaline luci pioventi sull'unico albero stopposo, sulle gabbie dei matti e sugli stupendi costumi inventati dallo scenografo Peter Hall, regista sagacissimo Giancarlo Sbragia, hanno cantato, recitato e «pazziato» le bravissime Edith Martelli, Renata Ongaro e Alberta Valentini, e i non meno attenti e precisi Mario Spina, Paolo Pedani, Florindo Andreolli e Dino Mantovani. Ha suonato, disciplinata e brillante, l'orchestra milanese dei Pomeriggi musicali.

Successo caloroso. Applaudito il Rosada anche dopo l'introduzione orchestrale (non la originale dell'*Isola dei pazzi*, andata perduta, ma quella d'altra opera di Duni. *Les Deux chasseurs et la laitière*). Applauditissimi i nominati interpreti vocali insieme con il regista e lo scenografo.

FRANCO ABBIATI

-Il Console- di Menotti al Teatro Massimo di Catania

Il 23 marzo scorso, nel corso della Stagione lirica al Teatro Massimo Bellini di Catania è stato rappresentato per la prima volta in quel teatro *Il Console* di Gian Carlo Menotti. Sull'opera e gli interpreti così scriveva l'indomani il giornale *La Sicilia*:

La costituzionale prevenzione dei catanesi verso tutte le novità liri-

che ha fatto sì che solo un pubblico non molto numeroso abbia assistito

alla prima esecuzione siciliana del *Console* di Gian Carlo Menotti, presentata, iersera al Teatro Massimo Bellini.

Eppure la fama dell'autore, le polemiche che hanno sempre circondato questa e le altre sue produzioni, avrebbero dovuto dar la misura dell'interesse di un'opera inusitata come *Il Console*. E di ciò, ben si sono resi conto gli spettatori di iersera i quali sono rimasti presi e soggiogati dalla forza drammatica di un testo letterario e musicale, dalla sua assoluta novità, in campo operistico, della sua validità moderna ai fini della creazione di un genere di spettacolo che pur ricollegandosi al glorioso filone del melodramma italiano, non ha di questo né il vieto convenzionalismo, né quel senso di arcaico che non può certo entusiasmare le nuove generazioni.

E certamente non si può riguardare al teatro menottiano col metro critico dei puristi del melodramma; per i musicisti e i musicomani delle passate generazioni la posizione di questo autore sa di polvere e zolfo, poiché egli ha del rivoluzionario tutti i crismi, senza però che le istanze progressiste della musica moderna (ridotte oggi a un fatto di mera cultura) lo sfiorino.

Gli è che Menotti è musicista, ma è principalmente un uomo di teatro: sa che il pubblico vuol vedere e vivere le vicende sceniche, così come avviene per le più avanzate forme di spettacolo, e non solo ascoltare della musica, oggi per lo più incomprensibile.

Per questa ragione, già il testo letterario del *Console* ha tutti i crismi di opera compiuta, di un'opera che dalla musica viene talvolta solo commentata, talvolta traspunta in indagini psicologiche, talvolta espressa in atmosfere sonore corpose e calde, ora drammaticamente efficaci, ora liricamente concluse. Ma ciò che più conta in quest'opera è la sua forza attuale fatta di sofferenze e di morte. E se a una poli-

ticizzazione assoluta del fatto umano, l'opera può apparire come affetta da qualunquismo, deve pur riconoscersi che esso è lo stesso qualunquismo del *Passaggio del Reno* il discusso film di Cayatte, che è scontentezza per lo stato umano, che è sconforto per l'incomprensione della società.

Proprio il *Console* (entità non concreta) rappresenta la società contro l'individuo, una società che qui è fredda burocrazia, inutile e sner-vante congerie di carte e di attese senza fine. Una donna deve fuggire da un paese totalitario per raggiungere il marito e la libertà: l'unica sua speranza è il consolato di una nazione libera, ma le remore burocratiche la stancheranno al punto da portarla al suicidio.

E che il *console* sia solo un simbolo non può dubitarsi: egli, che domina tutto il dramma, non appare mai, è personaggio kafkiano senza un corpo ma sempre immanente con la sua inumana presenza. Altrettanto simbolici sono poi tutti gli altri personaggi, quest'umanità che nell'attesa distrugge le sue speranze, che si abbrutisce riempiendo moduli e carte, che meccanicamente compie gli atti di una vita che non è vita perché lo spirito è stato distrutto ora che «l'uomo nega il mondo all'uomo... nasce straniero sulla terra e il suo destino gli è imposto senza scelta...». Concetti questi che forse istintivamente e in funzione strettamente teatrale (più che per desiderio di approfondimento intellettuale), Menotti profonde nella sua opera. E altrettanto inconsciamente egli si accosta a Weill e a Brecht per la epicità che i personaggi del *Console* elevandosi dalla loro miseria, vanno acquistando. Epica infatti è la tragedia di questa donna infelice che si vede morire davanti il bambino (ma egli senza libertà non potrebbe mai vivere) e la madre; epica è la figura dell'illusionista che nel gioco del vero e del non vero finisce collo spiegare il senso pirandelliano della

vita; epica è infine la segretaria del consolato, assolutamente svuotata — senza volontà propria — del senso dell'umano e ridotta a inutile e improduttiva macchina.

Dal punto di vista musicale Menotti si ricollega per la grafia e il gusto a Puccini, ma non può valere il giudizio critico di un Menotti verista, poichè le sue trame non sono cronache, ma interpretazioni della cronaca in termini di poesia e di musica, per cui se lo stile è pucciniano, la musica ha sempre essenzialità e funzionalità, e deve essere giudicata in unitario contesto con l'azione, anche se l'autore tenti di ripristinare, più per gusto polemico che per convinzione, alcune delle forme chiuse del melodramma, forme che peraltro adopera con parsimonia e mai a sproposito. E per esemplificare basta citare la ninna-nanna per il bambino malato e il canto di liberazione del coro al terz'atto.

Di fronte a un'opera inconsueta, interpretazione inconsueta. Scenograficamente il regista Aldo Mirabella Vassallo ha ideato ambienti che attraverso pochi elementi sintetici creano l'atmosfera espressionista di un dramma di Kafka. Allusivo in particolare l'elemento di cornice della scena, fatto di titoli di giornali del mondo libero, in contrasto colle

contorte architetture su cui si svolge la vicenda.

Lo spettacolo ha poi avuto l'andamento di una rappresentazione di prosa, poichè gli interpreti, primi fra tutti la straordinaria Clara Petrella e l'ottimo Piero Guelfi, hanno dimenticato di essere cantanti, per trasferire la loro personalità in intensa partecipazione drammatica. E occorre accostarli tutti in una lode, dalla Gardino, perfetta segretaria, alla Bortoluzzi della quale vanno molto lodate le qualità vocali, al Montarsolo, sofferito Kofner, alla Todeschi, alla Manni Jottini, alla Calma (la mondana che forse per tale sua professione riesce a ottenere il visto d'espatrio), al Ferrara, allo Zerbini, e infine al Wozniak illusionista e insieme cantante e attore.

La direzione musicale era affidata a Luciano Rosada che ha avuto cura di equilibrare i piani sonori onde far sempre percepire le parole del testo, riservando gli slanci lirici dell'ottima orchestra agli interludi sinfonici che impreziosiscono l'opera. Successo veramente sincero e convinto quello di ieri sera con punte di particolare entusiasmo alla fine del secondo e del terz'atto. Applausi a scena aperta per la Bortoluzzi e una vera ovazione per la Petrella al secondo atto. Dodici chiamate alla ribalta.

DOMENICO DANZUSO

Notizie in breve

* Il venticinquesimo anniversario della morte di Ottorino Respighi è stato ricordato da moltissime istituzioni, italiane e straniere. *Maria Egiziaca*, dopo le rappresentazioni alla Piccola Scala (vedi *Musica d'Oggi*, 1961, n. 2) è stata data anche a Genova a conclusione della stagione lirica 1961 al Carlo Felice (Direttore Franco Capuana, regista Enrico Frigerio, interpreti Luciana Serafini, Giuseppe Baratti, Lino Puglisi).

Al XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia il 20 aprile 1961, Antal Dorati ha diretto un concerto commemorativo comprendente l'ouverture del *Belfagor*, la *Passacaglia* di J. S. Bach trascritta per orchestra dal Maestro bolognese, il *Concerto gregoriano* (violinista Carl van Neste), *Aretusa* (solista di canto Jolanda Michieli), i *Pini di Roma*.

Altre commemorazioni respighiane sono state: il concerto vocale e strumentale organizzato dalla RAI per il «Giugno radiofonico» e tenuto al Teatro Comunale di Bologna il 28 giugno con la direzione di Ferruccio Scaglia e la partecipazione del soprano Floriana Cavalli e del tenore Aldo Bertocci (nel corso di quest'anno la RAI ha anche trasmesso *La Fiamma* e *Lucrezia*); la commemorazione tenuta il 18 giugno a Perugia con un discorso di Mario Rinaldi ed esecuzione di musiche respighiane; la esecuzione dei *Pini di Roma* nella serata di gala al Teatro Coliseo di Buenos Aires in occasione del viaggio del Presidente Gronchi nell'America latina; ecc. Anche negli Stati Uniti si annunciano copiosissime le esecuzioni dei poemi sinfonici del Maestro: in particolare per i prossimi mesi le più note orchestre e i più famosi direttori americani hanno preannunciato numerose esecuzioni dei *Pini di Roma*.

* Castell'Arquato, paese natale di Luigi Illica, ha inteso onorare la memoria del celebre drammaturgo e librettista istituendo un Premio lirico internazionale a lui dedicato. L'attestato, in questa prima edizione del Premio, è stato conferito al soprano Antonietta Stella che ha recentemente toccato la centesima interpretazione di *Madama Butterfly*, a Margherita Wallmann, alla cui arte si devono le magistrali interpretazioni sceniche di *Tosca* e *Iris* alla Scala, a Mario Lanfranchi, autore delle messa in scena di opere pucciniane alla TV. Sono stati inoltre premiati il Maestro Gianandrea Gavazzeni, il critico musicale

Mario Morini, studioso della librettistica illichiana, e i cantanti Gianni Poggi, Nicola Rossi Lemeni e Aldo Protti. Alla presenza di un folto pubblico tra cui figurava il presidente della Casa Ricordi ing. Guido Valcarengi, il prefetto di Piacenza, ha consegnato le targhe agli artisti premiati presenti alla manifestazione.

* Nei giorni 12, 13 e 14 maggio u. s. con ampia partecipazione dei compositori, insegnanti concertisti e musicologi ha avuto luogo presso il Foro Italico in Roma il Convegno Nazionale organizzato dall'Unione

Musicisti. Sono state complessivamente presentate ventisette relazioni su problemi concernenti l'educazione musicale, la vita dello spettacolo e del concerto, il repertorio operistico e sinfonico, le ricerche musicologiche. Le discussioni e gli interventi hanno costituito un concreto apporto all'avviamento degli argomenti trattati verso le più convenienti risoluzioni giuridiche, tecniche e finanziarie.

* Il 16 e 17 giugno u. s. si è svolto nella Stadthalle di Klagenfurt il I° Festival Internazionale del Folclore al Lago di Woerth. Fra i vari complessi partecipanti figurava la corale G. Tartini di Trieste (unica rappresentante italiana) che sotto la direzione del Maestro Giorgio Kirschnor ha presentato musiche di Colacicchi, Radole, Noliani, Illersberg e Viozzi.

* La sezione di Sanremo della Gioventù Musicale d'Italia ha commemorato il 12 giugno u. s. con una conferenza del suo presidente, prof. Agostino Poggi e con un concerto, il M.° Franco Alfano, che nella cittadina ligure morì nel 1954. Dell'illustre maestro napoletano sono state eseguite pagine vocali dalle opere *Resurrezione*, *L'ultimo Lord* e *Il Dottor Antonio*, oltre a due liriche di Tagore e a due tempi del 2° Quartetto in do.

* A Praga è stato celebrato il 150° anniversario di fondazione del locale Conservatorio, che iniziò la propria attività il 24 aprile 1811.

* A Mariánské Lázně (Cecoslovacchia) si è aperto il 20 maggio u. s. un Festival Musicale Internazionale cui partecipano, oltre alla Filarmónica Ceca, l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS, complessi di Praga, Dresda, Zagabria, ecc. Particolari manifestazioni saranno dedicate a Chopin e a Liszt.

* Dal 20 al 29 luglio si è svolta a Certaldo la 2° Settimana di Musicologia: tema della manifestazione *La Musica in Italia nel Quattrocento*. Le lezioni sono state tenute dai professori Bianca Becherini, Adelmo Damerini, Federico Ghisi e Giuseppe Vecchi, mentre la presidenza del corso era affidata al prof. Kurt von Fischer.

* Il 12° Festival estivo di Dubrovnik (Jugoslavia), inaugurato il 10 luglio u. s., si è protratto fino al 24 agosto.

* Il termine ultimo di consegna dei manoscritti per la partecipazione al Concorso F. Ballo 1961 per una composizione sinfonica « opera prima », scadrà improrogabilmente il giorno 2 ottobre p. v. Le composizioni dovranno essere spedite non oltre le ore 24 di detto giorno all'Ente dei Pomeriggi Musicali, Corso Matteotti 20, Milano.

* Presso la Cassa Nazionale Assistenza Musicisti, la Commissione per l'assegnazione dei premi annuali di operosità ha conferito per il 1961 due premi di 1 milione rispettivamente ai maestri Goffredo Petrassi e Roberto Rossellini, e sette premi di L. 500.000 rispettivamente ai maestri Alfredo De Minno, Ettore Desderi, Guido Farina, Alberto Ghislanzoni, Barbara Giuranna, Francesco Santoliquido e Achille Schinelli.

Necrologi

* Il 26 giugno 1961 è morto a Milano il comm. Carlo Enrico Perogalli, da lunghi anni Consigliere d'Amministrazione della G. Ricordi & C.

* A Manhasset (New York) è scomparso il 3 marzo u. s. il pianista austriaco Paul Wittgenstein che

dal 1939 viveva negli Stati Uniti. Nato a Vienna nel 1887, perse il braccio destro nel corso della prima guerra mondiale: per lui Ravel compose il *Concerto in re* per sola mano sinistra. Anche R. Strauss, F. Schmitt, Prokofiev e altri compositori gli destinarono pezzi per la mano sinistra.

* Il 24 giugno u. s. è deceduto a Napoli, dove era nato nel 1884, il celebre autore di canzoni napoletane Giovanni Gaeta, noto con il pseudonimo di E. A. Mario. Il suo nome è tra l'altro legato alla *Leggenda del Piave* composta nel 1918. Aveva fondato nella città natale una Casa Editrice.

* A Londra, dove viveva dal 1934 è morto il mezzosoprano Elena Gerhardt. Nata a Lipsia nel 1883 fu rinomata cantante da camera, soprattutto distintasi nell'interpretazione di *Lieder* di Schumann, Brahms e altri maestri tedeschi. Nel 1953 aveva pubblicato il volume autobiografico intitolato *Recital*.

* Il 14 agosto u. s. è improvvisamente deceduto a Tauriano di Spilimbergo (Udine) il pianista, compositore e didatta Guido Alberto Fano. Lo scomparso, padre del musicologo e pianista Fabio, era nato a Padova il 18 maggio 1875 e aveva compiuto gli studi musicali con Pollini e Martucci, laureandosi anche in legge. Salito rapidamente in fama come concertista e compositore, insegnò pianoforte al Liceo musicale di Bologna (1899), diresse i Conservatori di Parma (1905), Napoli (1911) e Palermo e tenne per molti anni, a partire dal 1922, una cattedra di pianoforte al Conservatorio di Milano. Fondatore a Parma e a Napoli di istituzioni concertistiche, si era pure dedicato alla direzione d'orchestra e di coro. Tra le sue composizioni figurano una trilogia drammatica per soli, doppio coro e orchestra, il poema sinfonico *La Tentazione di Gesù*, un *Concerto* per pianoforte e orchestra, varia musica da camera, pregevoli liriche. Era anche scrittore e saggista forbitto e pubblicò: *Pensieri sulla musica* (1903), *Nella vita del ritmo* (1916) e altro.

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

IV

(segue Milano)

L'insieme formava una competizione ammirevole fra maturità e giovinezza, fra esperienza e genialità. Entrambi erano dei virtuosi o professori mentre il resto dell'orchestra era formato da dilettanti.

Sabato 21 luglio

Non mi sembrò estraneo alle ragioni del mio viaggio in Italia visitare il *Palazzo Simonetta*¹ che si trova a un miglio o due da Milano, per sentire la famosa eco ricordata da Kircher² e da Daniello Bartoli;³ di essa si è tanto parlato e scritto da ingenerare il sospetto di qualche esagerazione. Non è questa la sede opportuna per approfondire l'indagine sulla riflessione sonora e pertanto rimanderò questo argomento a uno scritto futuro, ma questa eco è veramente meravigliosa. Il *Palazzo Simonetta* non confina con altre costruzioni. Tutt'intorno si stende una campagna assai piatta, e le sole montagne in vista sono le Alpi svizzere che distano più di 30 miglia. Il palazzo è oggi disabitato e cadente, ma si vede che un tempo fu assai bello. La facciata è aperta e poggia su una doppia fila di leggerissime colonne ioniche. L'eco può essere sentita solo nella parte posteriore della casa, che ha due ali verso il giardino.

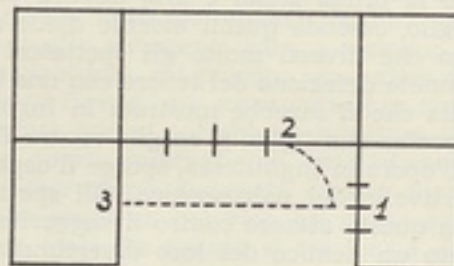
Ora, se è logico supporre che i muri opposti riflettano il suono,

¹ Celebre villa rinascimentale costruita nei pressi di Milano per il Marchese Simonetta nel 1547.

² Il gesuita tedesco padre Athanasius Kircher (1601-1680), scienziato di vasti interessi culturali si occupò anche di teoria musicale, pubblicando fra l'altro il celebre, diffuso trattato intitolato *Musurgia universalis* (2 volumi, Roma, 1650).

³ Padre Daniello Bartoli (1608-1685) anch'egli gesuita, è uno dei più autorevoli storiografi della Compagnia di Gesù. Si occupò dei problemi della riflessione del suono nell'opera *Del suono, dei tremori armonici e dell'udito* (Roma, 1679).

non è facile spiegare come ciò avvenga, dato che la forma dell'edificio è quanto mai comune, ed io non ho mai udito, in costruzioni simili, prodursi questi effetti. Ho compiuto esperimenti di ogni specie e in condizioni diversissime: con la voce, adagio e rapidamente; con una tromba che un servitore venuto con me suonava; con una pistola; con un moschetto, e sempre trovai conferma alla teoria dell'eco, giacché quanto più rapida e violenta era la percussione dell'aria, tanto più numerose erano le riflessioni, che allo sparo di un moschetto salivano a più di 50. La loro intensità sembrava diminuire regolarmente, e la distanza farsi più remota.



- 1 - La finestra più adatta per fare l'esperimento
2 - Muro con finte finestre dipinte dalle quali sembrano uscire le ripetizioni
3 - La finestra migliore per sentire l'eco

Qui, applicando il metodo di padre Kircher, si potrebbe affidare un canone musicale a una bella voce e si produrrebbe l'effetto di 2, 3 e anche 4 voci. Un colpo di martello crea l'imitazione perfetta del bussare fatto da un abile lacchè a una porta di Londra per annunciare una visita notturna. Un singolo *ah!* si trasforma in una lunga risata, e uno squillo o un suono di tromba si trasforma nel più ridicolo rumore che si possa immaginare.

A Milano i compositori sono molto numerosi. Oggi mi condussero ad ascoltare tre signore, sorelle fra loro, che cantano. Era presente il loro maestro che è il Signor Lampugnani.¹ Egli vive a Milano; all'opera, quando è assente l'autore, siede al primo clavicembalo; compone anche dei pasticci.² Le signore sue allieve

¹ Giovanni Battista Lampugnani (1706-1781) milanese, compositore, lasciò 30 e più melodrammi. Il Burney lo aveva conosciuto già a Londra, dove nel 1743 era succeduto a Galuppi come direttore del King's Theatre. Nel 1770 Lampugnani era maestro al cembalo al Teatro Ducale di Milano.

² Vedi in data giovedì 19 luglio.

cantarono numerose arie, duetti e terzetti e gli fecero assai onore. Una di esse eseguì una lunga difficile scena dell'*Olimpiade* di Jommelli,¹ composizione giustamente ammirata perchè ardita e magistrale nelle modulazioni ed espressiva e piacevole nonostante sembri *recherchée*. Mi sono procurato una copia di questa scena. Partecipava al trattenimento anche un buon violinista, il Signor Pasqualini, il quale accompagnò il canto con molta precisione e giudizio.

Più tardi andai all'opera, dove trovai il pubblico in effervescenza perchè Garibaldi, primo tenore e unico artista di qualità nei ruoli maschili, era ammalato. Si dovette tagliare tutta la sua parte. Il baritono, nella parte di un vecchio padre colerico che durante la prima scena e aria doveva violentemente maltrattare il figlio, essendo questi assente diede alla sua collera un indirizzo che divertì molto gli spettatori e fece loro sopportare l'inopinata defezione del tenore con una buona grazia superiore a quella che si sarebbe mostrata in Inghilterra. Egli, infatti, anzichè contro suo figlio, si scagliò contro il suggeritore il quale, come all'opera in Inghilterra, sporge il capo da una piccola apertura a livello del palcoscenico. Gli spettatori furono tanto divertiti da questo attacco contro il suggeritore, costantemente considerato un nemico del loro divertimento, che chiesero il bis dell'aria. Io però dopo il primo atto e il ballo me ne andai perchè le luci della sala affaticavano la mia vista; e dato che stasera non prevedevo un compenso alle mie sofferenze, mi negai il resto dello spettacolo.

Domenica 22 luglio

Stamane, dopo aver ascoltato in *Duomo* il servizio liturgico ambrosiano in tutta la sua perfezione, mi recai al convento di *Santa Maria Maddalena*, dove ascoltai parecchi motetti eseguiti dalle monache in occasione della loro festa. Ne era autore il Sig. G.B. Martini, *Maestro di cappella* e insegnante di canto del convento. Egli mi ha abbondantemente ricompensato della mancanza di tempi lenti nella sua messa che ascoltai lo scorso venerdì: l'adagio di uno dei motetti odierni è veramente divino e fu divinamente cantato da una delle suore, accompagnata dal solo organo al quale sedeva una sua consorella. Sotto ogni aspetto, è stata questa la migliore esecuzione vocale che io abbia ascoltato dopo il mio arrivo in Italia; dove esse sono tanto numerose da provarne presto fastidio. In quei giorni io ne ero affamato e assetato; ora invece ne sono sazio, e a stomaco pieno si diventa critici più esigenti che quando si ha solo un buon appetito. Cantavano molte suore: la maggior parte in maniera comune, ma una di esse aveva una voce eccellente: piena, ricca,

¹ Nicolò Jommelli (1714-1774) fu uno dei più vigorosi operisti napoletani. L'*Olimpiade*, una delle sue opere più acclamate, ebbe la prima rappresentazione a Stoccarda nel 1761.

dolce, agile, con intonazione giusta ed espressione squisita. Era deliziosa e induceva a desiderare che non si interrompesse mai. Anch'essa, come le sue consorelle, cantò un motetto a voce sola accompagnata solo da un'altra suora al clavicembalo.

In Inghilterra gli accompagnamenti rumorosi sollevano le lamentele generali, ma se lassù sono pesanti, lo sono il doppio in Italia. Nei teatri d'opera si sentono quasi solo gli strumenti, a meno che cantino i baritoni o i bassi, i quali hanno la possibilità di gareggiare con essi; fra i rumori non si riesce a intendere che rumori, e in mezzo ad essi una voce delicata sparisce. Io ho l'impressione non solo che l'orchestra suoni troppo forte, ma che essa sia anche troppo impegnata.

In questo convento, oltre all'organo per i cori, c'era un organo e un clavicembalo, entrambi suonati da una suora: l'accompagnamento di quello strumento solo, a sostegno della voce celestiale che ho ricordato, mi piacque ogni oltre dire: e non solo per ciò che esso faceva, ma soprattutto per quello che non faceva. Certamente non si potrebbero ascoltare a lungo voci così eteree. Tutto questo miscuglio di parti diverse, di inventiva faticosa e di esecuzione diseguale è poco meglio di una maschera deforme sopra un bel viso. La stessa armonia in queste occasioni è un male, in quanto si trasforma da suddito in sovrano. So benissimo che questo non è parlare da musicista, ma io saprò sempre abbandonare la professione quando essa inclinasse verso la pedanteria, e seguire le mie impressioni quando mi sembrasse che esse abbiano la ragione dalla loro. Se una voce è dura o sgradevole, è preferibile ascoltare ciò che c'è di meglio, e in questo caso gli accompagnamenti chiassosi e una invenzione elaborata hanno la loro utilità. Ma una sola nota di una voce come quella che ho ascoltato stamane penetra più profonda nell'anima che la stessa nota eseguita dallo strumento più perfetto che esista, il quale non è, nel caso migliore, che una imitazione della voce umana.

La musica di stamattina fu eseguita interamente dalle suore, che stavano celate ai fedeli; e benchè la cappella del convento sia aperta al pubblico come tutte le chiese in cui i preti appaiono visibili, le risposte sono intonate dietro l'altare, dove è collocato l'organo. Entrato in chiesa, non sapendo che essa fosse annessa a un convento, cercavo invano dove fossero i cantori. Quando lodai l'esecuzione, mi dissero che in città ci sono molti altri conventi, nei quali le suore cantano ancora meglio: cosa della quale dubito. Dico solo che mi piacerebbe sentirle. Quel canto mi diletto così piacevolmente che benchè pranzassi poi in una casa privata con persone assai simpatiche e di buona compagnia, me ne allontanai prima che servissero il secondo piatto, nella speranza di poter sentire ancora qualche esecuzione nello stesso convento. Fui tanto fortunato da entrare proprio mentre stava cominciando la funzione e sentii di nuovo lo stesso motetto cantato dalla stessa suora, e con godimento doppio.

All'opera buffa, poichè il primo tenore era ancora ammalato invece di dare una rappresentazione si eseguì una *accademia*. I cantanti erano gli stessi che avevo ascoltato precedentemente e sul palcoscenico erano disposti nell'ordine che a Londra è adottato nel concerto annuale a favore dei musicisti caduti in miseria.¹ Seggono a un tavolo a due a due e ciascuno, quando viene il suo turno, si alza e avanza verso il pubblico. Furono eseguite diverse sinfonie d'opera, ma nessun brano strumentale per solista; in loro vece, fra le parti del concerto vi furono delle danze. Sul palcoscenico dietro ai sei cantanti, rimasero in piedi per tutta la serata sei servitori. Le sorelle Baglioni² stasera mi sembrarono migliori che nell'opera, particolarmente Clementina, che in un teatro piccolo sarebbe una gradevolissima cantante; in questa sala invece tutte le voci si perdono.

A Milano i cantanti girovaghi eseguono duetti per le strade, a volte accompagnati da strumenti a volte senza. Non ho notato che essi montassero un teatrino come avevo visto a Torino, ma mi hanno assicurato che lo fanno spesso in Piazza del Duomo.

Lunedì 23 luglio

Ritornai stamane alla Biblioteca Ambrosiana, e con qualche difficoltà ottenni di dare un'occhiata a due o tre codici assai antichi relativi all'oggetto delle mie ricerche e alla magnifica edizione degli Uffici che si eseguono in Duomo. Essa consta di quattro ampi volumi in folio, stampati nel 1619 esclusivamente ad uso di quella chiesa.³ La stampa, molto nitida è su legno, senza stanghette di misura e quindi non in partitura, quantunque le parti siano tutte chiaramente leggibili, su due pagine a fronte: a sinistra *soprano* e *tenor*, a destra *alto* e *basso*. Ne copiai parecchi esempi da tutti i libri. Il signor Oltrocchi, il bibliotecario, fu più affabile della volta passata. Uno dei volumi più antichi che mi mostrò questa mattina fu un magnifico codice del IX secolo, ottimamente conservato.⁴ È un messale, scritto

¹ Burney allude al concerto annuale di beneficenza per i membri della Royal Society of Musicians che versavano in disagiate condizioni economiche. L'associazione risale al 1738 e annovera Haendel fra i fondatori.

² Vedi in data giovedì 19 luglio.

³ Si tratta dei *Libri quatuor primi e secundi chori. In quibus hymni, posthymni et lucernalia... secundum S. Ambrosianae Ecclesiae consuetudinem*. Contiene composizioni di maestro milanese tra cui G.C. Gabussi, V. Pellegrini, G.P. Cima, P. Ponzio, F. e G.D. Rognoni, V. Ruffo, O. Vecchi e altri, e fu stampato a Milano dal Rolla nel 1619.

⁴ È il cosiddetto *Messale di Bobbio* D 84 inf., della fine del sec. IX. Il Burney ne ha riprodotto una pagina e precisamente il f. 78 v., nel capitolo I, libro II della sua *General history of music*.

almeno duecento anni prima di Guido d'Arezzo, e per conseguenza prima che si adattassero le linee inventate da quel monaco. Le note sono più piccole degli accenti di forma diversa posti sopra gli inni.¹ All'Ambrosiana incontrai un nobile e colto sacerdote, Don Triulzi, persona già assai avanti negli anni, che aveva studiato questa notazione e formulato alcune congetture ingegnose su di essa.

Il resto della giornata lo trascorsi cercando vecchi libri, la sera ascoltando musica. Chiesa² e Monza,³ a quanto si dice sono oggi i migliori operisti milanesi. Serbelloni,⁴ un *contralto castrato* che alcuni anni fa si trovava in Inghilterra, ha ottenuto la dispensa e si è fatto prete; ora canta solo in chiesa.

Martedì 24 luglio

Stamattina passava per la strada che conduce a Sant'Ambrogio una solenne processione per impetrare la pioggia. A causa di ciò la biblioteca pubblica era rimasta chiusa, con mio grave disappunto perchè era questo l'ultimo giorno di permanenza in Milano. Contemporaneamente però le mie lettere di presentazione mi avevano procurato la conoscenza di Sua Eccellenza il Conte Firmian⁵ del Conte Po, del Marchese Menafoglio, di Don Francescano Cascano, dell'Abate Bonelli e altri; ed esse magicamente mi avevano aperto ogni porta e rimosso molte difficoltà. Così fu anche oggi. Appena mi fui presentato alla Biblioteca Ambrosiana in compagnia dell'Abate Bonelli, mi fu istantaneamente aperto e per la prima volta fui anche ammesso alla presenza dei tesori ivi conservati. Così mi furono mostrati i manoscritti più interessanti, fra cui molte opere autografe di Petrarca e di Leonardo. Vidi anche molti manoscritti antichissimi su papiro, assai ben conservati. In conclusione: questa mat-

¹ I neumi; nella sua *General history of music* (ediz. mod. a cura di F. Mercer, New York, 1957, vol. I, pag. 436), il Burney riporta un brano del suddetto ms. ambrosiano.

² Di Melchiorre Chiesa poco si conosce. Nato a Milano (ove morì probabilmente nel 1783), svolse attività di compositore e di maestro di cappella in molte chiese cittadine, tra cui S. Giorgio al Palazzo e S. Maria alla Scala. Nel 1770 fu, accanto al Lampugnani, secondo maestro al cembalo durante le repliche del *Mitridate* di Mozart; tali funzioni svolse anche durante la stagione inaugurale alla Scala.

³ Vedi in data venerdì 20 luglio.

⁴ D. Pietro Serbelloni appare nell'elenco dei musicisti, fra i contralti, nell'organico della Cappella del Duomo di Milano a partire dal 1761 e vi rimane presente fino all'anno 1773.

⁵ Il conte Carlo Giuseppe Firmian (1716-1782) era il ministro plenipotenziario dell'Austria per la Lombardia.

tina fui ampiamente ricompensato delle contrarietà dei giorni precedenti, soprattutto dopo esser stato introdotto in una sala contenente solo manoscritti per circa 15.000 volumi. Lasciata questa inestimabile biblioteca, l'abate Bonelli mi condusse da Padre Sacchi,¹ ingegnoso e diligente teorico dilettante di musica, autore di due interessantissimi scritti sulla musica che io avevo già acquistato. Mi ricevette con molta cortesia e ci addentrammo in una conversazione intorno alle sue opere e al mio viaggio. Fu così gentile da segnarsi il mio itinerario e mi invitò a scrivergli se, leggendo i suoi trattati, avessi incontrato difficoltà.

¹ Padre Giovenale Sacchi (1726-1789), barnabita, musicologo e insegnante a Lodi e Milano.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

BRAUN
QUALITÀ
E STILE



FONO SUPER SK 6 stereo con FM

radiofonografo di linea originale con coperchio in plexi trasparente mobile verniciato bianco e laterali in olmo naturale

2 canali per la riproduzione stereofonica da combinare con altoparlante supplementare L 01

allacciamento per un registratore a nastro stereofonico o normale due unità di altoparlanti, regolatore balance

misure: cm. 58 x 29 x 24

concessionaria per l'Italia: **ELECTRONIA, Bolzano - portici**

EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Giugno 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

130293 MICHAEL JAMES *Dizzy Gillespie. Traduzione e discografia di Giacomo Jelmini* Lire 700

PIANOFORTE

E.R. 2006 BRUGNOLI *Dinamica pianistica. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte* 2500

E.R. 2062 CHOPIN *Falser, op. 49 n. 1 (Brugnoli-Montani)* 200
(ex 127902)

2 PIANOFORTI

130062 BACH J. CH. *Sonata in sol (Cassia-Rossi)* 800

CORO

130009 AUTORI DIV. *Stella Alpina d'oro 1960. 3 Canti di montagna per voci maschili e per voci miste. (Composizioni vincitrici del Concorso «Stella Alpina d'oro 1960»)* 500

PARTITURE IN 10°

P.R. 925 PROKOFIEV *Suite nuziale, op. 126 (dal balletto «Il Fioco di pietra»), per orchestra* 1300

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

MENOTTI *Amelia al ballo. Opera completa (edizione di lusso - rilegata in lino)* 4000

PUCCHINI *Il Tabarro. Opera completa (testi it.-ingl.) (edizione di lusso - rilegata in lino)* 4000

VOCK *Fagadù. Opera completa (it.-fr.-ted.-ingl.) (in brochure)* 15000

LIBRETTI

DUNI *L'Isola dei pazzi. Opera comica in 2 atti. Libretto di Anseaume. Elaborazione e revisione di G. Turchi. Testo italiano di C. Brero* 250

BARBER *Fanciulla. Opera in 4 atti. Libretto di G. C. Menotti. Versione ritmica dall'americano di F. D'Amico* 250

Luglio 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

130280 PAUL OLIVER *Bessie Smith. Traduzione e discografia di R. Casano* Lire 700

PARTITURE IN 8°

129937 BEYBENELLI *Musica per archi* 1200

130004 CAMMAROTA *Préludio, adagio e toccata, per pianoforte e orchestra* 2000

PARTITURE IN 8° (Collana Fasano)

129979 BELLINI *Concerto in mi bem., per oboe, archi. Revisione e elaborazione di T. Gargiulo*

PARTI STACCATE:
Violino I° 150
Violino II° 150
Viola 150
Violoncello 150
Contrabbasso 100
Oboe 150

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

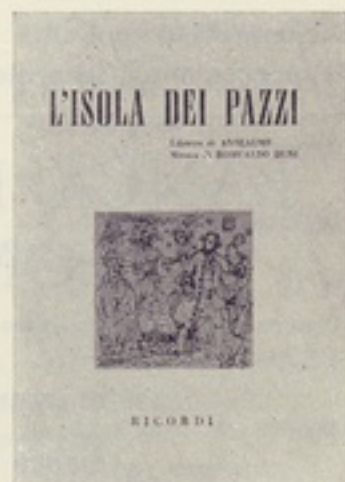
VERDI *Nabucco. Opera completa (edizione di lusso - rilegata in lino)* 5000

14° SERIE DEI CONCERTI DI VIVALDI a cura di G.F. Malipiero dal Tomo 326 al 350. Partiture in 8°

P.R. 976	Concerto in si min., per violino, archi e cembalo	F.I. n. 144	1200
P.R. 977	Concerto in mi magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 145	800
P.R. 978	Concerto in do magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 146	1400
P.R. 979	Concerto in sol min., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 147	1000
P.R. 980	Concerto in la magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 148	1200
P.R. 981	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 149	1700
P.R. 982	Concerto in si b. magg., per violino, archi, e cemb.	F.I. n. 150	1300
P.R. 983	Concerto in re min., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 151	900
P.R. 984	Concerto in sol min., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 152	1000
P.R. 985	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 153	1300
P.R. 986	Concerto in re min., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 154	1100
P.R. 987	Concerto in re magg., per viola d'amore, archi e cemb.	F.II. n. 5	1300
P.R. 988	Concerto in la magg., per 2 oboi, fagotto, 2 corni, violino, archi e cemb.	F.XII n. 39	2000
P.R. 989	Concerto in la magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 155	1500
P.R. 990	Concerto in mi b. magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 156	1100
P.R. 991	Concerto in la min., per viola d'amore, archi e cemb.	F.II. n. 6	1100
P.R. 992	Concerto in do magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 157	1300
P.R. 993	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 158	1300
P.R. 994	Concerto in la magg., per 2 violini, archi e cemb.	F.I. n. 159	1300
P.R. 995	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 160	1000
P.R. 996	Concerto in fa magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 161	1100
P.R. 997	Concerto in re magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 162	1300
P.R. 998	Concerto in si b. magg., «O sia il concerto da posta», per violino, archi e cemb.	F.I. n. 163	900
P.R. 999	Concerto in mi b. magg., per violino, archi e cemb.	F.I. n. 164	1200
P.R. 1000	Concerto in fa magg., per 2 oboi, fagotto, 2 corni, violino, archi e organo	F.XII n. 40	2000

Michael James Dizzy Gillespie

Traduzione e discografia
di Giacomo Jelmini L. 700



Duni L'Isola dei Pazzi

Opera comica in 2 atti
Libretto di Anseaume
Elaborazione e revisione
di G. Turchi
Testo italiano di C. Brero L. 250

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

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 2.850.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

106 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO



Negozi consigliati

Puglie

FRANCESCO RANIERI
via Sparano 97 - BARI

G. DE ANNA & C.
corso Garibaldi 36 - BRINDISI

CASA DEL DISCO
viale XXIV Maggio 9 - FOGGIA

VINCENZO LA GRECA
corso V. Emanuele 6 - LECCE

GIACOMO DE FLORIO
via di Palma 23 - TARANTO

GIOVANNI TAORISANO
via Matteotti 34 - TARANTO

Calabria

FOTO OTTICA MONTEVERDE
corso Mazzini 93 - CATANZARO

TONINO PIETRAMALA
via Isonzo 39 - COSENZA

ANTONIO CAVALIERI
corso Numistrano 59 - NICASTRO

BENEDETTO TORNETTA
corso Garibaldi 274

REGGIO CALABRIA

Liguria

ANGELO CIGLIA
via Cairoli 37 rosso - GENOVA

VINCENZO PAGANINI
via XX Settembre 87 A rosso - GENOVA

VITTORIO GAZZOLO
corso Buenos Aires 106 rosso - GENOVA

ALBERTI di A. TASSAROLO
via S. Canzio 13 rosso - GENOVA-SAMP.

ANGELO CANEPA
via Sestri, 69 rosso - GENOVA-SESTRI P.

CLAUDIO ODINO
via Sestri 202 rosso - GENOVA-SESTRI P.

G. SPERATI & F.
corso Italia 231 rosso - SAVONA

CASA DELLA MUSICA
di R. Fondacci
via Pia, 7/2 - SAVONA

G. CAVIOTTI & F.
piazza Bianchi 9 - IMPERIA - ONEGLIA

LIBRERIA ORLICH
via Amendola 46 - IMPERIA - ONEGLIA

PIETRO BISO
via Prione 115 rosso - LA SPEZIA

DE BERNARDI & F.
via Prione 47 rosso - LA SPEZIA

EDMEA DE VECCHI
corso Mombello 8 - SANREMO

FOYER DELLA MUSICA
piazza Colombo - SANREMO

G. ALEXOVITS
via Cavour 91 - VENTIMIGLIA



Puglie Calabria Liguria



MUSICA PER PAROLE



un disco microsolfco 33 giri ad alta fedeltà offre da oggi parole e ritmi di un nuovo e originale corso di dattilografia.

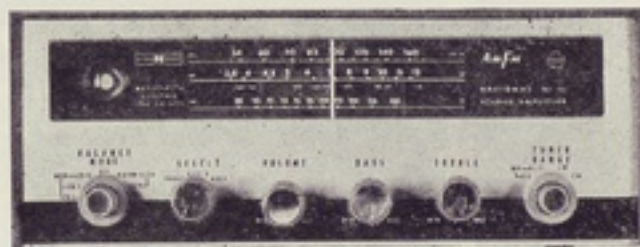
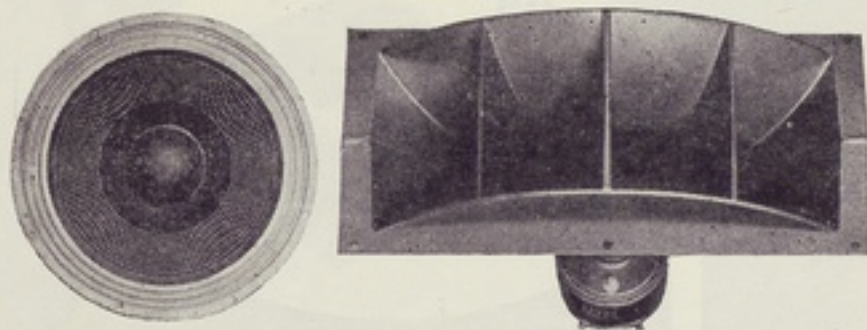
IN POCO TEMPO E A TEMPO DI MUSICA

chiunque potrà imparare a scrivere più rapido e più esatto sulla portatile

Olivetti Lettera 22

Il disco, con il suo album-custodia che è anche un completo manuale dattilografico, è disponibile ovunque sia in vendita la Olivetti Lettera 22.

*un angolo per la musica
nella vostra casa*

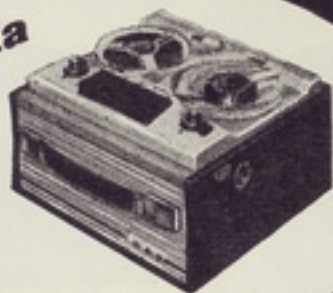


**impianti stereofonici
perfettamente ambientati
vi faranno apprezzare
ogni sfumatura
del suono fedelmente riprodotto**

Ricordi

è a vostra disposizione per preventivi
consigli e informazioni

la nota più alta



renas a/2

*per la musica
e per la parola*

il registratore per tutti

REGISTRATORE

A NASTRO

LESA

3 VELOCITÀ

50 - 17.000 HZ.

UNA REALIZZAZIONE STRAORDINARIA
AL PREZZO PIÙ CONVENIENTE

L. 64.000

LESA s.p.a. MILANO

VIA BERGAMO 21 - RICHIEDETE CATALOGO RENAS INVIO GRATUITO

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

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 IV n. 5 - settembre-ottobre 1961

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

MILANO	Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2 Tel. 89.33.86 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.63.35 - 87.13.13 Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3 Tel. 83.52.68 - 83.83.21 - 85.86.06 Ufficio Vendite: Via Salomone, 77 Tel. 56.16.41/2/3/4/5
SUCCURSALI IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
NAPOLI	Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.35
PALERMO	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
ROMA	Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.30.22
NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA	
GENOVA	Via Fieschi, 20 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
MILANO	Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 85.33.17
NAPOLI	Via Montenapoleone, 2 - Tel. 70.19.82 - 70.19.83
PALERMO	Galleria Umberto I°, 83 - Tel. 39.34.36
ROMA	Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65 Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.63.71 Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.82 - 46.66.40 Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.30.22
SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE	
AFRICA DEL SUD	Città del Capo, Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
ARGENTINA	Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA	Sydney, G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
AUSTRIA	Vienna, L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BELGIO	Bruxelles, Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 27
BRASILE	Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35 San Paolo, Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 201
CANADA	Toronto, G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
CECOSLOVACCHIA	Praga, Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 23
CILE	Santiago, Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni) Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1380 (Diritti e noleggi)
COLOMBIA	Bogotá, Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA	Avana, Angelo Baron: Apartado, 6795
DANIMARCA	Copenaghen, Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
EGITTO	Il Cairo, Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimr)
EQUATORE	Guayaquil, J. D. Ferand Gunmas: Apartado, 836
FINLANDIA	Helsinki, Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
FRANCIA	Parigi, Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3 Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Berlino, Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 163 Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 163 Francoforte sul Meno, G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
GIAPPONE	Lipsia, G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19 Hamamatsu, Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 200, Nakazawa-cha (Edizioni) Tokio, George Thomas Folster: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
GRAN BRETAGNA	Londra, G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
GRECIA	Atene, S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
ITALIA	Milano, E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Edizioni Musicali Fama S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Iscultura S.p.A.: Via Piatti, 3 Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4 Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 10 Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2 Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2 S.E.F.I. S.p.A.: Via Berchet, 2
MESSICO	Roma, Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
OLANDA	Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale S. Quozzi, 77
PARAGUAY	Città del Messico, G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 431
PERU'	L'Aja, Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PORTOGALLO	Assunzione, Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 15
SPAGNA	Lima, Rodolfo Barbacci: Minería, 184
STATI UNITI	Lisbona, Sasseti & C.: Rua do Carmo, 51/58
SVEIZZERA	Madrid, Unión Musical Española: Carrera de S. Jeronimo, 25
UNGHERIA	Nuova York, G. Ricordi & Co.: West 41st Street, 18 Basilea, Symphonia Verlag A.G.: Malzgasse, 18 Budapest, Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte: Deak Ferenc V. 15
URUGUAY	Montevideo, Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi) Palacio de la Música, Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100 (Edizioni)
VENEZUELA	Caracas, Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi) 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 IV - n. 5 - Settembre-Ottobre 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - 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. 898.242.

Sommario:

- 194 *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini* di Angiola Maria Bonisconti
- 201 *La musica di Ghedini e il suo significato europeo* di John S. Weissmann
- 206 *A proposito del Concorso di Busseto per cantanti verdiani* di Gino Roncaglia
- 209 *Spunti e appunti:*
La data di nascita di Riccardo Zandonai (A. Petrolli)
- 210 *Teatri e concerti: Manifestazioni estive ad Atene ed Epidaurò.*
Arezzo, Siena, Assisi, Certaldo
- 217 *Notizie in breve - Necrologi*
- 219 *Concorsi*
- 221 *Edizioni musicali: Composizioni di G. F. Ghedini, L. Cortese, C. Cammarota, M. Clementi, G. B. Viotti*
- 225 *Libri di interesse musicale: Giacomo Puccini* di M. Carner e *Musica vista* di R. de Rensis
- 232 *Recensione dischi: I dischi russi distribuiti da Ricordi, e composizioni di G. B. Pergolesi e W. A. Mozart*
- 236 *Diario musicale di un viaggio in Italia* di Ch. Burney - V

Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini

Càpita di rado oggi — in così ingarbugliato sopravvenire, quale quello dell'ultimo ventennio, di vicende e di idee, anche di tabuisismi e rigorismi e snobismi, nella ricerca ora desolata ora ostinata d'un teatro cui la musica sia comunque la molla e la necessità — càpita di rado di riscoprire la validità intatta, o una attualità teatrale permanente, in un lavoro rimasto a lungo assente dalle scene; invece che ritrovarlo sfocato o superato come ansiosamente pur si era temuto, dopo che esso era stato un nostro oggetto di fede vent'anni addietro. Una riscoperta così positiva si è proprio verificata con la ripresa di *Re Hassan* di Ghedini al San Carlo di Napoli nella primavera 1961, e cioè alla bellezza di 22 anni dalla nascita di quest'opera alle scene.

Ci si trova quindi rispronati ad escogitare più attuali motivazioni, o a ribadire in più razionale prospettiva le motivazioni tradizionali, sulla personalità musicale in questione: ora, per quanto interessa al discorso presente, nella specifica proiezione del suo «teatralismo». Ed ecco che, nel caso di Giorgio Federico Ghedini, per quanto si ambisca a fare criticamente gli originali, non resta altro che onestamente riancorarsi a quello che è un *Leitmotiv* della critica ghediniana ufficiale, e che modestamente era stato pure il discorso di partenza di chi oggi se ne rioccupa, tuttavia sotto avvertimenti di cautela anziché di perentorietà.

Il *Leitmotiv* è dunque il «dèmone sonoro», o addirittura la «libido timbrica» (G. Gavazzeni, 1947), di Giorgio Federico Ghedini. Varrebbe a dire, qualità pertinente al campo sonoro dello «strumentalismo», comunemente l'opposto di «vocalismo». Ma teatro è vocalismo (sempre comunemente inteso), come peculiarità dei personaggi scenici più o meno sottesi dall'orchestra; almeno lo era ancora per aulica tradizione italiana, o per rifatto antiwagnerismo, o per strascichi realistici e veristici, all'epoca in cui il nostro Ghedini cominciava a pensare per sé all'opera in musica. In Ghedini invece la funzionalità dei concetti veniva capovolta; o meglio, i concetti via via si rendevano interfunzionali. Sensitivo della materia sonora, e del «metallo» sonoro, egli dalla gamma strumentale si trasporta a sentirlo nella gamma vocale: riuscendo allora, e negli strumenti e nelle voci, ad una interfunzionalità di eco storica (la rinascimentale transizione ancora indifferenziata fra strumentalità e vocalità; le «canzoni da sonar» o «da cantar» della Scuola Veneziana; quei Gabrieli e compagni,

per intenderci, da Ghedini tanto amati e coltivati). Egli riesce allora a potenziare ed esaltare vicendevolmente gli uni e le altre, pur mantenendo agli uni e alle altre la singola «proprietà»; a ricavarne infine una sorta di felice *contaminatio*, utile alla caratterizzazione sia del suo strumentalismo, sia del suo teatro.

Non si fraintenda; o non si riduca la questione a quel potenziamento dell'orchestra tanto normale a molto teatro musicale del Novecento. Non ci si riporti all'esempio hindemithiano, pur di portata e d'influenza internazionale, d'un operismo in cui l'orchestra fa da elemento propulsore al dramma. Non si voglia neppure pensare al teatro strumental-coloristico d'un Respighi, a quello fantasioso e arcaico d'un G. F. Malipiero, a quello costruttivo e timbricamente puristico d'un Casella: illustri colleghi, vicini a Ghedini per generazione e per tempo di operosità, con i quali però egli non ha, né ha potuto o voluto avere, alcun elemento di spartizione.

«Natura tipicamente istintiva, Ghedini ha sempre lottato contro l'istinto» (C. Pinelli): se ne è voluto difendere con una costruzione caparbia e proterva di mestiere musicale, immergendosi — assai più per un fatto personale e privato che per un impegno novecentista — nei suoi Cinque-Seicentisti. Tale mestiere musicale, pervenuto ben presto ad un grado tra i più agguerriti e mirabili che oggi possano riscontrarsi, ha dato così basi e giustificazioni all'autenticità dell'istinto stesso. Fondamentalmente timido, più che volentosamente o fatalmente appartato da ogni moda, ma puntato su una coscienza e su una volontà di ferro, Ghedini appare esempio di certo invidiabile provincialismo che, tutto per forza propria, a un certo punto sbotta ed è inequivocabile quanto insospettato.

Ma qui si rifà strada — e non siamo oggi i primi — il dubbio circa la nascita del Ghedini «vero e moderno» solo con *Architettura* (1940). Levandosi l'annoso paraocchi, si può guardare al chiaro segno d'un «prima»: alla *Partita* (1926), al *Concerto grosso* (1927), al *Concerto a cinque* (1930), al *Pezzo concertante* (1931); specialmente — per le osservazioni di sopra sugli amori ancestrali ghediniani — ai *Quattro Pezzi di Frescobaldi* (1931) i quali, più che una trascrizione per orchestra, sono una creazione *ex novo*, prodotto dell'umanesimo ghediniano e collaudo della sua formazione timbrica. E si può quindi guardare, nei termini della *contaminatio* strumental-vocalistica, alla *Lectio Libri Sapientiae* (1938) ed al *Concerto spirituale «Per l'Incarnazione del Verbo Divino»* (1943), composizioni nate entrambe a teatro ghediniano già avanzato: esempi a nostro avviso ben probanti della concezione di una «frase-personaggio», o anche d'un «metallo-personaggio» (ottoni-archi; o due voci di soprano estremamente differenziate; lirismo contro drammatismo ovvero interfunzionalità).

Riandando con la memoria all'epoca dei lavori prima citati, un giorno Ghedini ci confessava di essersene fatto sforzo e scopo per «liberarsi dall'Ottocento», nella sazietà del brahmsismo strumentale, in quanto — solito *mal du siècle* — sentiva il peso di essere scatu-

rito da una generazione postromantica. Non con altrettanta consapevolezza, però, egli in quel giro di anni pensava di liberarsi dal verismo mentre affrontava il teatro lirico per *Maria d'Alessandria* (1936). L'opera è senza dubbio da ascrivere per taluni motivi al verismo musicale. Ma quanti presagi del Ghedini di poi essa contiene, di cui forse l'autore è rimasto incredulo, dichiarando l'opera superata. I presagi si scoprono e si perseguono nella invenzione e nell'uso dei colori musicali, sia vocali sia strumentali; i quali di per sé si rendono abili ad intrecciare una vicenda accettabile sotto specie rappresentativa ed emotiva. Ciò vale a promuovere dal verismo *tout-court* l'operista del 1936, pur preso dal dannunziano soggetto di Cesare Meano nella sua parabola dalla umana sensualità alla mistica catarsi, ed affascinato dai suoi elementi ambientali: primo fra tutti il mistero marino, fondale prepotente cui si incollano i rapporti umani, sulla nave, fra la peccatrice Maria e i pellegrini di Terra Santa. Dei due fra gli hobbies ghediniani che in *Maria* hanno forti concessioni — il misticismo e il fascino marino — è certo quest'ultimo che si proietta in più esatta originalità. Il misticismo infatti suggerisce al compositore un eloquente trattamento dei cori, ora sbigottiti ora contemplativi ora inneggianti; la vocalità di Maria ora melismatica ora aspra ora pacificata negli acuti; un dialogo a responsorio o cadenzare liturgico; e in orchestra la considerazione degli archi, dai patetici declamati di viole e celli allo sbiancato sospendersi dei violini nella redenzione finale: fattori di scoperta espressività. Ma è il fascino marino che — intuizione fisica istintiva — gli fa vicendevolmente tradurre la tempesta delle anime nella tempesta delle onde, o personalizzare nei legni la notturna elusività o suadanza di Maria; che gli detta l'orizzontalismo di quelle frasi lunghe, specie affidate ai bassi — attesa di fatalità e timore della catastrofe — saturate da improvvise impennate orchestrali, o la trama ascendente di tardi pizzicati che, in similarità di clima spirituale, sorprendentemente preannunciano il *Concerto dell'Albatro*. Sostanziale differenza, invece, con la esplicita soddisfazione dei ghediniani fascino marini in quella *Marinaresca e baccanale* cui — esplosione stilisticamente poco controllata di sensorietà sonora — si consegnava da pochi anni prima la notorietà quasi unica del compositore.

Il buon allenamento di *Maria d'Alessandria* punta, nel rapido giro di un anno, su *Re Hassan* (1937-38). L'autore oggi pare considerarla superata anche quest'opera. Eppure con pazienza egli aveva provveduto a ricostruirne la partitura sulla sola traccia dello spartito per canto e pianoforte, avendo i bombardamenti milanesi dell'ultima guerra distrutto presso la Casa editrice i materiali e la partitura originale; e nel 1960 tornava sull'opera stessa, provvedendone d'accordo con il librettista un completo rimaneggiamento e rifacimento del terzo atto, testo e musica.

E' innegabile che la validità di *Re Hassan* poggia sull'incontro del musicista con un soggetto congeniale, di quelli che M. Mila dice « in-

vitabili come un destino », che a *coup de foudre* fanno consolidare lunghi vagheggiamenti ed esperienze (l'autore del testo, Tullio Pinelli, sarà di qui il più fedele ed il migliore dei collaboratori di Ghedini). Perciò, a brevissima distanza dalla precedente opera di cosiddetta vecchia maniera, la novità di *Re Hassan* riesce tanto sensibile nella storia ghediniana, anche se meno scoperta delle conclamate *Architetture* che tuttavia seguiranno tra breve. Le rigorose esigenze d'un ingranaggio drammatico « nuovo sostanzialmente, e non vistosamente » (C. Pinelli), teso e serrato in linee nude, per l'abilità e l'interiore convinzione del compositore si proiettano in asciutte immagini e vicende musicali. In questa materia drammatica di istinti in lotta — urto di egoismi, la rivalità odiosa tra il padre Hassan ed il figlio Hussein, la passiva dolcezza di Moraima, la femminilità di contro attiva ed intrigante della regina spodestata, la reazione impotente d'un popolo bellicoso e succube, sotto il segno del crollo inglorioso d'un secolare dominio — in questa materia Ghedini cala immediato il proprio istinto, umanamente partecipe; ed allo stesso tempo, avvertito da una conquistata saggezza, se ne astrae in posizione razionale e critica. La scarnita e violenta statura di Hassan campeggia, naturale e perentoria (e forse il Re appare più potente nel remissivo finale della prima versione dell'opera — là dove egli non muore in scena, ma si accascia fra le ventate dello sfacelo dei suoi, addossato soltanto alla pietà del musicista che in una breve chiusa strumentale ne contempla la fine — che non nel secondo finale là dove egli si butta sulla siepe delle spade, e la pietà si protrae nel coro di dolente orrore).

Di contro, l'inserzione di Moraima come nota contrastante alle cuppezze del dramma, unica concessione apparente alla tradizione melodrammatica — Moraima con la sua canzone sul liuto, il pezzo chiuso del duetto d'amore, la ninna nanna al bimbo che, ignara, perderà — in sostanza punta sulle controluci dei colori musicali: il pigro e ostinato arpeggiare del liuto, la morbida cantilena orientaleggiante, lo stesso bronzeo metallo vocale di mezzosoprano. Escogitazioni sapienti di quel Ghedini non sai quanto preso egli stesso, o quanto ruffiano — si passi l'espressione — per trasferire sullo spettatore quella emozione che mette in pericolo la sua stessa fatica artigianale. Infine, terzo elemento di contrasto nella configurazione dell'opera sono i cori — potenza caravaggesca, è stato detto (A. Parente), appunto per il gioco dei loro « moti chiaroscurali » — paragonabili alla statura di *Re Hassan*: nei rapidi alterchi guerrieri o nelle esplosioni di violenza; o invece nella acquiescenza delle lamentazioni come il finale del primo quadro del 2° atto, che nel suo pedale di fatalismo basterebbe da sé a decretare il valore del musicista.

Pure a cronaca serrata con il dramma di *Re Hassan* giunge il tributo doveroso, da parte del musicista di teatro ormai affermato, all'opera comica con *La Pulce d'oro* (anche se la classificazione del genere non è esplicita: semplicemente « 1 atto in 3 quadri », 1939). La riproposta recente al pubblico (La Fenice di Venezia, febbra-

io 1960) anche qui ha confermato come non perituri i già intuiti valori di questo atto unico; anzi, ne ha ribadito la lezione nei confronti di una moderna *vis comica* musicale: laddove si consideri che l'opera comica e buffa è sempre la più difficile, se non forse anche la più colta, fra i due grossi generi dell'operismo musicale. Proprio le sue storiche peculiarità — la tipeggiatura dei personaggi e la caratterizzazione delle situazioni, così come la chiara percepibilità della parola cantata — sono qui servite da Ghedini con suo spasso personale, in una scaltrita e sàpida invenzione di timbri, di contrapposizioni e di concertati sia vocali sia strumentali, di plastici grafismi. E' quindi un gioco di spezzature angolose e saltellanti, o di rapidi e minuscoli lucori dal temporalino dell'inizio ai vagheggiati barbagli notturni di ciò che la pulce può aver qua e là morso e tramutato in oro, ivi compreso l'onore della svagata Lucilla; e le espansività sono appena sfiorate in una villereccia emozione. La fiaba così si snoda grottesca e lirica, ingenua e maliziosa o addirittura grassoccia, beffarda e qua e là drammaticamente umana: sorretta abilmente e puntualmente da un raro gusto dell'economia, stilistica e linguistica.

La vera « crisi » — nel senso etimologicamente più positivo — di Ghedini operista ed anche, oseremmo dire, musicista è rappresentata dall'epoca e dalla condizione creativa delle *Baccanti* (1941-43). Ancor oggi l'opera lascia un problema aperto nella storia del suo autore, e forse anche nelle sorti del nostro teatro musicale contemporaneo. « Fatica di guerra », l'aveva detta il musicista: e in senso non solo biografico, ma psicologico; ed aveva poi anche ammesso il proprio « coraggio » nel musicare tale « arduo, stupendo soggetto ». Il testo euripideo — ben trattato da T. Pinelli in libera riduzione moderna — violentemente erge i suoi tragici contrasti nella coscienza estetica e umana dell'artista odierno, come una nuova dimensione interiore, da afferrare nel suo *quid* mistico e mitico; da tradurre con spavalderia: la quale (divulgata allora ai cronisti come volontà di attingere a tutti gli « anti-melodrammatismi ») per un Ghedini è da intendersi assai più in senso materialmente musicale, che non in senso usualmente teatrale.

Si era verificato intanto il fenomeno di *Architettura*, con le dichiarazioni ufficiali d'un costruttivismo drammatico in campo strumentale. L'opera delle *Baccanti* ne fa indubbiamente tesoro, pur orientandosi ad altri motivi. La suggestione del testo — nella sua interferenza di mito, divina crudeltà, e di passionale debole umanità — proprio da esso mito trae giustificazione a riviverne modernamente il senso classico di « origine della tragedia ». Ma proprio in nome di questa tesi esplicita, e sotto nostalgia d'una classicità perduta, il musicista tende la propria natura dinamica e timbrica, piuttosto che ad una efficacia scenica d'azione, ad una sorta di « cantata profana » o di « opera-oratorio » (dopo la prima edizione scaligera delle *Baccanti*, l'autore ne curò una seconda edizione radiofonica, ovvero da concerto, per verità assai efficace). Quindi i personaggi si risolvono

in senso musicalmente autonomo, fra i due estremi del vocalismo espressionistico di *Agave* e di quello fiorito e belcantistico di *Dioniso* (è facile pensare all'*Oedipus* stravinskiano?). Ed il tessuto strumentale si distende quanto mai in fasce orizzontali, in una specie di capovolgimento estetico, o già avvenuta o almeno prevedibile catarsi, di ogni furia orgiastica e sanguinaria. Lo stesso culto dionisiaco si può fissare in termini di superamento emotivo, identificabili nel clima classico della contemplazione panica. Questa calma, questa capacità di placarsi a priori — e se tali erano le culturalistiche intenzioni del musicista — corrisponde ai valori più positivi delle *Baccanti*: opera cui si resta fondamentalmente affezionati e rispettosi.

Un tema sostanzialmente analogo, trasportato dai livelli del mito alla sfera del mistero umano, è quello appunto del « mistero dell'iniquità » di Melville nel *Billy Budd* (la stesura del libretto in 1 atto si vale dell'apporto, fors'anche pericolosamente poetico, di S. Quasimodo). Ghedini vi si accosta di getto nel 1949, avallato anche dalla sicurezza di quei suoi musicali amori marini che, frattanto (1940), da medesimi climi melvilliani lo avevano portato al *Concerto dell'Albatro*. Ma gli strascichi d'amarezza lasciati dai severi o non intelligenti commenti all'edizione scaligera 1948 delle *Baccanti* gli avevano anche fatto rivangare le comuni preoccupazioni giovanili su un rapporto più immediato col pubblico, o su un ideale di semplicità che, dopo una tale spesa di esperienza e di eventi, ben difficilmente poteva ricalcare le stesse convinzioni. Si instaura infatti a questo punto quella sorta di terza maniera ghediniana che, nuovamente impegnata a semplificarsi e a liricizzarsi, lasciava certo più nuda ma anche alquanto facile la sua melodicità. Governato nella legge della parsimonia, per imposizione di pudore, il materiale musicale ghediniano nel *Billy Budd* certamente si normalizza. La concatenazione degli undici « pezzi chiusi » quale proiezione e commento del racconto del Corifeo, equilibrati reciprocamente o anche internamente sull'accorto potenziale dei silenzi, la stessa schiva e raffinata sostanza musicale, senza dubbio non vogliono correre il rischio di fare unicamente atmosfera alla *privacy* della storia del bel marinaio, ma vogliono rappresentare la moralità poetica stessa della vicenda, ovvero il suo segreto.

Ne risulta un clima di emozione tutta fantasticata: e l'economia sonora, confidando molto su tali preziosismi, rischia di limitarsi appunto a un fatto privato, anziché farsi fenomeno unicamente lirico.

La prima qualifica pensata per il *Billy*, in verità, era di « oratorio scenico ». Quindi Ghedini, probabilmente nel dubbio della scena e dei suoi ultimi risultati, si dispone agevolmente a rispondere ai cosiddetti postulati dell'« opera radiofonica » con *Lord Inferno*, o *L'Ipocrita felice* (1952, Premio Italia della RAI): postulati d'uno « spettacolo sonoro », confidato alla pura udibilità ed alla ricostruzione fantastica del dramma. La riuscita di Ghedini in questo intento, così come la pari riuscita di pochi anni dopo — attraverso una non sostanziale rielaborazione — sulla scena (Piccola Scala, 1956), conferma il tipo di un operismo in cui sostanza e illustrazione consistono fon-

damentalmente nel fatto sonoro. La primitiva destinazione detta innanzi tutto la chiarezza del testo (di buona lega letteraria per la stesura di F. Antonicelli). Ma la favola originale del Beerbohm è piuttosto dolciastra, nella sua moralità perbenistica di pannello da salotto. Così che un musicista come Ghedini vi aderisce soltanto, anziché parteciparvi con convinzione; e però, da par suo, si salva comunque col mestiere musicale: qui esercitato in punta di penna, con disinvoltura. Allora l'impegno alla percepibilità della parola cantata si esplica in quella « scrittura vocale che si potrebbe descrivere come un canto madrigalistico per voci soliste, e che finisce per giungere ad una sua inverosimile credibilità, proprio attraverso l'intensificazione consapevole del più estremo artificio » (M. Mila). Allora la partecipazione, anziché tentar di sposare la causa ambigua del protagonista, può fingersi nell'elemento magico-fiabesco del Nano e nel suo aerato colore vocalistico, come filo conduttore della storia, o nell'angelicità melodica di Jenny come necessaria complementare alla storia stessa. Infine, le brevi concessioni strumentali possono spostare l'accento sulla verità dell'illustrazione, rappresentando la metamorfosi del peccatore e il diluirsi del suo regno notturno nel chiaro vociare del mattino, o persino configurando una piccola tangente di pietà umana.

A questo punto si può pensare forse con rimpianti, o con invidia, alla potenza ghediniana della « illustrazione » musicale poco prima raggiunta (per commissione del Teatro Romano di Ostia, 1949) nelle *Musiche di scena per la " Medea " di Euripide?* La mirabile « colonna sonora » riporta il discorso alle ragioni native del nostro compositore, a quelle sue autosufficienze musicali che stanno ad un testo come a se stesse. Se ne trae quindi l'attesa di quanto possa ancora dare un artista forte come Ghedini, disincagliato da problemi di etica imbarazzante quando non sia interiore, rilanciato dalle sue più vere condizioni creative: siano pur esse talora rischiose per la cronaca contingente del musicista, ma certo favorevoli ad impaginarne la personalità in una storia musicale di questo secolo.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI

La musica di Ghedini e il suo significato europeo

La qualità che la musica di Ghedini ha in comune con quella di Brahms, Elgar e Fauré è la sua peculiare « insularità ». Abbiamo ripetuto spesso che Elgar rimane incomprensibile per i tedeschi, che Fauré non può essere rettamente apprezzato dagli inglesi e che il mondo spirituale di Brahms è alieno ai francesi; a questa lista noi oggi dobbiamo aggiungere il nome di Ghedini come quello di un musicista non facilmente avvicinabile da un uditorio transalpino. Certo, il nome di Ghedini è ugualmente apprezzato in Italia e all'estero. Quali sono le ragioni fondamentali di questa alta stima che sembra non sia influenzata da alcun stretto rapporto con la sua musica?

E' difficile spiegarlo, nei termini di una valutazione puramente musicale. Tuttavia è verosimile — almeno entro alcuni limiti — che la ossessione del nostro tempo (con le recenti mutazioni della materia musicale, con l'inquieta ricerca di vie da seguire per esprimere esperienze precedentemente non note) non costituisca il clima favorevole a una personalità creativa che continua a trarre ispirazione dalle tradizioni culturali della sua terra. E se noi ricorderemo che fu in Italia per la prima volta che musica e poesia — indipendentemente l'una dall'altra o, più frequentemente unite — ebbero una fioritura la quale successivamente lanciò i suoi semi su tutta l'Europa civilizzata, determinando l'orientamento della sua evoluzione musicale per i secoli seguenti, noi avremo coscienza del significato profondamente europeo del contributo di Ghedini, e in quale grado quindi la sua opera sia ai giorni nostri di innegabile interesse. Di fatto, la importanza della sua produzione come messaggio creativo di validità europea trascende indubbiamente gli aspetti conservatori, non alla moda del linguaggio attraverso il quale tale messaggio viene comunicato.

La italianità di Ghedini, d'altra parte, non può identificarsi né con l'effettismo teatrale né con la sensualità melodica che sono ancora troppo frequentemente considerati attributi tipicamente italiani; e ciò nonostante che la produzione ghediniana includa delle opere e che la sua musica sia soprattutto ispirata melodicamente.

Le prime composizioni (molte delle quali tuttora inedite) includono una larga quantità di musiche vocali. Accanto alle composizioni su testi di Pascoli, Boiardo, D'Annunzio, Tagore e Shelley, egli ha assunto come testo le tradizionali *Laudi* in volgare, e le sue composizioni vocali includono molti pezzi sacri, per esempio le *Litanie gau-*

diose (1933) e la *Missa monodica in honorem Sancti Gregorii Magni* (1932) oltre alle « cantate spirituali ». Tutte queste opere mostrano copiosa invenzione melodica espressa con un linguaggio armonico relativamente semplice che, se da una parte è meno impetuoso di quello delle opere più popolari della stessa epoca, dall'altra è considerevolmente meno progressista dell'idioma corrente nella musica strumentale contemporanea.

Lo stesso ragionamento si applica ai suoi lavori teatrali, il primo dei quali, *Maria d'Alessandria* (1936) fece conoscere ampiamente il nome del quarantacinquenne compositore. Qui gli elementi sensuali, e in particolare la melodia appassionata e la ricca orchestrazione predominano sulla consistenza drammatica dell'opera. Nei successivi lavori teatrali tuttavia i lussureggianti elementi melodici sono attenuati da motivi tematici i cui lineamenti marcati e la plasticità sono più adatti ad esprimere meglio le situazioni drammatiche e i loro sviluppi. Questa produzione include *Re Hassan* (1938), *Le Baccanti* (1943) e *Billy Budd* (1949). L'ultima di esse differisce dall'omonima opera di Britten per alcuni importanti aspetti, specialmente per la soluzione formale ingegnosa di adottare un corifeo o narratore che fa procedere l'azione drammatica attraverso recitativi compresi fra quadri musicali indipendenti e di forma chiusa. Tutte le opere precedenti appartengono al genere serio; *La Pulce d'oro* (1939) invece costituisce l'unica escursione nel campo dell'opera buffa. In quest'opera la potenza di invenzione tematica e caratterizzatrice (distinta dall'ispirazione melodica) ha il massimo vantaggio nel descrivere e commentare le situazioni comiche attraverso brevi, chiare, decise e musicalmente idonee idee e una orchestrazione piena di colore.

Ma il settore più caratteristico della produzione ghediniana appartiene alla musica strumentale: è qui che si rivelano le strette affinità con la tradizione italiana. Per esempio, la maggior parte delle sue composizioni strumentali è in forma di concerto, questo schema di intrattenimento musicale che è tipicamente italiano. E nella varietà delle combinazioni strumentali adottate per queste partiture c'è ancora qualcosa della lussureggiante fantasia di Vivaldi: c'è un concerto per flauto e violino, uno per due violoncelli, uno per strumenti a fiato e pianoforte, un altro per legni e pianoforte, un altro per legni e corno, un altro ancora per due violini e viola concertanti.

Si può ancora scorgere qualche tratto peculiarmente italiano nella sua abitudine di assegnare un nome alla maggior parte dei suoi concerti, come i pittori italiani del Rinascimento facevano per i loro ritratti della Madonna; per esempio i suoi *Concerto funebre per Duccio Galimberti* (1948) per tenore, basso, pianoforte, tromboni, percussioni e archi, *Il Belprato* (1947) per violino e archi, *L'Alderina* (1951) per flauto e violino, *L'Olmeneta* (1951) per due violoncelli, *Il Rosero* (1952) per 3 voci femminili, coro femminile e strumenti. I più interessanti sono forse il *Concerto dell'albatro* (1945) ispirato a *Moby Dick* di Melville e il *Concerto funebre* menzionato più sopra. Il loro maggior pregio musicale consiste in parte nelle combinazioni intera-

mente originali di strumenti solisti con il pianoforte, e una voce recitante opposta agli archi e alla percussioni, ma soprattutto nella presentazione dell'idioma neoclassico ghediniano in uno stadio di sviluppo altamente perfezionato, obiettivo ma non impersonale e direttamente efficace.

In queste opere Ghedini si sforza di attuare le condizioni della rinascita barocca prestando maggiore attenzione ai suoi fondamenti umanistici (per esempio il linguaggio accessibile, la chiara organizzazione formale, ecc.) di quanto molti dei suoi contemporanei non facciano, sicché la sua ispirazione risulta di un neoclassicismo personalizzato.

Questa è anche la ragione per cui Ghedini rifiuta di associarsi agli esperimenti oggi alla moda che mirano a estendere il potenziale espressivo delle combinazioni di suoni.

Egli si accontenta degli schemi offerti dai concerti di Vivaldi e dei suoi predecessori che lo provvedono di modelli di considerevole spontaneità e novità di atteggiamenti. La *Partita per orchestra* (1926) è una delle prime opere del suo « neo-barocco »; essa contiene molti fattori tradizionali; e soprattutto cinque tempi, che sono essenzialmente danze (*Entrata, Corrente, Siciliana, Bourrée, Giga*), ma preannuncia già alcuni moduli ghediniani nella costruzione tematica

PARTITA
I. Entrata
Allegro gagliardo (Batt. 2-5)

2 FAGOTTI
CONTRAFAGOTTO
VIOLINI I. & II.
VIOLE
VIOLONCELLI
CONTRABASSI

II. Corrente
Serenò, dolce e primaverile (Gott. 1-2)

2 FAGOTTI *ppp* ecc.

ARPA *ppp*

VIOLINI I. *ppp* ecc.

VIOLE *ppp* ecc.

VIOLONCELLI *ppp* ecc.

p dolcissimo ed espress.

IV. Bourrée I
Vivace, spigliato, con gioia (Gott. 1-4)

2 FLAUTI
OTTAVINO *ff* ecc.

2 OBOI *ff* ecc.

2 CLARINETTI
Si *ff* ecc.

2 FAGOTTI *ff* ecc.

TIMPANI *ff*

VIOLINI I. e II. *ff* ecc.

VIOLE *ff* ecc.

VIOLONCELLI
CONTRABBASSI *ff* ecc.

ove è trasparente la sua predilezione per le figurazioni decorative nel profilo dei tempi.

A quale fine e per quale via questi elementi decorativi possano essere impiegati al servizio di un fine programmatico o, più spesso, descrittivo, è mostrato nella poetica della natura espressa nel *Concerto detto "Il Belprato"* e nel successivo e più astratto *Concentus basiliensis* (1954) per violino e archi.

Benchè in fondo il temperamento musicale di Ghedini sia tradizionalista come la maggior parte dei suoi contemporanei, egli non si vieta l'interesse per alcune delle moderne conquiste della tecnica della composizione musicale. Il suo prodigioso *Concerto per pianoforte*

e orchestra (1946) contiene sporadici riferimenti al metodo di composizione dodecafonica, per esempio nell'entrata dello strumento solista

Concerto per pianoforte e orchestra

Allegro sostenuto, con ritmo

(PIANOFORTE) *ff*

E per finire bisogna ricordare le edizioni pratiche, le trascrizioni da Gabrieli, Frescobaldi e specialmente Monteverdi che figurano spesso nei programmi italiani. I principi che egli segue come revisore possono essere discussi sotto il profilo puramente musicologico ma non si può dubitare della validità delle sue trascrizioni come testimonianza di un sentimento musicale profondamente convinto.

JOHN S. WEISSMANN

A proposito del Concorso di Busseto per cantanti verdiani

Fra le cause che hanno impoverito di voci il teatro lirico, non ultima è forse il dilagare del canzonettismo plebeo, nelle sue forme più sguaiate, volgari e sciatte, ma apportatrici di facile popolarità (non sciupiamo la parola *fama*) e di abbondanti (e anch'essi troppo facili) quattrini. Popolarità e denaro, dischi diffusi a milioni, festival ormai innumerevoli, e perfino una lotteria; sono tutte attrattive di irresistibile potenza. Non c'è neppure bisogno di voce; ci pensano gli altoparlanti, e più la voce è brutta, e più si canta male, meglio è. Eppure, molte di queste voci, se convenientemente incoraggiate, aiutate, indirizzate, potrebbero contribuire a rendere più tranquilla e sicura la vita del teatro d'opera, e a salvare soprattutto il grande patrimonio verdiano, che è quello più sensibilmente danneggiato dalla crisi attuale. E quando si parla di patrimonio verdiano si dice qualche cosa che, per il suo alto valore artistico e per la risonanza mondiale, ha un precipuo insostituibile significato nazionale.

Ottima, dunque, è stata l'idea del Comune di Busseto di bandire un Concorso Internazionale per interpreti di opere verdiane. Idea dettata da un chiaro senso di opportunità e da una viva coscienza delle necessità e dei pericoli che incombono sul teatro verdiano per l'attuale crisi di voci, e perciò da lodare senza riserve, e da augurare che a questo primo seguano altri Concorsi.

Il Concorso si svolse, com'è noto, nei giorni 26-29 giugno scorsi, ed ebbe un esito brillante per il numero dei concorrenti (circa un'ottantina) accorsi da ogni parte del mondo, dei quali tre premiati e un'altra quindicina segnalati. Non si parla, naturalmente, di « rivelazioni », ma di voci e di senso interpretativo, anche se non maturi e bisognosi di ulteriore studio, meditazione ed esperienza, tuttavia promettenti. Questi giovani per primi possono essere lieti del riconoscimento ottenuto ma non debbono lusingarsi per i generosi applausi del pubblico nel concerto finale, né adagiarsi nell'opinione (che sarebbe un grave errore) di essere già dei cantanti « verdiani » arrivati. Il segreto del loro avvenire sta in queste tre parole: *studio, meditazione, esperienza.*

Cantare *Rigoletto, Trovatore, Traviata, Ballo in maschera, Aida*, non è come cantare *Cavalleria, Bohème, Andrea Chénier*. Verdi ha un proprio stile personalissimo che va ben rilevato e approfondito dall'esecutore in tutte le sue salienti caratteristiche, specialmente in quelle che sono le « intenzioni », delle quali egli parla così spesso nelle sue

lettere. I maestri che hanno istruito questi giovani non avranno certamente mancato di metterli sull'avviso a proposito delle « intenzioni » di Verdi circa l'interpretazione delle sue opere, e se qui si accenna a tale argomento lo si fa solo a scopo di commento generico, senza nessuna allusione critica specifica. I giovani stessi farebbero assai bene a leggere i carteggi verdiani, che oltre a una più sicura conoscenza dell'uomo darebbero loro molte luci sull'artista e in particolare su quello che egli esigeva dai suoi cantanti.

Una cosa sicura è, intanto, che Verdi esigeva voci diverse a seconda delle parti. Nessuno deve credere che con la stessa voce si possano cantare parti così differenti come quelle di Violetta e di Aida, di Azucena e di Amneris, di Rigoletto e di Renato, di Riccardo e di Otello. Rari sono coloro che possono riunire in sé capacità di emissioni vocali e di interpretazioni tanto disuguali e spesso antitetiche. Verdi lo sapeva bene quando rifiutava per la parte di Lady Bacbeth la stupenda voce della Tadolini. Un giovane esordiente che voglia affrontare Verdi deve dunque sapersi scegliere un repertorio adatto ai propri mezzi.

E deve soprattutto essere rispettoso del testo musicale, e non permettersi corone prolungate, acuti e svolazzi non espressamente scritti dall'Autore. I giovani tenori, per esempio, debbono sapere che un certo svolazzo alla fine de « La donna è mobile », anche se ha avuto come padre, a quanto sembra, una celebrità quale Angelo Masini, al quale fecero purtroppo seguito vari imitatori in cerca dei facili applausi del loggione, non solo è irrispettoso nei riguardi di Verdi, che tale svolazzo non scrisse, ma è, fra l'altro, di pessimo gusto gigionesco.

Chi affronta Verdi deve anche sapere che non va cantato sempre a voce spiegata. Ci sono, sì, le frasi che vanno cantate con larghezza generosa di fiato, come, per fare qualche esempio, l'« E vincitor dei secoli » dell'*Ernani*, il « Mortal giammai nè dio » dell'*Aida*, l'« Esultate » dell'*Otello*. Ma insegnanti ed allievi dovrebbero meditare su gli innumerevoli « sottovoce », sui frequenti doppi e anche quadrupli p che sottolineano certi canti e certi passaggi. Facciamo un altro esempio: l'« Eri tu » del *Ballo in maschera*. Mentre la prima parte esige un accento incisivamente drammatico, la seconda parte, dalle parole « O dolcezze perdute o memorie » fino allo sconcolato « È finita! », è un canto nostalgico, dolente, che va soprattutto sospirato a fior di labbra. Così dicasi dell'inizio dell'aria: « Quando le sere al placido », la cui sonorità vocale, di espressione trasognata, deve crescere gradatamente col crescere dello spasimo suscitato dal ricordo della felicità perduta e del tradimento della donna amata.

Naturalmente, non si può pretendere (e nessuno lo pretendeva) che i principianti sappiano già e traducano subito in atto queste « intenzioni », tutte, si badi, strettamente legate alla parola, come Verdi stesso ci chiarisce affermando: « le mie note, belle o brutte, non le scrivo mai a caso ». Verdi è tutto un canto pieno di « intenzioni », sfumature, « sotto voce », e simili, che il testo chiarisce. Si sa bene che la parola non aveva per lui importanza come elemento a sé per la sua prezio-

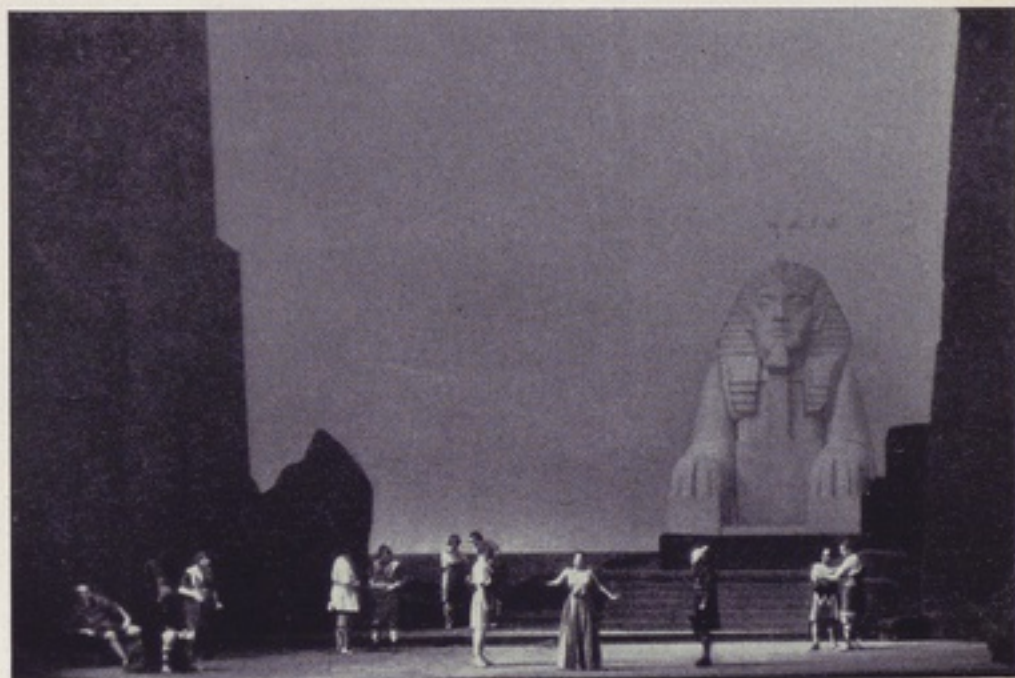
sità, ma in quanto esprimeva un sentimento, una situazione, uno stato d'animo che la musica doveva illuminare, trasfigurare. È quella che egli chiamava « la parola scenica » che in lui suscita l'ispirazione, e che il cantante deve saper mettere in evidenza con la sua interpretazione canora. E si sa anche che egli voleva talvolta un canto che fosse quasi recitazione.

Ripetiamo: nessuno si aspettava o pretendeva nulla di più di quanto i giovani e bravi concorrenti hanno dato. Ciò che qui si annota vogliono essere modeste osservazioni di cui il Concorso ci ha offerto lo spunto nè abbiamo la pretesa che tali osservazioni spalanchino la porta dei segreti interpretativi del Mago delle Roncole, di opera in opera sempre più difficile, più sottile, col suo amore dei contrasti violenti e immediati, coi suoi « sotto voce », con le sue « intenzioni » e le sue « parole sceniche » da accentuare, da sussurrare o da gridare a seconda dei casi. Più difficile di quanto a prima vista possa sembrare. Nessuno deve scoraggiarsi. Non possiamo che augurare al Comune di Busseto che la sua nobile e bella iniziativa, utile e necessaria, prosegua per la fortuna, l'incremento e la salvezza del teatro verdiano.

GINO RONCAGLIA

Il teatro di Giorgio Federico Ghedini

(Archivio fotografico del Teatro alla Scala)



Scena dell'atto I nell'allestimento del Teatro alla Scala - Stagione lirica 1938-39 (Scene di O. Sforza e di L. Brillì, regia di M. Frigerio)

Maria d'Alessandria

Scena dell'atto II nell'allestimento del Teatro Comunale di Trieste - Stagione lirica 1960-61 (Scene di G. Becher, regia di C. Piccinato)

(Foto de Rosa - Trieste)



Il teatro di Giorgio Federico Ghedini



(Archivio fotografico del Teatro alla Scala)

Scena dell'atto I nell'allestimento del Teatro alla Scala - Stagione lirica 1941-42 (Scene di M. Vellani Marchi, regia di M. Frigerio)

Re Hassan

Scena dell'atto I nell'allestimento del Teatro S. Carlo di Napoli Stagione lirica 1960-61 (Scene di A. Muoio, regia di C. Piccinato)



(Foto Treccani - Napoli)

Spunti e appunti

La data di nascita di Riccardo Zandonai

Nelle biografie degli uomini illustri accade sovente di trovare delle discordanze circa la data di nascita. Per Giuseppe Verdi, ad esempio, l'errore, di un anno e un giorno, è stato scoperto dall'interessato stesso, in occasione del suo 63° e non (62°) compleanno. Nel corso di alcune approfondite indagini, provocate appunto da una riscontrata discordanza, si è accertato oggi uno sbaglio — molto meno rilevante — anche nel giorno natalizio del compianto Riccardo Zandonai. Stranezze che succedono, malgrado la precisione delle registrazioni anagrafiche. Zandonai, come tutti sanno, nacque a Sacco di Rovereto, nel maggio del 1883. Le più autorevoli pubblicazioni in merito, quali, per citarne qualcuna, la Storia della musica dell'Abbiati, Zandonai nel ricordo dei suoi intimi della Bonajuti-Tarquini, l'Enciclopedia Treccani, e il Dizionario di musica di Della Corte e Gatti, riportano il 28 maggio; e il Maestro stesso aveva sempre ritenuto di esser nato in quel giorno.

Pure i ricordi lapidei recano scolpita la data, che si rivelerà erronea: sulle pietre tombali del Camposanto di Sacco compare il 28; nella lastra marmorea situata sulla casa natale si legge il

29. Ma tutto ciò non risponde a verità, perchè Zandonai nacque il 30, e non il 28 o il 29. Una ricerca, compiuta alla canonica del borgo natio, condusse appunto alla interessante precisazione.

Nel registro dei nati, infatti, fortunatamente salvo dagli eventi bellici delle guerre '14-'18 e '40-'45, appare inequivocabilmente che il Compositore venne alla luce il 30 maggio 1883. Anche gli estremi connessi concordano in pieno, senza lasciare il minimo dubbio: notiamo, a caso, le 4 antimeridiane e il battesimo effettuato il 31, cioè il giorno dopo la nascita, come si usava in quei tempi. Una conferma — di cui non c'è bisogno, data la reperibilità del registro originale — ci viene, nei riguardi della lieve rettifica, anche da qualche vecchio libro, e da un importante documento biografico, motivato dalla attività patriottico-irredentistica di Zandonai, e datato, al 26 agosto del 1916: la condanna austriaca, per alto tradimento, alla confisca di tutti i beni.

In questo decreto e negli altri carteggi si rileva appunto, nel 30 maggio del 1883, quella che oggi si rivela, per testimonianza irrefutabile, come l'autentica data di nascita del Musicista trentino.

ALBERTO PETROLI

Teatri e concerti

Nei teatri di Atene ed Epidauro rivivono gli antichi miti greci

Per la prima volta nei suoi cinque anni di vita il Festival di Atene ha allestito un'opera in prima mondiale. La scelta è caduta sulla compositrice americana Peggy Glanville Hicks la cui *Nausicaa* sembra convenga bene alle elevate aspirazioni dei dirigenti il Festival. Se la compositrice era sconosciuta alla maggior parte del pubblico e persino ai critici appartenenti ai circoli musicali ateniesi, non così si può dire del librettista, Robert Graves (la cui produzione letteraria è largamente nota in tutte le parti del mondo) ha adattato egli stesso con l'aiuto della compositrice, il testo della sua novella *La Figlia di Omero*. Egli si è preso tali libertà creative con l'autentica *Odissea* che l'opera avrebbe potuto essere benissimo definita una « variazione su un tema di Omero », e si sarebbe potuto affermare, come scrisse un critico di Vienna presente alla rappresentazione, che « Omero non ha scritto l'*Odissea*... ».

La musica della Glanville Hicks, benché sconosciuta a quasi tutti i trecento ascoltatori che affollavano il teatro di Erode Attico ai piedi dell'Acropoli, ottenne un immediato positivo responso dagli spettatori, i quali avevano potuto costatare che essa aveva studiato e conosceva la grande varietà del folclore greco. In alcune regioni greche si conservano ancora temi e canti popolari, e la partitura di *Nausicaa* ne ha assorbito il nobile vigore, una essenza distillata di melodie moda-

li e ritmi irregolari che si adattano bene alle circostanze drammatiche. La compositrice — che è stata alla scuola del neoclassicismo a Parigi e poi dell'atonalità a Vienna — in questa partitura ha usato uno stile consonante e melodico. I soverchianti applausi, l'accoglienza entusiastica e l'eccellente realizzazione di questa « prima assoluta » incoraggeranno la direzione del Festival a proseguire nella sua politica e altri teatri dell'Europa centrale e d'altre parti ad accogliere *Nausicaa* nei loro cartelloni.

Il carattere di « prima » non era limitato alla esecuzione: infatti era anche la prima volta nella storia dei recenti Festival europei che un compositore americano venisse onorato con una prima rappresentazione; e probabilmente era anche la prima volta che un compositore americano, oltre che comporre, formasse la compagnia e coordinasse l'esecuzione lanciando la sua opera in un ambiente internazionale.

La parte principale in *Nausicaa* fu sostenuta da una canadese di origine greca che canta al Metropolitan, Teresa Stratas, che i suoi fans — a torto o a ragione — chiamano « la piccola Callas ». Ventiseienne, la Stratas rivela un temperamento di soprano drammatico certamente superiore a quello che mostrò al Metropolitan cantando le parti di Mimì, Micaela e Butterfly. Benché piccola di statura questa giovane artista sicuramente possiede i mezzi necessari per diventare fra alcuni anni un soprano acclamato. La sua voce è forte, chiara e ferma nelle note acute che sembra emettere con grande facilità. Ha il temperamento di un'attrice e la capacità di

dare alla sua voce il colore richiesto dalla situazione drammatica. Il pubblico fu immediatamente con lei, e il suo incontestabile successo come *Nausicaa* le aprirà molte porte.

I cantanti maschili quasi tutti ben noti negli Stati Uniti, erano di alto livello: John Modenos (Eteone) Spyros Malas (Il Re), Ed Rhul (Femio), Sophia Steffen (La Regina). Il direttore Carlo Surinach, alle prese con un'orchestra che non è certamente eccellente, soprattutto quando deve eseguire partiture contemporanee, ne uscì assai onorevolmente. Regia e coreografia erano di John Butler, i bozzetti di Andreas Nomikos, uno scenografo greco che ora lavora in America.

La seconda principessa antica presente nei teatri greci nello stesso periodo era assai più nota. Si trattava infatti della *Medea* di Cherubini interpretata da Maria Callas sempre in forma eccellente. La rievocazione di *Medea* nell'Anfiteatro di Epidauro, sulle pendici del monte Chinortion dove le capre del padre della medicina, Esculapio, brucano una scarsa erba, non molto lontano da Corinto, la località in cui si svolse la vicenda, a poche miglia dalla tomba di Agamennone e della sua infelice famiglia, è certamente una delle impressioni più grandi e durature nella vita di un'appassionata di musica e di teatro come la sottoscritta, pur usa a viaggiare in lungo e in largo per l'Europa da un Festival all'altro. Essa ha ascoltato questa stessa *Medea* con la stessa interprete senza rivali, un po' dappertutto per il mondo, dalla prima esecuzione di Firenze nel 1952 — quando il maestro Siciliani direttore del Maggio Fiorentino scoperse l'opera di Cherubini e contemporaneamente comprese che essa avrebbe portato in alto l'assai promettente ma non ancor famoso soprano Maria Callas — al Texas, da Parigi a Londra e ora in Grecia.

La rappresentazione fu realizzata dall'opera di Atene la cui direzione, benché non vi partecipasse direttamente prestò molto generosamente la propria collaborazione affinché la Callas e il teatro greco meglio conservato nel mondo potessero realizzare un perfetto spettacolo. Se il coro e l'orchestra non erano musicalmente eccellenti il direttore, Nicola Rescigno fece del suo meglio e si dimostrò ancora una volta il direttore ideale per i cantanti. Ben realizzati i movimenti delle masse guidati da Alexis Minotis, un regista che ha grande esperienza della tragedia classica: bene anche gli altri cantanti, soprattutto John Vickers e Kiki Morfiniou. Le scene e i costumi di Tsaruchis erano appropriati, pur mancando di immaginazione e di stile teatrale e mostrando reminiscenze di tavole a colori più adatte allo studio che rispondenti alle esigenze teatrali.

Nelle immediate vicinanze di Epidauro non c'è il più piccolo villaggio. Ma i Greci hanno conservato viva la tradizione di riunire migliaia di spettatori per rivivere il destino dei loro tragici eroi e eroine. Per due volte ben sedicimila spettatori presero posto sui gradini di pietra del teatro, dopo aver viaggiato gran parte della notte e del giorno precedente in autobus, su carri, autocarri, jeeps, treni, e alcuni persino su jets, motoscafi, yachts di lusso o barche a vela dal Pireo o attraverso il canale di Corinto. Nessuno di essi dirà che non ne sia valsa la pena!

TRUDY GOTH

Il IX Concorso Polifonico di Arezzo

I fatti salienti del IX Concorso Internazionale Guido d'Arezzo, svoltosi nell'ospitale cittadina toscana tra il 24 e il 27 agosto scorso, sono

stati due: la affermazione degli inglesi e l'ottimo comportamento dei gruppi italiani, uno dei quali (la Società Polifonica S. Maria Maggiore di Trento) vinse la propria categoria, superando anche notissimi complessi stranieri.

Nelle cronache del Polifonico aretino ogni anno si può dire che si contraddistingua per il primato di una diversa nazione. Nel 1954 vinsero gli austriaci, nel 1955 gli jugoslavi di Belgrado; due anni dopo si imposero gli americani dell'Austin College di Sherman, nel 1959 e nel 1960 rispettivamente corali tedesche e francesi.

Gli inglesi, che non avevano mai partecipato alla competizione di Arezzo, quest'anno inviarono il Collegium Musicum Oxoniense, composto da studenti dell'Università di Oxford e diretto dall'ungherese Laszlo Heltay. Gli oxfordiani vennero, videro e vinsero addirittura tre premi: il primo nella terza categoria, il secondo sia nella seconda categoria, sia nella competizione di canto gregoriano.

La affermazione dei complessi italiani è soprattutto una vittoria dei dirigenti il Concorso stesso. Esso infatti appare il coronamento di una politica culturale che, consapevole del valore educativo e formativo del nostro Paese, nell'istituire un concorso polifonico internazionale in cui gli italiani potessero gareggiare con gruppi corali stranieri di ferrata tradizione e bravura, ha visto lo strumento più idoneo a stimolare nel nostro popolo il gusto e l'amore del canto polifonico.

I preparativi per questa vittoria si sono costruiti anno per anno.

Le distanze fra i nostri complessi e quelli stranieri si sono venute via via accorciando: e l'avvicinamento, più che in termini di classifica deve essere valutato nel senso di assorbimento di un gusto, di una pratica, di uno stile, di una

disciplina. In questo senso, tutti i complessi italiani, in certo modo, possono considerarsi dei vincitori.

Alla premiazione, che si è svolta domenica 27 agosto alle ore 21 nel teatro Petrarca che aveva ospitato nei tre giorni precedenti le prove eliminatorie e le gare finali, è intervenuto il Ministro della P.L., sen. Giacinto Bosco, il quale ha pronunciato un nobile discorso, nel corso del quale era affermato il proposito del suo dicastero di « estendere nelle scuole lo studio di materie quali l'educazione musicale, che costituiscono una parte integrante della formazione e dello sviluppo della personalità umana ».

E' seguito il tradizionale concerto dei gruppi corali vincitori, salutati dagli entusiastici applausi del pubblico che gremiva il teatro.

Le classifiche del concorso sono le seguenti:

Prima categoria (cori misti): 1° premio alla Società Polifonica S. Maria Maggiore di Trieste; 2° premio al Collegium Musicum Oxoniense (Inghilterra); 3° premio all'Ensemble vocal de Beauvais (Francia); 4° premio al Rheydter Kammerchor (Germania occidentale);

Seconda categoria (cori maschili): 1° premio ex aequo alla Corale D. Salvator di Ronchi dei Legionari e al Coro dei Maestri Moravi di Brno (Cecoslovacchia); 3° premio alla Corale Polifonica di Gazzaniga;

Terza categoria (cori folcloristici): 1° premio al Collegium Musicum Oxoniense (Inghilterra); 2° premio al Coro E. Solvay di Monfalcone; 3° premio all'Ensemble vocal di Beauvais (Francia); 4° premio al Rheydter Kammerchor;

Competizione di canto gregoriano: 1° premio all'Associazione Polifonica S. Cecilia di Sassari; 2° premio al Collegium Musicum Oxoniense (Inghilterra).

RICCARDO ALLORTO

La XVIII Settimana Musicale Senese

La Settimana Musicale Senese di quest'anno ha voluto mostrare i due volti musicali italiani di Falstaff (ne esistono altri due inglesi e altri tre tedeschi conosciuti) producendo all'attenzione del pubblico l'opera attualmente sconosciuta di Antonio Salieri *Falstaff* ossia *Le Tre burle* e un'edizione memorabile del *Falstaff* di Giuseppe Verdi. Diremo subito che il *Falstaff* di Salieri (rev. di V. Frazzi) che ebbe già grande successo a Vienna nel 1798, ha rivelato — nell'interpretazione del direttore Bruno Rigacci, e di Gino Bechi (*Falstaff* estremamente autentico), Mafalda Micheluzzi, Anna Maria Rota, Valeria Mariconda, Carlo Franzini, Gino Orlandini, Teodoro Rovetta, tutti ottimi interpreti e soprattutto adeguati ai personaggi e alle esigenze foniche dell'opera settecentesca, nella regia di Sandro Bolchi, col coro pisano di Bruno Pizzi — di essere ciò che era apparso a chi aveva letto lo spartito: un gioiello di opera buffa, pieno di vitalità anche attuale, soprattutto per l'interesse che, nel suo carattere platonico settecentesco di azione ideale che si svolge in uno spazio ideale ma già drammaticamente concreto di vera e propria commedia musicale, presenta accanto al colosso verdiano. Un altro volto di Falstaff appunto, semplice e diritto, che sta al moderno e romantico, umanamente universale, come una commedia di Molière o di Goldoni sta ad un dramma di Victor Hugo o di Dumas: nel suo piccolo, opera di pieno valore artistico, la cui concezione può apparire persino a taluno più consona al rinnovato gusto attuale per il suo schematismo scenico di fronte al pieno dramma vitale: *Turandot* di Busoni, per esempio, di fronte alla ben più umanamente universale *Turandot* di Puccini. A questa idealità oggi si usa indulgere al pun-

to da abolire addirittura le scene, sostituendole con tendaggi astratti o con quinte che sembrano di juta giapponese, come, con soluzione assai discutibile, si è fatto questa volta a Siena da Ercole Sormani. Discutibile, perchè, nonostante il carattere classico del lavoro, gli si fa perdere tuttavia quella aderenza alla vita reale, che pure c'è intera sia in Molière che in Salieri o in Goldoni. L'opera graziosissima in cui il dramma interiore di Falstaff, visto da Shakespeare e da Verdi, si riduce alle semplici dimensioni delle burle, colme di artistica signorilità, ha avuto pieno successo; e, come accennava Giulio Confalonieri nella sua bella prolusione alla Settimana nel Palazzo Pubblico, appartiene alle cose che, ormai riprese, continueranno certamente a vivere nei piccoli teatri. La stessa presenza del capolavoro verdiano costituisce piuttosto uno sprone che un impedimento a rileggerla con il più vivo interesse.

Del *Falstaff* verdiano, che è stato ripreso anche in televisione, l'esecuzione senese ha costituito un avvenimento memorabile nella storia del teatro. Raramente, anche nei grandi teatri, abbiamo visto una realizzazione così integralmente perfetta, la cui « grandiosità » artistica risultava ancora più nello spazio piccolo e magnificamente raccolto del Teatro dei Rinnuovati. Un cast di artisti tutto su un livello altissimo — l'intramontabile celebre Falstaff di Mariano Stabile, e poi Giulio Fioravanti, Giuseppe Baratti, Marcella Pobbe, Fedora Barbieri, Jolanda Meneguzzi, e nelle figure minori, Franco Ricciardi, Mario Carlin, Marco Stefanoni, Genia Las, e la direzione di Franco Capuana, nella regia dello stesso Stabile — come a dire, tutti nella grande tradizione di Toscanini — coreografia stupenda di Nives Poli, le scene magnificamente ottocentesche di Giovanni Grandi —: raramente accade, anche nei più grandi teatri, di gode-

re la bellezza purissima del Falstaff verdiano fino a questo punto, toccando quasi con mano l'enorme complessità musicale e psicologica dell'immortale vicenda, che ci è apparsa nella interpretazione di Stabile e in quella dell'ira di Ford e della notte finale specialmente, con la sua vasta risorsa di magie, folletti, fiaccole, strani millepiedi, apparizioni diaboliche e grotteschi linguaggiamenti, assai più tragica che comica; come è appunto la sostanza dolorosa e sadica di quest'enorme burla alle spalle di un disgraziato che non vuol darsi per vinto di fronte al destino.

Ha completato la Settimana un concerto vivaldiano molto bello eseguito dal complesso dei Masterplayers svizzeri, diretti da Richard Schumacher.

GIULIO COGNI

Le Manifestazioni musicali d'estate ad Assisi

Come è ormai largamente noto la Pro Civitate Christiana di Assisi organizza manifestazioni musicali e drammatiche sempre più importanti e comunque di alto formato artistico. Quest'anno si è avuta una serie di manifestazioni musicali ancora più dense che negli anni scorsi.

La serie è cominciata con un concerto corale della Cappella Sistina diretta da Domenico Bartolucci che ha eseguito con esemplare polifonia, in cui — caso raro nelle esecuzioni corali attuali — cantavano veramente tutte le voci, diversi brani di Palestrina, del Viadana, del Lasso e dello stesso Bartolucci. Un concerto d'organo di Alessandro E-sposito sul nuovo organo elettronico avrebbe potuto, per il valore del concertista, essere veramente una alta manifestazione, se l'organo non avesse dimostrato al momento del concerto delle deficienze incolmabili.

Ma una serata magnifica, in cui la musica entrava per qualche cosa, e direi, per essenza, è stata quella del Teatro del Balletto diretto da Vittorio Rossi, con la partecipazione di Pieter van der Sloot, Paola Michelotti, Nicole Delvaux, René Vincent e altri. La caratteristica fondamentale di questo nuovo complesso è l'autenticità veramente pura delle interpretazioni, questa volta naturalmente trattanti in prevalenza soggetti sacri, affidate non tanto alla sostanza ritmica delle musiche di commento, quanto a quella, essenziale e segreta, della parola dei poemi interpretati, fra cui bellissimo quello di Lermontov: *Il Demone*, e quello della Lauda umbra del tredicesimo secolo. E' la prima volta che il balletto osa affidarsi talvolta direttamente e solamente alla musicalità della parola, in assenza totale della musica, come è avvenuto qui per le liriche di Villon e per la Lauda umbra; e lo esperimento merita veramente di venire confermato e apprezzato come un nuovo genere, per nulla inferiore all'altro, di danza, che ha il suo fascino segreto e vitale.

L'ultima serata è stata occupata dall'oratorio di Armando Renzi: *Sanctam per saecula*. Di esso si può qui, soltanto dire che nella prima parte è testimonianza del forte temperamento espressivo del musicista, che si è attenuto ad espressioni composite, ora tonali, ora modali, ma sempre con intensa passione, modernità assoluta, e per nulla convenzionalmente sacra, di accenti, fantasia di colore nell'ambito della buona tradizione da Puccini a noi. Alcuni brani, come quello corale dei fanciulli, sono bellissimi. Diversa la seconda parte, ove l'oratorio propriamente cade. Ma di questo, e di molto altro ancora, la colpa va francamente data al testo di Giuseppe Perotti che è un inverosimile centone, oltre tutto pretenzioso, di assurdi luoghi retorici, solo apparentemente drammatici, mentre

nella seconda parte, che si intitola *Hymnus*, tutto si perde in un apologetico innario senza fine. Ottima la voce recitante di Valerio degli Abbati; buoni Walter Alberti, Tina Renzi, Luisa d'Angelo, Mario Alessandrini e il coro di voci miste, istruito da Giulio Sani. Il successo è stato caloroso ed unanime.

GIULIO COGNI

Madrigali, balletti e musicologia nella città di Boccaccio

A Certaldo si è svolta dal 22 al 30 luglio, per la seconda volta, una rara Settimana di Musica Antica, con illustri docenti, italiani e stranieri, che vi tengono Corsi assai frequentati sull'*Ars Nova* e la musica trecentesca e quattrocentesca. Non c'è dubbio che il luogo scelto per questo certame annuale di erudizione e di pratica d'antica musica sia veramente ideale. Il carattere completamente antico della cittadina isolata su due balze con la sua strada principale intatta e il suo complesso di case che non mutò mai dalla forma che ebbe al tempo di Giovanni Boccaccio, appartato com'è persino dal turismo moderno, rende Certaldo un luogo di raccoglimento musicale ancora migliore della vicina San Gimignano.

La scena naturale dello sfondo del Palazzo del Vicario, dove furono nel passato svolte indimenticabili rievocazioni delle creature boccaccesche da complessi di prosa, è stato quest'anno lo scenario notturno impareggiabile di una evocazione magica della vita musicale del medioevo ad opera dei due illustri docenti di pratica di strumenti antichi — liuto, salterio, flauto dritto, arciliuto, viola da gamba, viola

da braccio, basso di viola e canto, — coadiuvati dai loro allievi.

La fantasia coreografica di Nives Poli vi ha ricreato per due notti (22 e 23 luglio) l'incanto del più puro Trecento e Quattrocento, su musiche ritrovate ed elaborate da Rolf Rapp, inventando nel fascino dei costumi dell'epoca le antiche feste, i cantici di calendimaggio, le vicende danzate boccaccesche, i lamenti e le pastorali, in sapienti evoluzioni sotto e dinanzi i quattro compartimenti della loggia antica prospiciente l'erto, merlato e stemmato maniero. La magnificenza dei costumi, la sapiente disposizione delle luci (Guido Baroni) nella notte estiva erano sottolineate dalla magia semplice e antica delle musiche suonate sugli antichi strumenti dal gruppo musicale, che sedeva intorno ad un tavolo, in un angolo sobriamente illuminato della loggia, tutto paludato nelle vesti antiche; il canto si levava sulla tenera, talvolta appena udibile voce degli strumenti, che fendeva appena l'aria creando la solitudine contemplativa di un'epoca. L'illusione di essere rientrati per più di due ore nei tempi lontani era esatta, in un perfetto stile antico di danze e di musiche, eseguite da più di venti artisti.

Possiamo dire che un spettacolo di questo genere, nella cornice del fondo della strada di Certaldo, curato da quei maestri di arte antica quali sono Nives Poli e Rolf Rapp, non ha possibili confronti con nessun'altra cosa che si veda oggi nel mondo. I modi delle tenui musiche antiche vi tornano con la semplicità oggi propria solo delle musiche orientali e africane; e la grandezza artistica dell'assunto evocatore è manifesta. Molto pubblico assisteva alle due rappresentazioni. E' soltanto auspicabile che l'evocazione, che vuol diventare annuale, venga

meglio conosciuta, perchè chiunque vuole vivere nell'autentico mondo musicale e danzante del Medioevo e del primo Rinascimento possa recarvisi con la sicurezza di allietare e arricchire il suo spirito in un'atmosfera autentica ed assorta, quale non si ritrova in nessun altro luogo.

GIULIO COGNI

In un'atmosfera di serena cordialità si è chiuso (31 luglio u.s.), nel Palazzo Pretorio di Certaldo il Corso di Musicologia per giovani italiani e stranieri, dedicato quest'anno alla Musica del Quattrocento in Italia.

Sono state tenute lezioni sulla situazione politica in Italia nello stesso secolo sulla storia musicale tra il Tre e il Quattrocento (Prof. Adelmo Damerini, Firenze); su *Lo sviluppo della cultura e della società italiana nel '400* (Prof.ssa Bianca Becherini, Firenze); su *La musica e la letteratura nel '400* (Prof. Giuseppe Vecchi, Bologna); su *La musica sacra e profana: il travestimento* (Prof. Federico Ghisi, Firen-

ze). Quattro intensi giorni di lavoro sono stati presi dalle lezioni del Prof. Kurt von Fischer (Università di Zurigo), che ha trattato della notazione (con esercitazioni di trascrizione), delle forme e dello stile della musica italiana e fiamminga del '400, particolarmente sottolineando l'influenza della nostra arte sugli ultramontani.

Hanno avuto pure luogo lezioni giornalieri di polifonia vocale e di tecnica e teoria degli strumenti antichi, queste ultime impartite dal M^o Rolf Rapp.

I giovani hanno lavorato intensamente, proponendo essi stessi nuovi piani di lavoro per il corso dell'estate 1962 e chiedendo agli insegnanti argomenti da studiare durante l'inverno.

Infine una lezione alla Biblioteca Nazionale di Firenze, svolta da chi scrive questa nota, ha mostrato la pratica realizzazione dei principi e delle regole illustrate nelle varie lezioni, quali i caratteri e le particolarità dei manoscritti.

BIANCA BECHERINI

Notizie in breve

* Su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, il Presidente della Repubblica ha insignito di Medaglia d'oro per i benemeriti della Cultura, della Scuola e dell'Arte i maestri Renato Fasano, attuale direttore del Conservatorio di Roma, Guido Guerrini, già direttore dello stesso istituto, Cesare Nordio, direttore del Conservatorio di Bolzano e Lodovico Rocca, direttore del Conservatorio di Torino.

* Il Liceo Musicale E. Dell'Abaco di Verona, di cui è direttore il M^o L. Spezzaferri, ha recentemente ottenuto la parificazione ai Conservatori di Stato.

* Salò sul Garda, patria di Marco Enrico Bossi, ha reso omaggio alla memoria del suo illustre cittadino di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita, con un applaudito concerto di musiche bossiane dirette dal maestro Alfredo Simonetto.

* Dal 10 luglio al 24 agosto 1961 ha avuto luogo il 12° Festival di Dubrovnik. Alla manifestazione — svoltasi nel segno del primo centenario del Teatro Nazionale Croato di Zagabria — hanno partecipato il Teatro dell'Opera di Zagabria con le opere *Il Ratto di Lucrezia* di Britten, *Orfeo* di Gluck e *Fidelio* di Beethoven, celebri solisti e direttori d'orchestra nonché noti complessi internazionali.

* A Vicenza è stato fondato un Centro audio-visivo di musica che si propone di diffondere la musica attraverso i mezzi audio-visivi (radio - televisione - cinema - registrazioni). L'attività del Centro, che sarà diretto dal signor Wilfried Scheib della Radiotelevisione austriaca, riguarderà pubblicazioni, documentazioni, fonoteche, biblioteche, l'organizzazione di congressi e studi sperimentali.

* Ad Aix-en-Provence, durante un concerto dedicato a musiche contemporanee, grandissimo successo hanno ottenuto tre pezzi per orchestra di Marius Constant dal titolo *Turner*.

* La violinista Pina Carmirelli ha effettuato una lunga e fortunata tournée nelle maggiori città dell'Unione Sovietica.

* Il 1° settembre 1961 il maestro Wolfgang Sawallisch ha assunto la direzione dell'Orchestra Filarmonica di Amburgo.

* A conclusione del Congresso Internazionale «Arte, pensiero e cultura a Mantova nel secolo XV» riunitosi a Firenze, Venezia e Mantova fra il 27 settembre e il 1° ottobre 1961, e patrocinato dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, dalla Fondazione Cini e dal Co-

mitato Mantovano per la Mostra del Mantegna, il musicologo italiano Claudio Gallico ha svolto una relazione sul tema: « Civiltà musicale mantovana intorno al 1500 ».

Necrologi

* Il 12 febbraio u.s. è deceduto a Ginevra, a sessantasei anni di età, il direttore d'orchestra Edmond Appia, già direttore dell'Orchestra di Radio Ginevra.

* Il 20 febbraio scorso è morto il compositore e pianista americano Percy Aldridge Grainger. Nato a Melbourne nel 1882, amico di Grieg del quale interpretò per primo il Concerto per pianoforte, lascia una nutrita serie di composizioni orchestrali, di musiche corali e da camera.

* A Karlsruhe è scomparso a 53 anni di età, il 7 marzo u.s., il direttore d'orchestra Alexander Krannhals, nativo di Francoforte.

* A Berun (Praga) è deceduto il 16 marzo u.s. il direttore d'orchestra Vaclav Talich. Era nato a Kromeriz in Boemia nel 1883.

* A Buenos Aires il 18 maggio 1961 è morto a 68 anni di età il compositore e critico musicale Victor De Rubertis, nativo di Lucito (Campobasso), ma residente nella capitale argentina, dove dal 1920 insegnava armonia al Conservato-

rio D'Andrea. Autore di composizioni orchestrali, di pezzi vocali e per pianoforte, aveva pubblicato diversi lavori teorici e un dizionario musicale. Dirigeva la rivista *La Silurante musicale* da lui fondata.

* Il 30 agosto u.s. deceduto a Milano il critico musicale e compositore Mario Enrique Cantù, vice-critico del quotidiano *La Notte* e collaboratore dell'*Ambrosiano*. Era nato a Buenos Aires nel 1903, ma aveva compiuto gli studi musicali al Conservatorio di Milano sotto la guida di G. C. Paribeni.

* A Torino è scomparso il 13 settembre u.s. il maestro Iginio Fuga, bibliotecario del locale Conservatorio e redattore musicale della *Gazzetta del popolo*. Nato a Mogliano Veneto nel 1909, era fratello del compositore Sandro Fuga per il quale aveva scritto il libretto dell'opera *Otto Schnaffs*.

* A Roma, dove era nato nel 1885, è deceduto il 22 settembre u.s. il baritono Carlo Galeffi. Allievo di G. Di Como ed E. Sbriscia, esordì a Fermo nel 1907 in *Favorita* ottenendo subito dopo scritte per i principali teatri italiani e stranieri grazie alle ottime qualità vocali e interpretative. Rigoletto mirabile e inimitabile, ebbe in repertorio oltre 60 opere ed eccelse pure in partiture di Puccini e Mascagni, del quale creò *Parisina* e *Isabeau*. Trasferitosi ultimamente ad Ankara come insegnante di canto dopo circa mezzo secolo di attività teatrale, aveva fatto ritorno in patria lo scorso anno.

Concorsi

* Il Concorso Internazionale Henryk Wieniawski 1962 che avrà luogo a Poznan, comprenderà 3 sezioni: violino, composizione, liuteria. Il Concorso di violino che si svolgerà dal 4 al 18 novembre 1962, è aperto ai violinisti di ogni nazionalità che alla data del 4 novembre 1962 non abbiano superato il trentesimo anno di età. Il concorso è dotato di 6 Premi, rispettivamente di 40.000, 30.000, 25.000, 20.000, 15.000 e 10.000 zlotys e di altri 6 premi da 5.000 zlotys. Al Concorso di composizione che si terrà dal 20 al 30 marzo 1962, possono partecipare musicisti di ogni Paese senza limiti di età. È riservato a una composizione per violino con accompagnamento di pianoforte della durata di 8-12 minuti, dotata di carattere virtuosistico e costituente un tutto indivisibile. Non è ammessa la forma sonata né quella di suite o altra struttura ciclica. Le composizioni dovranno risultare inedite e mai eseguite. Un premio di 10.000 zlotys sarà assegnato alla composizione migliore. Il concorso di Liuteria infine, che avrà luogo dal 15 al 30 maggio 1962 al Museo degli strumenti musicali, è aperto ai liutai di professione, di ogni nazionalità ed età. Ogni concorrente non può inviare più di due violini; gli strumenti che dovranno risultare opere originali e di proprietà del concorrente, dovranno inoltre essere stati costruiti al più tardi entro il 1958. Gli strumenti dovranno essere spediti tra il 1° e il 15 aprile 1962 al Museo degli strumenti musicali, Stary Rynek 45, Poznan. Per tutti e tre i concorsi, le domande d'iscrizione dovranno essere inviate alla Segreteria del Concorso, Stary Rynek 46/47, Poznan (Polonia): entro il 1° luglio 1962 quelle della sezione violino, entro il 1° marzo 1962 quelle della sezione composizione (tale data si riferisce anche all'invio delle musiche) ed entro il 31 gennaio 1962 quelle della sezione liuteria. Per informazione e regolamenti indirizzare a Komitet Organizacyjny Miedzynarodowych Konkursow im. Henryka Wieniawskiego, Poznan, Stary Rynek 46/47.

* L'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha bandito un Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra per concerti sinfonici che si effettuerà nel mese di maggio 1962. Vi possono partecipare musicisti che alla data del 1° maggio 1962 non abbiano superato il 40° anno di età. Il concorso è dotato di un 1° Premio di L. 2.000.000 (oltre all'invito a dirigere uno dei concerti 1962-'63 dell'Accademia stessa) e di un 2° Premio di L. 1.000.000. Le domande dovranno pervenire non oltre il 31 gennaio 1962 alla Segreteria dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Via Vittoria 6, Roma, presso la quale vanno indirizzate le richieste di ulteriori chiarimenti.

* La Società Italiana di Musica Contemporanea (SIMC) ha indetto il Concorso Internazionale di Composizione 1961 aperto a compositori di ogni nazionalità. Il Concorso comprende le seguenti categorie: 1) - *Opera in un atto* (Premio del Teatro delle Novità di Bergamo di L. 1.000.000); 2) - *Coro e orchestra* (Premio di L. 500.000 della Rai-TV); 3) *Orchestra sinfonica anche con uno o più solisti* (Premio di L. 500.000 della Rai-TV); 4) - *Orchestra da camera fino a 36 esecutori* (Premio di L. 500.000 della Rai-TV); 5) - *Complessi strumentali, vocali o misti, da 6 a 11 esecutori* (Premio di L. 250.000 della Rai-TV); 6) - *Musica da camera da 1 a 5 esecutori* (Premio di L. 250.000 della

Rai-TV). Oltre al premio in denaro all'autore dell'opera stessa da parte di una delle Case Editrici aderenti alla manifestazione (Theodor Presser & Company; Suvini Zerboni; Universal Edition). I lavori concorrenti alla prima categoria dovranno essere inediti e inediti; gli altri dovranno risultare inediti. La prima rappresentazione dell'opera in un atto vincitrice (nonché delle eventuali altre due opere scelte) è riservata al Teatro delle Novità di Bergamo, mentre le composizioni premiate e seconde classificate delle altre categorie saranno eseguite dai complessi del Teatro Massimo di Palermo e dall'Orchestra Sinfonica Siciliana nel quadro della 3.a Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo. I lavori dovranno pervenire, entro il 31 gennaio 1962 alla SIMC Segreteria del Concorso: c/o De Santis, via del Corso, 506 - Roma.

* La Northern California Harpists' Association ha bandito un concorso aperto a musicisti di ogni nazionalità per una composizione per arpa sola o per una o più arpe accompagnate da uno o più strumenti (premio di 300 dollari) e per un pezzo facile per arpa sola (premio di 50 dollari). Le composizioni dovranno essere inviate entro il 25 dicembre. Per informazioni indirizzare a Yvonne La Mothe, 687, Grizzly Peak Blvd, Berkeley 8, California.

* Dal 2 al 7 aprile 1962 avrà luogo a Mosca il 2° Concorso Internazionale Ciaikovski aperto ai violinisti, violoncellisti e pianisti di ogni paese fra i 17 e i 32 anni di età.

* Nel 1962 si terranno a Poznan i Concorsi Internazionali H. Wieniawski riservati alla composizione (dal 20 al 30 marzo), alla liuteria (dal 15 al 30 maggio) e al violino (dal 4 al 18 novembre). Il primo (per una composizione per violino e pianoforte di impostazione virtuosistica della durata di 8-12 minuti) è aperto a compositori di ogni nazionalità e di ogni età, mentre a quello per violino possono partecipare musicisti di ogni paese di età non superiore ai 30 anni. Per informazioni indirizzare al Komitet Organizacyjny Kon kursów im. Henryka Wieniawskiego, Stary Rynek 46/47, Poznan (Polonia).

* Dal 7 al 25 maggio 1962 si svolgerà a Bruxelles un Concorso Internazionale di Canto indetto dall'Associazione Les Amis de Mozart sezione belga dei Mozartgemeinde di Salisburgo. Richiedere informazioni alla segreteria della manifestazione: c/o B.I.S., 29 rue Royale, Bruxelles.

* È stato bandito per la seconda volta il Premio Bernhard Sprengel per musica da camera. Il premio, messo a disposizione dall'industriale Dr. Jur. Bernhard Sprengel nel 1959, in occasione del suo sessantesimo compleanno è dotato di 3.000 marchi.

Sono ammesse al concorso composizioni per musica da camera per 1 fino a 8 strumenti di ogni specie. Sono escluse composizioni per strumenti a tastiera e composizioni per orchestra. È ammessa anche una voce. Possono partecipare al concorso compositori di tutti i paesi europei che attestino di aver compiuto studi di musica. I partecipanti devono avere non meno di 25 anni. L'ultimo giorno per la presentazione delle composizioni è il 15 marzo 1962. Le composizioni devono essere presentate al Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln 10, Habsburgerring 2-12, il quale fornirà tutte le informazioni richieste.

Edizioni musicali

Composizioni di:

Giorgio Federico Ghedini. Sonata da concerto per flauto e orchestra (1958). Milano, Ricordi, 1961.

Lo stile di Giorgio Federico Ghedini è stato definito in più di un'occasione neoclassico. Brutta parola, e come tale adatta a chiarire soprattutto i limiti di quella non insignificante esperienza musicale che ha raggiunto il suo massimo livello produttivo in lavori — tanto per citare qualcosa — come la stravinskiana *Rake's progress*, le *Kammermusiken* di Hindemith e il *Concerto grosso* dello stesso Ghedini: tutti capolavori, certamente, ma concepiti in condizioni potenzialmente così limitate da lasciare persino stupiti sul come sia riuscito alla musica contemporanea di permettersi episodi tanto splendidi quanto sconcertanti. I limiti e le ambiguità del neoclassicismo, fondate sulla riabilitazione di atteggiamenti stilistici già consegnati alla storia e come tali irripetibili se non in sede accademica, non compaiono comunque nell'attuale maniera del compositore italiano, all'ambito della quale appartiene per l'appunto la *Sonata da concerto* per flauto e orchestra. Se le affinità elettive con il Seicento musicale italiano manifestano ancora il loro peso nello stile ghediniano, al solito originale e incon-

fondibile, bisogna però rilevare come esse appaiano qui filtrate attraverso un personale assorbimento che vieta la riproduzione meccanica e consente al contrario l'espressione di un nuovo clima e di un nuovo ambiente poetico. La scrittura del *Concerto* è un raro saggio di semplicità e di chiarezza. L'autore è riuscito a farne l'impalcatura a sostegno di una non comune preziosità di timbri e di armonie: fondamentali schematiche per un'architettura elaborata. Una ricca percussione e gli strumenti a corda formano l'organico strumentale della partitura e la abile utilizzazione di un così delicato organismo timbrico costituisce di per sé un'esibizione tecnica estremamente raffinata. Ma gli autentici valori della composizione si affidano soprattutto alla fantasiosa espressività del testo che raggiunge nell'adagio centrale, sospeso tra il magico e l'agreste, un clima di profonda suggestione. Dopo di che è lecito concludere che la *Sonata da concerto* per flauto e orchestra è da porsi senz'altro fra le partiture più significative dell'odierna produzione musicale.

GIOVANNI UGOLINI

Luigi Cortese. Introduzione e Allegro per flauto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1961.

L'essere stato allievo di Casella e Gedalge è un fatto che non poteva non influenzare profondamente

Luigi Cortese. La sua produzione, difatti, si individua stilisticamente fra i poli di una linearità classicheg-

giante e di un gusto armonico tipicamente francese.

L'Introduzione e Allegro per flauto e pianoforte — opera commissionata dal Conservatorio di Parigi per il Concorso 1961 — conferma le caratteristiche tecniche e di orientamento stilistico care al maestro genovese; per capacitarsene basta osservare il dolce procedimento accordale del pianoforte, che apre la composizione e che ricorda analoghe « situazioni » armoniche di

Carlo Cammarota. *Preludio, Adagio e Toccata* per pianoforte e orchestra.

Carlo Cammarota va inquadrato stilisticamente nell'ambito di quella tendenza che prende le mosse dall'esperienza hindemithiana ma che, temperandone l'impulso cromatico, mira a coprire gli spigoli taglienti del suo discorso e quindi a darne una versione più mediterranea. Osservando questa sua partitura si pensa sulle prime anche al Petrassi giovanile, a cui infatti sembra ispirarsi il carattere modale ed armonico di alcune pagine. Senonché questo atteggiamento viene mescolato ad elementi di origine debussyana che ne alterano il carattere e contribuiscono a creare l'impressione di eclettismo linguistico. *Preludio, Adagio e Toccata*, comunque, è una partitura che si racco-

Muzio Clementi. *Sinfonia* in re maggiore op. 44 (prima pubblicata come opera 18) per orchestra da camera. Revisione di Renato Fasano. Partitura. Milano, Ricordi 1961.

Il « mistero » di Clementi sinfonista è uno dei problemi su cui si sono arrovellati gli studiosi e i biografi del grande musicista romano; ed è comprensibile il rammarico di chi, considerando la quasi totale perdita delle oltre trenta tra grandi sinfonie e ouvertures composte da Clementi

Milhaud. *L'Introduzione* — Andante molto sostenuto — è affidata soprattutto agli arabeschi del flauto, ora solo, ora sostenuto con discrezione dal pianoforte. *L'Allegro*, invece, è un brano robustamente ritmato, in cui si accentua l'elemento neoclassico: il pianoforte sostiene con il secco scandire degli accordi ritmicamente mossi, i disegni del flauto, sempre chiari e ben sagomati.

ARMANDO GENTILUCCI

manda per il periodare a linee larghe, generose e per una innegabile spontaneità discorsiva. Cammarota mostra anche di trovare nello spirito della fuga un elemento a lui congeniale: ad essa infatti si informano, seppur assai liberamente, il robusto *Preludio*, ove il pianoforte e l'orchestra dialogano senza arrivare ad un dualismo dialettico, e l'*Adagio*, svolto dapprima dalla sola orchestra, poi dal solo pianoforte, per terminare con il tema affidato agli archi in pianissimo. La *Toccata* è di scrittura brillante, condotta con foga virtuosistica e tende a risolvere la propria tensione in impulso motorio.

ARMANDO GENTILUCCI

in vari periodi delle sue attività creative, ma soprattutto negli anni 1786-1796 e 1813-1824, pensi a chissà quale prezioso patrimonio dello strumentismo italiano andato irrimediabilmente disperso per ragioni inesplicabili. Invero, anche a non prender per buona la diceria secon-

do la quale il maestro romano, nei suoi ultimi anni, avrebbe gettato alle fiamme la sua opera sinfonica ritenendola indegna di sopravvivergli, appare inconcepibile che un uomo come Clementi, infaticabile e abilissimo organizzatore di imprese musicali e al centro di una vasta attività editoriale abbia, senza superiori ragioni che ci è dato più intuire che conoscere, lasciato disperdere una così vasta mole di composizioni, che erano oltretutto già note al pubblico di Inghilterra, Francia e Germania, tramite i numerosi e proficui concerti tenuti dal musicista in questi paesi.

Quanto ci rimane della produzione sinfonica clementina (senza contare naturalmente quei lavori che il musicista stesso trasformò in altrettante sonate per pianoforte e la « ricostruzione » di due delle grandi sinfonie del periodo londinese fatta da Casella) consiste, a tutt'oggi, nelle due sinfonie in re e si bem, magg. scritte nel 1786 pubblicate come op. 18, e successivamente come op. 44 in parti staccate, da Longman e Broderip in Londra nel 1788. Definire queste due sinfonie superstiti dei lavori giovanili non ci sembra, a rigor di termini, esatto, se si pensi che negli anni in cui furono composte l'opera pianistica di Clementi si fregiava già di capolavori di travolgente originalità come le *Sonate* in sol minore op. 7 e in fa minore op. 14.

Giovan Battista Viotti. *Concerto* in sol minore per pianoforte e orchestra. Revisione di Remo Giazotto. Partitura. Milano, Ricordi, 1960.

Opera del tutto diversa dalla galanteria preromantica di alcuni contemporanei è il *Concerto* per pianoforte e orchestra in sol minore di Viotti. Ci troviamo di fronte, qui, ad uno dei primi esempi di grande concerto solista moderno; un'opera che già si è lasciata alle spalle la perfetta, irripetibile concisione mozartiana ed appare tutta protesa in quel-

In realtà, la sinfonia in re maggiore, ora edita da Ricordi nella accurata revisione di Renato Fasano è, come la sua consorella, la prima importante esperienza nel campo sinfonico di un grande musicista che aveva già trovato tutto se stesso in quel nuovo linguaggio pianistico in cui la sua arte doveva raggiungere le più alte espressioni. Qui Clementi appare preoccupato di cercarsi un modello, che, per un musicista di formazione europea come lui, non poteva essere fornito che da Haydn. E haydniani, infatti, sono il solenne Grave introduttivo e, più ancora, l'Andante, con il suo malizioso movimento di terzine: mentre nei due Allegri ha il sopravvento la caratteristica *verve* clementina dove lo scatto ritmico, nervoso e incisivo diventa tema e investe della sua irruente vitalità tutto lo sviluppo del brano. L'organico strumentale, comprende, oltre agli archi, e flauti, 2 oboi, un fagotto e 2 corni, è trattato con l'asciutta sobrietà timbrica un po' monocolora di un maestro del « bianco e nero » alle prese con l'imbarazzante disponibilità cromatica della tavolozza. Nel suo complesso, un'opera fresca e viva, anche per quel tanto di simpatico empirismo che la tiene al di qua di ogni formalismo accademico, e del tutto degna di figurare nel magro repertorio del sinfonismo italiano.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

l'ansia d'espansione e di arricchimento, di eloquenza e di « retorica » che sarà il generico clima espressivo della musica del periodo cosiddetto neoclassico e che troverà il suo massimo accento poetico nel concertismo beethoveniano. Il raffronto con Beethoven, soprattutto con il Beethoven dei primi tre *Concerti* per pianoforte, viene infatti spontaneo e

inevitabile all'esame del presente Concerto viottiano nella sua complessiva struttura formale, nell'ampissimo sviluppo dato (soprattutto nel primo tempo) alla parte orchestrale, nel « tipo » dell'invenzione tematica e nella sua distribuzione e in tanti altri particolari stilistici che convincono sempre più dell'influenza — del resto largamente riconosciuta dai recenti studi sull'opera di Viotti — che su Beethoven ebbe il maestro piemontese. Grande virtuoso del violino e compositore essenzialmente violinistico, Viotti qui non appare

sempre perfettamente a suo agio con il pianoforte: talora, come nella bellissima e decisamente romantica idea principale del tempo conclusivo, egli non può fare a meno di pensare al suo strumento prediletto. In genere però la parte solistica è condotta con mano abile e sicura e « suona » pianisticamente, facendo tesoro della grande lezione di Clementi, sia nelle brillanti figurazioni del primo tempo che nella cantabilità diffusa e rabescata dell'Adagio non troppo.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

Il teatro di Giorgio Federico Ghedini



(Archivio fotografico del Teatro alla Scala)

La Pulce d'oro

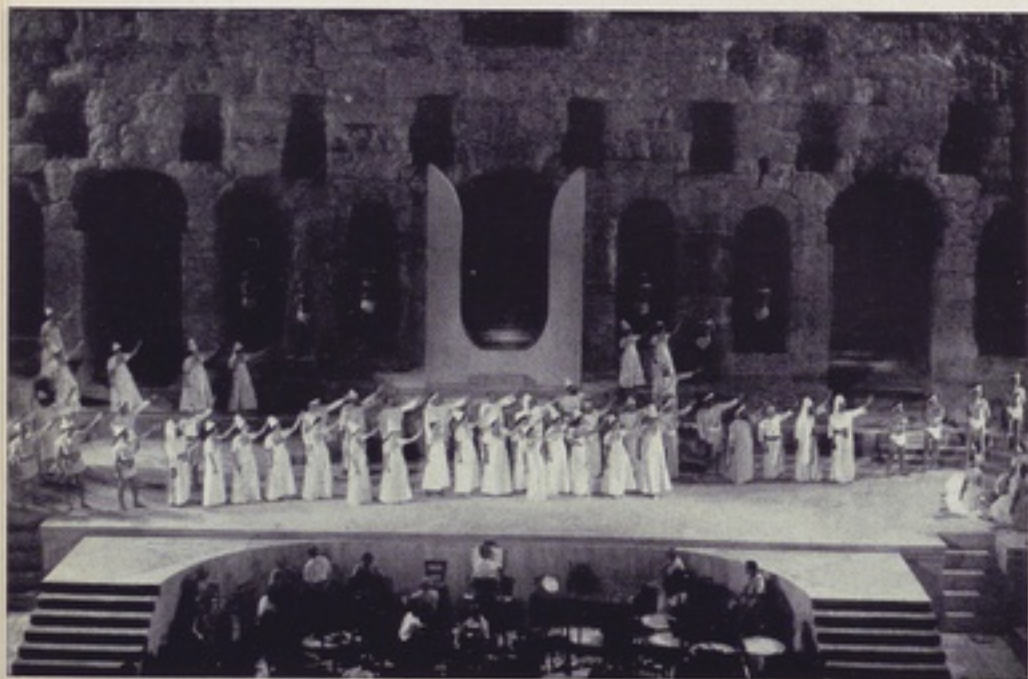
La scena nell'allestimento del Teatro alla Scala - Stagione lirica 1945 (Scene di F. Grigioni, regia di G. Marchioro)

La scena nell'allestimento del Teatro La Fenice di Venezia (Scene di L. Ghiglia, regia di S. Bolchi)



(Foto Ferruzzi - Venezia)

Nei teatri dell'antica Grecia



(Foto Mezarokonomu)

Nausicaa di P. Glanville Hicks rappresentata nel Teatro di Erode Attico di Atene

Medea di L. Cherubini - protagonista Maria Callas - rappresentata nel Teatro di Epidauro



(Foto Enoski)

Libri di interesse musicale

Mosco Carner. Giacomo Puccini. Biografia critica. Milano, Il Saggiatore, 1961.

Puccini è compositore amabile oltre ogni dire. Le non segrete bellezze della sua musica si fanno apprezzare anche senza l'ausilio dell'interposta persona del critico. Pure, da qualche anno a questa parte, e persino con qualche eccesso apologetico, la critica si è sentita in dovere di mettere insieme ponderosi volumi dedicati alla vita, allo stile e alla produzione musicale del compositore. Necessità di riparare alle moleste critiche che condannarono per lunghi anni *Bohème* e *Tosca* ad apparire quali fortunate combinazioni commerciali destinate al basso consumo degli sprovveduti? Intellettualistica preoccupazione di cimentarsi in un'opera di riabilitazione perlomeno originale dopo le feroci stroncature dei molti Torrefranca? Inevitabile *renaissance* storica del compositore?

Un po' di tutto questo. Ma « capire » Puccini per quello che veramente è stato, per quello che ha significato la sua produzione negli sviluppi del linguaggio musicale e nella congiuntura storica che accompagnò la vita del compositore e per quello che ancor oggi significa la sua presenza spesso determinante sul destino delle nuove musiche, non è impresa di poco conto. Sono molti quelli che vanno a teatro pronti a commuoversi per le patetiche melodie di Giacomo Puccini; ma quanti sono coloro che si accorgono degli autentici valori di un'arte che non appare sprovveduta nemmeno se valutata con il più rigoroso metro critico?

Un libro di eccezionale interesse sotto questo aspetto, lume e guida dei pucciniani istintivi e, bisogna riconoscerlo, anche di coloro che credono di poter svalutare Puccini con estrema facilità, è questo *Giacomo Puccini dell'opera* scrive il Carner in questa biografia che insegna ad amare consapevolmente il compositore italiano « ma rappresenta un punto di vista netto e preciso nella storia delle poetiche del teatro musicale, perchè esiste una concezione specificatamente pucciniana dell'opera, anche se si tratta di una concezione ristretta e offuscata da caratteri nevrotici ».

Un musicista tanto consapevole dei limiti espressivi della sua musica e del raggio d'azione della sua poetica musicale era destinato a vivere nel tempo senza troppo curare le catastrofiche profezie di Fausto Torrefranca (« *Delle sue musiche... resterà, fra qualche decina d'anni, appena il ricordo* »). Ma la poetica musicale pucciniana, oltre che essere un fatto certo e ben riconoscibile, rappresenta anche un'episodio eccezionale nell'ambito dell'esperienza musicale verista, un particolare compartimento melodrammatico che non ha molto a che vedere con la confusionaria e ingenua passionalità di Mascagni, Leoncavallo, Cilea e Zandonai (« *Puccini rimase incomparabilmente più in alto di loro grazie alla sua superiore inventiva musicale, al suo senso delle intime leggi che governano musica e azione, al suo istinto per l'equilibrio drammatico e infine grazie alla sua ferma consapevolezza del fatto che l'opera,*

per quanto drammatica nella concezione, non è tutta azione, movimento e conflitto ma deve avere momenti di riposo, momenti di contemplazione lirica e di poesia »).

Se la presenza storica dell'opera pucciniana non è minima, inevitabile si pone il confronto tra lui e i suoi predecessori: Monteverdi, il più lontano nel tempo; Verdi, il più vicino e fra tutti il più grande. « Verdi trovò in Puccini » scrive il Carner « un successore nella stessa misura in cui Wagner lo trovò in Riccardo Strauss » (è interessante notare, a questo proposito, che la critica storicista considera Puccini come un prodotto della borghesia italiana del tempo e Strauss come il rappresentante musicale della classe media nella Germania guglielmina). Naturalmente i caratteri della produzione dell'uno e dell'altro compositore rivelano differenze di non poco conto. « Verdi è unico per l'elementare virilità di tutta la sua arte ». La virilità non è al contrario il carattere fondamentale della poetica pucciniana, anche se, come il Carner riferirà nel minuzioso esame delle opere, non mancano in *Tosca*, *Tabarro*, *Fanciulla del West* e *Turandot* atteggiamenti dove l'incisività drammatica supera di parecchio la sensuale dolcezza del linguaggio abituale di Puccini. Anche il diverso ambiente storico doveva lasciare i suoi segni nell'opera dell'uno e dell'altro. E infatti « mentre l'arte di Verdi mostra l'origine contadina di ogni fibra del suo creatore, quella di Puccini sgorga dal seno di una borghesia soddisfatta ». Comune ad entrambi invece « la convinzione che l'opera rappresentasse il filone centrale della tradizione musicale italiana ». La quale tradizione, secondo l'opinione del Carner, è sempre stata univoca negli intenti, fedele al precetto raciniano che « la regola principale è quella di piacere e di commuovere; tutte le altre son fatte per arrivare a quella ».

In realtà l'opera latina, da Monteverdi a Verdi e Puccini, da Lulli e Rameau a Massenet, Bizet e Debussy, si è sempre mantenuta fedele a questo precetto. Se Monteverdi affermava che « gli contrari son quelli che muovono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve avere la bona Musica... », Puccini era del parere che il libretto dovesse essere « pieno di passione e di dolore ». L'uno e l'altro, come del resto la totalità dei compositori che stanno tra i due, « si basarono sui quattro grandi pilastri dell'arte operistica italiana: umanità-sincerità-passione-effetto ».

Naturalmente è la maniera di mescolare questi quattro ingredienti quella che differenzia lo stile di Monteverdi da quello di Bellini, e quello di Verdi da quello di Puccini. L'accusa di dare troppo rilievo al tono delle passioni fu proprio uno degli argomenti con i quali si volle diminuire Puccini all'apparire delle sue opere. Abbiamo visto come il Torrefranca segnalasse nel compositore lucchese i tratti di una decadenza destinata a perdersi nell'oblio. La faziosa intolleranza del Torrefranca fu ripresa dai giovani compositori italiani del tempo (« i giovani iconoclasti arrivarono a chiedere a gran voce la condanna di tutti quei compositori che si erano dedicati esclusivamente all'opera ») e fu espressa con più circostanziate argomentazioni da Ildebrando Pizzetti il quale rimproverava Puccini e gli altri veristi di aver esagerato « con i loro eccessi emotivi e la straripante vitalità ».

L'opera italiana contemporanea — e non soltanto quella italiana del resto — ha respinto i canoni pucciniani e si è appellata a nuove teorie estetiche. Ma lo spirito riformatore non basta, afferma il Carner. E lo dimostrerebbe il fatto che l'unico compositore italiano di oggi le cui opere si sono « affermate su scala internazionale applica proprio i tanto deprecati canoni pucciniani ».

Che Giancarlo Menotti applichi i canoni pucciniani è cosa certa. Che que-

sto fatto rappresenti una garanzia di buon livello artistico è ancora da vedersi. Ma quello che è soprattutto difficile da dimostrare è che il melodramma, dopo la pur deprecabile esperienza verista — deprecabile nei suoi eccessi, s'intende —, abbia conosciuto delle riforme vere e proprie. Le riforme ci sono state in questi ultimi anni, ma sono state riforme incapaci di formulare una nuova prospettiva per il melodramma. Nelle più progredite partiture melodrammatiche sono comparse un gran numero di novità armoniche e qualche volta si sono avuti risultati molto apprezzabili sul piano della realizzazione formale. Ma di quale riforma si può parlare se la monotonia del recitativo vocale e la congestione dell'apparato orchestrale — che erano all'incirca i più fastidiosi difetti dell'opera verista — rimangono ancora pienamente efficienti nella quasi totalità della produzione melodrammatica contemporanea? Il fatto è che le uniche opere che si possono ascoltare oggi senza dover rimpiangere i frutti immaturi di una stagione incerta e sotto taluni aspetti condannabile sono quelle che hanno tratto forza e alimento dalle suggestioni ambigue di stili già consegnati alla storia; ma questo è un tipo di riforma « condizionata » e la sua durata non può superare quella del tempo che ci volle a mettere insieme la partitura di quelle tali opere.

Ma ritorniamo a Giacomo Puccini. In un'epoca così avara di riuscite melodrammatiche e del tutto incapace di mettere in cantiere un rinnovamento sostanziale del teatro musicale, la portata storica del melodramma pucciniano acquista un rilievo insospettabile per quei critici che fecero gli schizzinosi con *Tosca* o *Il Tabarro* (« Ci fu un'epoca in cui l'argomento Puccini era considerato poco meno che tabù negli ambienti seri »). Altro che tabù. Una critica che non voglia respingere Puccini per troppa compiacenza della propria discriminazione sensibile, non potrà fare a meno di convenire con il Carner che il compositore italiano è grande non soltanto per le risorse della sua produzione melodrammatica; ma anche nell'inevitabile confronto competitivo con i compositori d'opera a lui contemporanei e con coloro che gli succedettero. I quali non sono degli sprovveduti. Essi « senza dubbio hanno aperto nuovi sentieri all'opera post-pucciniana, ma si tratta pur sempre di sentieri e non di viali ».

Quel grande viale che è la produzione melodrammatica di Giacomo Puccini rischierebbe tuttavia di non essere misurato nelle sue esatte proporzioni se ci si abbandonasse agli accessi trasposti acritici cui normalmente si lasciano trascinare gli amatori del teatro musicale pucciniano. La valutazione positiva che il Carner riserva alla produzione musicale di Puccini è importante perché evita le adesioni incontrollate e perché si impegna, in una esplorazione seria e accurata, a tener anche conto dei limiti di un artista « che reca i segni autentici del genio, e tuttavia per qualche motivo non riesce a varcare le frontiere che delimitano il regno della grandezza assoluta ».

Quali sono le ragioni che trattengono il compositore Puccini sul confine della compiutezza artistica, in un comparto nel quale il Carner lo accomuna a Berlioz, Ciaikovski e Mahler, tenendolo un poco al di sotto di compositori come Mozart, Wagner, Verdi e — ma questa ultima superiorità è tutta da dimostrare — Riccardo Strauss? La risposta fornita dal Carner è che « egli era in potenza un grande compositore teatrale, ma non riuscì a raggiungere la sua vera statura impedito da certi limiti e contraddizioni della sua indole. Possedeva ardore di sentimento, ma nessuna profondità o spiritualità. Per sua stessa ammissione aveva più cuore che cervello, e per quanto considerasse debolezza la sua sconfinata emotività, non ne uscì mai fino alla morte... ». Questa mancanza di una elevata visione della vita costituirebbe il punto debole della drammaturgia musicale pucciniana. Ma sia ben chiaro,

precisa il Carner, che il far luce sui tratti inferiori della produzione di questo compositore, è soltanto doverosa cautela di chi voglia conoscerlo scrupolosamente; dopo di che bisogna passare senz'altro agli aspetti positivi della valutazione. Perché « un artista ha ben il diritto di essere giudicato in primo luogo dai suoi tratti geniali anziché dalle sue manchevolezze ».

A proposito della genialità di Puccini si può ripetere l'affermazione di Henry James che « un artista è fortunato quando la sua teoria combacia esattamente con i suoi limiti ». Sotto questo aspetto, scrive il Carner, Puccini « apparteneva al piccolo gruppo di artisti che sanno esattamente quello che vogliono e sono in grado di calcolare con precisione la misura delle loro possibilità... ». Questa consapevolezza del proprio limite non fece di lui « un mero miniaturista, un autore di musicchette, come hanno preteso alcuni biografi ». La felice disposizione a ritrarre « le cose piccole » non rappresenta che una dimensione particolare di un'arte polivalente, adatta, all'occorrenza, anche a raffigurare, come già si è detto a proposito della differenza di stile tra Verdi e Puccini, « le cose grandi e vigorose ». E infatti « *Tosca* e *Turandot* sono parte essenziale dell'arte di Puccini quanto *Bohème* e *Butterfly* ». Al multiforme potenziale espressivo della poetica pucciniana forniscono un sostegno importante anche la raffinatezza melodica, la passionalità dell'eloquio drammatico, la plasticità delle strutture armoniche, la padronanza dei mezzi orchestrali: sono altrettanti contributi « professionali » ad un'arte la cui natura spiega « perché Puccini si elevi al di sopra della maggioranza dei compositori del suo tempo ». E infine, a coronamento apologetico dell'arte di questo musicista, va segnalato il fatto che dalle *Villi* a *Turandot*, nel corso di una progressiva maturazione dello stile, si verifichi nella produzione pucciniana un costante aggiornamento del linguaggio. Così che al Carner pare di poter affermare — ma questa ci sembra una delle poche battute incaute della sua biografia — che « come Verdi, ma in misura maggiore, Puccini tenne il passo con i tempi senza peraltro intaccare la personalità del suo stile ». Il che si può certamente dire di Puccini; ma va detto con ancor maggiore convinzione a proposito di Verdi.

Un capitolo di grande interesse nella biografia del Carner è quello che si impegna a indagare su Puccini valutandolo nella prospettiva storica del secolo cui appartiene. La fedeltà di Puccini agli stimoli e alle suggestioni dell'ambiente storico è dimostrata dalla comunanza dei caratteri espressivi che si possono facilmente scoprire nell'accostamento della sua arte con quella dei grandi compositori dell'ultimo Ottocento. In varia misura « il pessimismo dilagante nella produzione di compositori come Puccini, Mahler e Debussy era in parte riflesso del disagio spirituale dell'epoca ». Per di più « in Puccini e in Mahler c'è un accenno di angoscia esistenziale, di quell'incertezza ch'è propria di un mondo dominato dalla durezza dei fatti bruti, di rassegnazione alla tristezza ch'essi scorgevano alle radici della vita ». Questo atteggiamento di interiore esasperazione o di esausto annichilimento, presente in tutte le manifestazioni artistiche dell'epoca — dalla pittura alla letteratura —, sembra che al Carner stia a cuore di mettere sul conto di una nevrosi « esistenziale » piuttosto che su quello di una precisa provocazione offerta dalla particolare congiuntura storica di quegli anni. Si che non riescono del tutto chiare le ragioni dell'unitario convergere di realizzazioni artistiche verso un particolare tipo di dimensione espressiva, che è quella illustrata dalle opere citate dal Carner: *Salomè* (« l'eroina è una pervertita sessuale che indulge alla necrofilia »), *Elettra* (« una maniaca ossessionata dall'idea del matricidio »), *Tosca* (Scarpia « è un misto di bigottaria e dissolutezza »), *Wozzeck* (« il soldato mentecatto bersaglio dei suoi sadici superiori »), *L'Assassino speranza*

delle donne di Hindemith e il *Giro di vite* di Britten. Ma non basta. Questi appelli al clima generico dell'angoscia di vivere forniscono a Mosco Carner l'occasione per supporre che Puccini soggiacesse, nell'atto della creazione artistica, ad una « incessante pressione nervosa »; e azzarda l'ipotesi che questa pressione « sia da ricercarsi in una fissazione nevrotica che può essere definita come un attaccamento innaturale all'immagine materna ». E' impossibile dare qui conto della ricerca molto meticolosa che il biografo inglese conduce a questo proposito sul testo delle opere pucciniane e su alcuni fatti della vita del Puccini. E' certo comunque che il ricorso alla « psicologia del profondo » rimane, come lo stesso Carner riconosce, un'ipotesi di lavoro: abbastanza rischiosa, noi diremmo, e tale da far venire alla ribalta inaccertabili riferimenti con la sfera sessuale-patologica sul tipo di quelli cari a Richard Specht.

In questo modo si finisce soltanto con rendere confusa l'appartenenza di Puccini ad un momento storico che la « psicologia del profondo » non è sicuramente in grado di chiarire. Senza contare che queste indagini psicoanalitiche — che in certa misura possono anche avere la loro importanza sul piano dell'accertamento « umano » del compositore — tolgono spazio nel pur esemplare panorama critico del Carner, a quella che sarebbe stata una proficua indagine sulle caratteristiche dell'evoluzione melodrammatica dopo Verdi e su quei caratteri di degenerazione vocalistica che segnano forse il più grave limite della produzione pucciniana e che impediscono a questo eccezionale compositore di essere grande quanto Verdi.

Un intero capitolo del libro è dedicato ai problemi della struttura melodrammatica delle opere di Puccini. Bisogna riconoscere che Mosco Carner vi conduce un'esplorazione analitica cui non sfugge nessun particolare: l'uso dei temi, l'introduzione musicale dei personaggi, l'utilizzazione delle voci interne, la comparsa di determinati motivi ricorrenti come quello della « cassetta » che figura in quasi tutte le opere del compositore, l'organizzazione delle arie e dei recitativi, il sistema delle « reminiscenze logiche », l'impiego del leit-motiv, i criteri di sviluppo del materiale musicale, la qualità della melodia pucciniana (« il più delle volte l'aria pucciniana comincia esitando, in alcuni casi con il tema vocale affidato dapprima all'orchestra mentre la voce sussurra dolcemente salmodianti note ribattute, come spesso avviene in Massenet e Debussy »), i caratteri stilistici di un linguaggio « che si tenne sempre aggiornato, assimilando alla propria maniera gli sviluppi della musica contemporanea », l'attiva articolazione delle parti strumentali, l'accorta scrittura delle linee sociali: non un solo elemento dell'architettura del melodramma pucciniano rimane estraneo all'indagine del Carner. Questa indagine, condotta globalmente nel capitolo XXIII (*Drammaturgia e stile musicale*), ha un seguito ancor più meticoloso e circostanziato nella terza parte del libro, dove sono passate in rassegna tutte le composizioni di Giacomo Puccini, da quelle giovanili all'incompiuta *Turandot*: « guida pratica » alla conoscenza dell'opera pucciniana la chiama il Carner, il quale fornisce, sia sul libretto che sulla sostanza musicale dei testi, un gran numero di testimonianze critiche, alcune evidenti, altre talmente preziose da riuscir nuove anche ai più addestrati studiosi dell'opera di Puccini.

In questa parte del libro — che traccia la biografia artistica del compositore così come la prima parte ne fornisce i documenti umani — il critico inglese scende sul terreno concreto della produzione pucciniana, là dove ancor oggi rimangono indomabili alcuni pregiudizi critici (non c'è da illudersi che la *renaissance* pucciniana sia così facile « negli ambienti seri » come Carner mostra di credere nella prefazione del suo libro). L'utilità dell'impresa di

Carner sta forse soprattutto in questa esposizione di documenti probatori: ne può approfittare chi ancor oggi quasi si vergogna di ammettere che *Tosca* o *Il Tabarro* siano capolavori melodrammatici dei quali, dopo Puccini, è difficile trovare l'eguale.

GIOVANNI UGOLINI

Raffaello De Rensis. *Musica vista*. Ricordi, Milano, 1961.

È un libro, questo del De Rensis, che tratta i problemi della musica del nostro secolo secondo la prospettiva del testimone oculare. Documenti, resoconti cronachistici, testimonianze dirette, colloqui con i protagonisti, quindi: in una vivace rassegna di quell'epoca musicale che non si sa ancora chiaramente se sia epoca di vittoria o di sconfitta.

Il libro del De Rensis, che guarda agli avvenimenti della musica segnalandone con scrupoloso impegno le incostanti temperature, apre la prima pagina sulle significative imprese della Società Orchestrale e della Banda Comunale nella città di Roma. Siamo agli inizi di un secolo che comincia a trovare spericolate le esperienze musicali di Richard Strauss e di Claude Debussy, l'uno e l'altro artefici di un rinnovamento musicale che sembrò inaccettabile agli «italianisti» tutti d'un pezzo. Nel marzo 1908 al Teatro Costanzi di Roma si teneva la prima rappresentazione italiana di *Pelleas et Melisande* e di *Salomè*. L'opera di Debussy non piacque troppo. Innanzi tutto — scrive Raffaello De Rensis — il pubblico era ostile all'impresa..., inoltre era domenica ed era stata annunciata dai manifesti *La Gioconda*... Il pubblico protestò... ma non giudicò e non seppellì nulla, perché non ascoltò l'opera e diede sfogo all'insoddisfazione accumulata contro l'impresa... Migliore sorte toccò all'opera di Riccardo Strauss. La musica di questo «barbaro magnifico e temerario dagli occhi chiari», come lo qualificò con qualche po' di fantasia Gabriele D'Annunzio, fece una certa impressione, e un vecchio critico, preso dallo sgomento, non poté fare a meno di parlare di «pauroso mostro della musica libertaria».

Ma anche l'Italia si muoveva, se pur confusamente, verso soluzioni nazionali del nuovo ordine musicale. «Al clamoroso Manifesto dell'araldo numero uno, F. I. Marinetti — riferisce il De Rensis — tenne dietro il Manifesto dei musicisti futuristi (2 marzo 1911) firmato dal sereno e grassotto Francesco Balilla Pratella il quale anche egli aboliva contrappunto e fuga, consonanza e dissonanza, la decrepita forma sinfonica, accettando come tipo di composizione l'opera con testo dello stesso compositore in verso libero e il poema sinfonico ispirato alla natura, alla macchina e all'elettricità». In realtà la musica italiana circolava per il mondo abbastanza impetuosamente; ma le sue fortune si affidavano soprattutto ai nomi di Giacomo Puccini e di Pietro Mascagni: «volgari affaristi capaci soltanto di lusingare il gusto borghese più basso e grossolano», come li definì Casella in un articolo del 1913 apparso su «L'homme libre».

Proprio intorno a quell'anno si verificano, nella storia della musica italiana, alcuni avvenimenti di grande importanza, registrati dal De Rensis in precisa successione cronologica. «È del 1908 la musica di Pizzetti per la Nave dannunziana, del 1910 sono le Impressioni sinfoniche di Malipiero, del 1912 la Sinfonia di Alfano e il Notturmo di Respighi. Era imminente, per giunta, la prima opera di Pizzetti, Fedra, che doveva andare alla Scala, preparata e diretta da Gino Marinuzzi, altro giovane che saliva in rinomanza». In questo periodo ha il suo principio l'avventuroso itinerario della nuova musica europea, dominata dalla presenza di Igor Stravinski. Petruska comparve a Roma nel 1911

eseguita in prova, sotto la direzione dell'autore, nella sala del Teatro Costanzi. «Da allora si cominciò a parlare del nuovo rivoluzionario compositore, ma il suo ingresso ufficiale resta fissato al 1915 con l'esecuzione fatta da Casella di Petruska».

La ricognizione storica del De Rensis, che prosegue offrendo un completo panorama della musica dal primo Novecento ad oggi (Casella, Pizzetti, Toscanini, Malipiero, Molinari, Busoni, Mancinelli, Bossi, Perosi, Mascagni, D'Annunzio, Lualdi, Mulè, Romagnoli, Alaleona, Respighi, Zandonai, Tommasini, Ghedini, Salviucci, Petrassi, Dallapiccola, ne sono alcuni dei personaggi principali), ci sembra toccare il massimo dell'interesse informativo nel capitolo *Arte e politica* dove sono prospettati i rapporti tra musica e potere politico durante il regime fascista. La natura di questi rapporti, in parte ignota a quelli che non ne furono testimoni, meritava forse anche un maggior approfondimento e una più piccola chiarificazione degli avvenimenti. La politica culturale del fascismo fu, per la verità, piuttosto confusa e contraddittoria: da una parte favorevole ai caratteri rivoluzionari o apparentemente tali della musica — vedi l'operazione Balilla Pratella — dall'altra intesa a patrocinare un ristagno dell'evoluzione musicale. Non è molto facile riuscire a capire, in ultima analisi, se al Ministero della Cultura Popolare interessava la formazione di una coscienza musicale nazionale (Domenico Alaleona era, secondo il De Rensis, di questo avviso) o lo sfruttamento propagandistico della colaudatissima opera verista, alla quale si rimproveravano proprio quei caratteri di internazionalismo che al nazionalismo fascista dovevano sembrare repellenti. Ma pretendere coerenza da argomentatori come il Davanzati («Se il fascismo è, come veramente è, la estrinsecazione della passione italiana, noi possiamo ben dire che, ovunque c'è stata nei secoli passati un'arte che abbia rappresentato la passione viva del popolo italiano, il travaglio della sua lotta e della sua aspirazione spirituale, abbiamo avuto un'arte fascista») è forse troppo. L'equivoco, stando all'opinione del De Rensis, rimane nella impura commistione «tra nazionalità che è realtà e sentimento e fascismo che è moto politico transeunte, tra arte che è espressione spirituale libera e soggettiva ed arte comandata al servizio dello Stato». Questo è il problema.

GIOVANNI UGOLINI

Recensioni dischi

I dischi russi distribuiti da Ricordi

Sergei Prokofiev. 1° Concerto in re maggiore op. 19 per violino e orchestra.

Orchestra Sinfonica di Radio Mosca diretta da Kril Kondrascin. Violinista David Oistrak.

Ricordi (serie *Mezhdunarodnaja Kniga*), 1 disco LP da 30 cm. D 03040/41.

Aram Illic Kaciaturian. Concerto per violino e orchestra.

Orchestra Sinfonica di Radio Mosca diretta da Aram Kaciaturian. Violinista: Leonid Kogan.

Ricordi (serie *Mezhdunarodnaja Kniga*), 1 disco LP da 30 cm. D 0548/49.

Bela Bartok. Concerto per orchestra.

Orchestra Filarmonica di Leningrado diretta da Gennadi Rozdestvenski.

Ricordi (serie *Mezhdunarodnaja Kniga*), 1 disco LP da 30 cm. D 04948/48.

L'apparizione nel giro delle sale da concerto — in questi ultimi anni — di solisti e orchestre russe, dopo molti silenzi, ha mostrato anzitutto due cose: il fenomenale livello tecnico raggiunto dai maggiori interpreti sovietici e l'eccezionale qualità delle interpretazioni. Non si vuole qui imporre dei confronti inutili, ma solamente sottolineare il fatto che i russi, come in ogni campo, sono su un piano di serietà professionale e di impegno artistico che non è troppo comune ai giorni nostri.

Alcuni nomi sono ormai familiari al nostro orecchio: quelli di David Oistrak, violinista sommo, dell'altro violinista Kogan, del pianista sommo Emil Ghilels, della perfettissima macchina dell'orchestra sinfonica di Leningrado. Direttori come Kondrascin, Mravinski, Zanderling li abbiamo giudicati di prima categoria. Manca tuttavia da noi una precisa conoscenza di tutto il mondo musicale russo, anche di quello, per intenderci, meno appariscente: ma sembra sicuro affermare che, sulla base della produzione russa contem-

poranea, la vita musicale di quel paese deve essere per forza a un livello piuttosto alto, anche se le sono precluse alcune precise indicazioni estetiche del nostro tempo moderno.

Sembra inoltre importante rilevare, al fine di giustificare la particolare bravura di certi solisti, che molta musica composta oggi in Russia è impostata su una tradizionale valorizzazione dello strumento solista: questo rispetto della tradizione, questo ricorrere talvolta a un gusto un po' vecchiotto fa sì che, a parte i « grandi », i musicisti russi sembrano più figli dell'Ottocento che del Novecento. Non dovete aspettarvi da loro — ma ripeto che i loro « grandi » sono nettamente al di sopra di queste distinzioni — superfici smaltate o lucentezze astratte; ma potrete godere il loro calore espressivo, il loro colore, il loro gusto per la pienezza del suono. In più, nel loro repertorio nazionale, troverete anche amore.

La Ricordi distribuisce ora in esclusiva, in eleganti confezioni italiane, i dischi prodotti nella Unione Sovietica.

Sui quali dischi è scritto un nome che non sarà facile ricordare, « *Mezhdunarodnaja Kniga* »: è un buon stock, ove si ritrovano i nomi di Bach, Bartok, Beethoven, Borodin, Brahms, Chopin, Ciaikovski, Debussy, Dvorak, Franck, Glazunov, Grieg, Haydn, Hindemith, Kaciaturian, Kodaly, Kreisler, Liszt, Medtner, Mendelssohn, Miaskovski, Milhaud, Mozart, Mussorgski, Paganini, Ponce, Prokofiev, Rachmaninov, Ravel, Rimski-Korsakov, Saint-Saëns, Sarasate, Scarlatti, Schubert, Schumann, Sciostakovic, Scriabin, Suk, Szimanovski, Vivaldi, Wagner, Ysaye, Zarzitski. Russi a parte, netto è il predominio dei romantici tedeschi. Si tratta inoltre per la maggior parte di concerti con solista, o di *récitais*. Scarso è il numero e la quantità dei nostri contemporanei, in questo primo elenco: ed è un peccato, perché proprio nella esecuzione del Novecento più arduo questi musicisti russi potrebbero darci conferma della loro indubbia versatilità.

Si tratta ad ogni modo di esecuzioni eccellenti, sia per quanto riguarda le orchestre che i solisti. E val la pena di dire che è un piacere ascoltare l'orchestra di Leningrado o quella di Mosca, così come i loro solisti sommi. Ora non ci è possibile presentare qui tutti i numeri del primo catalogo: e malgrado ogni scelta possa apparire discutibile o parziale, ne abbiamo scelti tre. Il primo è l'imponente *Concerto per orchestra* di Bela Bartok, nell'esecuzione della Filarmonica di Leningrado diretta da Gennadi Rozdestvenski, il secondo è il *Concerto in re* op. 19 per violino e orchestra di Sergei Prokofiev, eseguito da David Oistrak con l'orchestra di Radio Mosca diretta da Kril Kondrascin, il terzo infine è il *Concerto per violino e orchestra* di Kaciaturian, eseguito da Leonid Kogan, sempre con l'orchestra moscovita diretta dall'autore.

Si tratta ovviamente di tre momenti diversi, di tre diverse visioni del mondo: la tormentata natura di Bartok, di questo esule che condivise per molti aspetti la tragedia europea fra le due guerre, emerge da quest'opera con straordinario respiro evocativo e squillanti prospettive. Il *Concerto per orchestra*, che è del 1943, viene presentato in veste severa e con tutti i suoi colori da una esecuzione attenta, puntigliosa e precisa. Le linee di questa composizione vengono tracciate con mano sicura e non prevaricante da un direttore d'orchestra che è tutt'uno con il complesso che dirige.

Gli splendori fonici di Prokofiev, la sua potenza espressiva, il suo formidabile intuito musicale, il suo spirito inconfondibile, hanno poi trovato in David Oistrak un esecutore ineguagliabile. Il *Concerto n. 1* è una miniera di idee, pur nella sua brevità: le robuste affermazioni dello scherzo, le dolci volute di tipica impronta prokofieviana del terzo tempo (Moderato) sono state interpretate in maniera toccante. Oistrak è forse il più grande violinista del nostro tempo, un artista completo sotto ogni punto di vista, con una mirabile compattezza e luminosità di suono: ascoltatelo in Bach, Beethoven, Brahms, in Ciaikovski, in Ravel, in Paganini. È inarrivabile. Il rovescio di questo disco offre *Gypsy* di Ravel e il *Poema* di Chausson. Eccellente è anche la prestazione dell'orchestra.

L'armeno Kaciaturian è un musicista a due facce: una popolaristica, che si estrinseca nel colore e nella brillantezza delle sensazioni (*Gajaneh*, per esempio), e una tradizionale, articolata in una produzione di musica da concerto che formalmente è pregevole e nello stesso tempo si concede a una serie di invenzioni piacevoli e a colorazioni non sempre originali ma genericamente funzionali. Il suo *Concerto per violino* offre allo strumento solista, che è quello lineare ma non

superbamente inarrivabile di Kogan, vaste possibilità di fraseggio e di esposizione. È comprensibile in ogni caso che la musica di Kaciaturian piaccia, per quei suoi fermenti che vanno da certo oriente a certa ispanità: il che, se non erriamo, è nella tradizione russa. Il concerto è di vaste proporzioni, ed è veramente un concerto « per violino e orchestra »; ovvero, in piena fedeltà a una tradizione che vuole che lo strumento solista sia tale per davvero, Kaciaturian non esita a affidare al violino larghe zone di assoluto dominio, lunghe panoramiche

Giovanni Battista Pergolesi. *La Serva padrona*. Intermezzo.

Interpreti: Renata Scotto e Sesto Bruscantini.
Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum diretto da Renato Fasano.

Ricordi 1 disco LP da 30 cm., MRO 108.

La Serva padrona è un'opera per due personaggi: lei e lui. Lei è un carattere assai vivace, lui un attempato posapiano. Lei è la serva, lui è il padrone, ma finiranno a ruoli invertiti. Lei lo indurrà al matrimonio, dopo i consueti bisticci e i consueti equivoci, e la padrona sarà lei. Storia esemplare di ogni tempo: come ad ogni tempo appartiene questo giocoso intermezzo pergolesiano, che, nato al San Bartolomeo nel lontano 1733, resta un modello del genere e sopravvive gagliardamente all'usura del tempo. Serpina è un personaggio già ben delineato, ed è stato additato — giustamente — come il capostipite di una serie di analoghe figurine del nostro teatro lirico, da Rosina a Norina. Lo stile del troppo presto scomparso Maestro di Jesi è mosso e brillante, ricco di dinamismo e di invenzioni. E' uno schiz-

solitarie. E benchè non si tratti di musica somma, è tuttavia importante che sia impostata in questo modo. Vorremmo chiudere con una considerazione che ha un certo sapore: pare che i russi tentino severamente di non rompere con una tradizione, che è poi quella dell'Ottocento, e che avanzino con cautela nel nostro secolo. Ovvero, non c'è rottura nella loro storia musicale, come non c'è un progresso enorme. Ma alla resa dei conti, sono proprio loro che, in questo modo, pongono dei punti fermi al nostro vacillante orizzonte.

MARIO PASI

zo malizioso e talvolta pungente che, su un tema non certo raro, svolge un dialogo che non è fine a se stesso ma si tinge spesso di una intensa luminosità interiore. Anche questo disco, come il precedente, è un prodotto del Piccolo Teatro Musicale del Collegium Musicum Italicum diretto da Renato Fasano, che si avvale della bravura indiscutibile dei Virtuosi di Roma. Gli interpreti sono il soprano Renata Scotto, vivace Serpina, voce squillante e chiarissima, e il basso Sesto Bruscantini, ben equilibrato nell'espressione del furore e della disperazione, del comico e del patetico. Il terzo personaggio dell'opera (il servo Vespone) è una figura muta, anche nei panni del Capitano. Eisognerà immaginarlo al tempo giusto, e non sarà certamente difficile.

MARIO PASI

W. A. Mozart. *Sinfonia concertante* in mi bemolle maggiore K. 364.

Walter Barylli, violino, Paul Doktor, viola
Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Felix Prohaska

— *Sinfonia concertante* in mi bemolle maggiore K. Anh. 9.

Complesso dei fiati della Filarmonica di Vienna
Orchestra da Camera dell'Opera di Stato di Vienna diretta da Henry Swoboda
Ricordi, 1 disco LP da cm. 30 MRC 5029 (Serie Westminster)

A proposito di questo disco, sarebbe interessante addentrarci nella storia dell'evoluzione delle forme onde chiarire i concetti di sinfonia, di sinfonia concertante e di concerto con solista. Ma non sarebbe compito da poco e non riusciremmo certo a cavarcela in breve, come invece ci è imposto dallo spazio a disposizione. Comunque, abbiamo accennato anche al concerto solistico perchè, soprattutto la *Sinfonia concertante* K. 364 più che attenersi all'indicazione che l'intitola, si avvicina alla forma del doppio concerto (per violino e viola, in questo caso). Anzi, ne ha tutti i caratteri, cadenze comprese, che furono scritte per i due strumenti solisti dallo stesso Mozart. Cadenze brevi, ma belle, che hanno tutte le garanzie stilistiche volute. Cosa che ci capita assai raramente di sentire quando ascoltiamo dei concerti con solisti, poichè la cadenza subisce generalmente l'arbitrio dell'esecutore che ne fa una palestra di virtuosismo, dimenticando le esigenze stilistiche del concerto.

Sia per la *Sinfonia* K. 364 che per la K. Anh. 9, si può dire che si tratta di due tra le più belle e felici realizzazioni di Mozart. Mentre la prima delle due fu scritta nel 1779 a Salisburgo, la seconda fu scritta per incarico di Le Gros, a Parigi, nel 1778, ed era destinata ai Concerts Spirituels, ma, non si sa per quale ragione, l'opera non fu eseguita. Ambedue le sinfonie hanno un legame di parentela nel gusto con cui sono trattati gli strumenti solisti, quasi per il piacere di sentirli suonare e di farli discorrere, nel pieno delle loro risorse espressive, con un linguaggio sempre vivo e fresco perfettamente equilibrato nelle sue linee strutturali e nelle sue proporzioni. Le due opere ci sono offerte in esecuzioni eccellenti sotto tutti i punti di vista. Ottimi sono i solisti e perfettamente amalgamati coi complessi. E perfettamente mozartiani i direttori, di cui si deve lodare il senso della misura e il gusto con cui hanno intuito il ritmo interno che regge le creazioni mozartiane.

VITTORANGELO CASTIGLIONI

Charles Burney

**Diario musicale
di un viaggio in Italia (1770)**

Traduzione e note di Riccardo Allorto

V

BRESCIA

Giovedì 26 luglio

In questa città mi trattenni solo un giorno, ed essendo giorno di festa, ebbi la fortuna di ascoltare nella chiesa delle Grazie officiata dai Gesuiti un fanciullo la cui voce, unita a facilità di emissione, mi piacque molto. Si chiama Carlo Moschetti ed è allievo del Maestro di cappella di questa chiesa Pietro Pellegrino,¹ il quale, durante l'esecuzione del suo motetto batteva il tempo. Questo castrato non ha più di 14 o 15 anni: la sua voce copre l'estensione di due ottave complete, dal do centrale al do acuto; quando ha agio di espandersi, è rotonda ed esegue i passi di agilità con tale facilità da sembrare esuberante e ignara di freni, tanto che non è sempre perfettamente intonata. Ma sembra che, per un maestro che voglia lavorarla, ci sia della buona stoffa: i trilli sono buoni, ed egli si preannunzia un grande cantante di domani. Con lui c'era un giovane contralto, sul quale c'è poco da dire, e ancor meno c'è da dire del tenore. Quanto al basso mi obbligò a uscire di chiesa.

All'Ospedale della Maddalena che si trova qui a Brescia trovai delle donne che cantavano e suonavano con impegno eccessivo. La musica era nello stile antico, e piena di fughe su soggetti triti. Queste donne fanno tutto da sè: suonano l'organo, il violino, il contrabbasso. Ma l'esecuzione era così pesante che io ne ho avuto ben presto abbastanza. A Brescia non ho udito organi intonati. In compenso sono molto decorati e, al pari dell'Opéra francese, costruiti più per la soddisfazione degli occhi che degli orecchi. Le canne non sono mai dorate, ma la cassa e la cornice

¹ Pietro Pellegrino, o Pellegrini, compositore e clavicembalista bresciano, dal 1750 circa era maestro di cappella nella Chiesa delle Grazie.

qualche volta si, e ciò produce un effetto tutt'altro che cattivo. Il teatro di Brescia¹ è splendido ma, quanto alla lunghezza, molto più piccolo di quello di Milano; l'altezza invece è uguale. La proporzione fra i numeri dei rispettivi palchi è di 100 a 34; entrambi però dispongono di cinque ordini di palchi. Di conseguenza il teatro di Brescia sembra molto più alto di quello di Milano. Qui i palchi sono decorati più riccamente, con specchi, dipinti, tende di velluto o di seta con frange; in platea ogni spettatore ha a disposizione uno spazio maggiore che a Milano e le sedie rimangono chiuse fino all'arrivo dello spettatore che le occuperà. Tutti gli ordini di palchi e tutti i palchi sono numerati, come la platea e i palchi nei nostri teatri di prosa. La commedia, del marchese Alberganti,² si intitolava *Il Saggio amico*:³ era la prima commedia che io vedessi in Italia senza Arlecchino Colombina, Pierro[t] e il Dottore [Balanzone]; ed era affine ad una commedia regolare di più di quanto non lo siano abitualmente i lavori italiani. C'era un servo che, nei panni di un *Milordo Inglese*, spandeva a piene mani zecchini, fra il grande sollazzo degli spettatori. Alcuni attori entravano in scena con candele in mano. Non avevo mai notato niente di simile né nei teatri inglesi né in quelli francesi, dove non si usa. Probabilmente lo si introduce in quelle parti della commedia nei quali si finge che sia notte.

C'era anche l'opera buffa, sotto la direzione del Maestro di cappella signor Leopoldo Maria Scherli; i cantori erano Giovanni Simoni, Giuseppe Franceschini, Nicola Menichelli, Angiola Dotti, Geltrude Dotti, Teresa Menichelli e Teresa Monti ma, per mia sfortuna essa non venne rappresentata durante la mia tappa a Brescia.

All'Albero del *Gambero* dove ero alloggiato, e precisamente nella camera attigua alla mia, c'era una compagnia di cantanti d'opera tutti molti giovani. Erano appena arrivati dalla Russia, dove avevano soggiornato 14 o 15 anni. Indagai e seppi che il

¹ È l'attuale Teatro Grande, sorto nel 1664 con il nome di Teatro degli Erranti. Nel Settecento subì rifacimenti e ampliamenti e mutò il nome in quello di Teatro Nuovo che mantenne per tutto il secolo.

² Il marchese Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), scrittore e drammaturgo bolognese, amico di Goldoni, Alfieri, Baretti e Voltaire, fu uno dei più notevoli scrittori italiani di teatro nel periodo post-goldoniano.

³ Due commedie in 3 atti di F. Alberganti Capacelli (la seconda è il seguito della prima) portano il titolo *Il Saggio amico* e sono considerate fra i migliori lavori teatrali del commediografo bolognese. La prima di esse fu rappresentata per la prima volta a Venezia, Teatro S. Salvatore, nel 1769.

cantante più noto fra loro era il *castrato* Luigi Bonetto.¹ Dicono che sia molto ricco, nonostante che in una sola notte abbia perso al gioco diecimila sterline guadagnate con la sua virtù. Essendo nativo di Brescia, la notte del suo arrivo all'albergo, un gruppo di suonatori, gli diede il bentornato e glielo ripeté, la notte precedente la loro e la mia partenza, un altro complesso formato da due violini, un mandolino, un corno, una tromba e un violoncello. Nonostante l'oscurità, questi esecutori eseguirono lunghi concerti con soli di mandolino. La memoria di questi suonatori mi sorprese. La loro era eccellente « musica di strada », di un livello al quale noi inglesi non siamo abituati. Ma probabilmente il nostro non è un clima da serenate. Anche la celebre ballerina veneziana La Colonna² era appena arrivata dalla Russia e alloggiava nello stesso albergo. Essi avrebbero proseguito tutti insieme per Venezia.

VERONA

Sabato 28 luglio

Quando arrivai a Verona, il 28 luglio, in città non c'era spettacolo d'opera, né seria né buffa. Mi accompagnarono invece al celebre anfiteatro che dicono sia stato costruito da Augusto o, quanto meno, nella sua epoca: forse da Vitruvio che, oltre a essere il suo architetto, era anche oriundo veronese. L'interno è stato recentemente restaurato, è intero e ha 46 file di sedili in marmo bianco. È di forma ovale con il diametro maggiore lungo 233 piedi, il minore 136. I veronesi sostengono che esso può contenere sessantamila persone, ciò che significa un terzo più dell'attuale numero di abitanti della città. Qui una volta il popolo si divertiva con spettacoli di bestie feroci. Quando vi entravi pensavi che esso fosse stato di nuovo approntato per uno scopo analogo in quanto i ruggiti e le urla che colpivano le mie orecchie non avevano niente di umano. Ma quando mi fui avvicinato, mi accorsi che si trattava solo di *Pantalone* e di *Brighella* che erano stati ingannati e percossi da *Arlecchino*. Infatti di notte lo spirito di questa maschera ha grande forza, e io credo che contribuisca a divertire gli spettatori molto più degli elefanti, dei leoni e delle tigri nel buon tempo antico. La commedia è l'*Antique* nella quale agivano questi personaggi, fu rappresentata in tutta la sua comica perfezione, e io per la prima volta ho avuto *Arlecchino* e *Brighella*, *Pantalone* e *Colombina* nella genuina purezza italiana: non in una pantomina

¹ Domenico Luini, detto *Bonetto*, fu un soprano celebre, citato anche da Casanova nelle sue *Memorie*. Risiedette e operò in Russia dal 1758 al 1770.

² Teresa Colonna, detta *La Venezianetta*, aveva iniziato la carriera come ballerina, ma dal 1757 si era dedicata, con lusinghiero esito, al canto.

ma mentre parlavano il gergo o il dialetto delle differenti parti d'Italia. Il teatrino era stato innalzato in mezzo all'arena. C'erano solo due palchetti, uno per parte della scena: lo spazio di fronte formava una specie di platea nella quale, sistemato su seggiole, era un pubblico di qualità. Gli altri posti più vicini erano sulle gradinate, fino alla dodicesima fila, separata dalle gradinate superiori che si potevano considerare una specie di galleria. Tutto questo all'aria aperta e i sedili erano di marmo nudo.

Il teatro moderno sorge vicino a quello antico. Una parte di questo edificio è occupato dal *musaeum* o collezione di antichità appartenenti all'Accademia veronese, e dal *lapidario* costruito nel 1719. L'ingresso al teatro passa per uno nobile portico decorato del marchese Maffei¹ con marmi e iscrizioni etrusche. Il busto di questo valente archeologo, che ha reso servizi tanto singolari alla sua terra e alla scienza, è collocato sopra il portico. Uno degli appartamenti dell'edificio ogni sera funge da luogo di ritrovo per la buona società dei due sessi. È chiamato *Camera della conversazione* ed è arredato a pubbliche spese. Questo uso è praticato in parecchie città italiane ed è assai vantaggioso per gli abitanti, in quanto esime dall'obbligo di affrontare spese di arredamento o di tenere ampie e lussuose dimore di rappresentanza, e non si è costretti a prestare attenzioni nei confronti di persone ricevute per cortesia e non per elezione o affetto. Il teatro moderno è aperto per l'opera seria solo nel mese di novembre, prima che nelle altre città italiane incominci la stagione di carnevale, e in questo periodo vi compaiono valenti esecutori. Per esempio, nel 1765 fu rappresentato l'*Antigono* di Metastasio musicato dal Sarti² in cui i ruoli vocali principali erano ricoperti da Manzoli³ e dalla Bastardella,⁴ la cui estensione e agilità vocale l'ha resa celeberrima. Essa è ora al servizio del duca di Parma. Nel 1771 anche il signor Guadagni⁵ ha cantato in questo teatro.

¹ Il marchese Scipione Maffei (1675-1755) letterato, archeologo, drammaturgo veronese, fu uno dei più autorevoli rappresentanti dell'erudizione settecentesca.

² Metastasio scrisse *L'Antigono* per la Corte di Dresda, nel cui teatro esso venne rappresentato con musica di J. A. Hasse nel carnevale 1744. *L'Antigono* di Giuseppe Sarti (1728-1802) fu rappresentato la prima volta a Copenaghen nel 1754.

³ Giuseppe Manzoli o Manzuoli detto *Succianoccioli* (1720-1772 circa) fu uno dei più celebri soprannisti del tempo. Mozart lo conobbe a Londra e lo ebbe poi protagonista della « festa teatrale » *Ascanio in Alba*, rappresentata a Milano nel 1771.

⁴ *La Bastardella*, o *Bastardina* era il soprannome del celebre soprano Lucrezia Agujari (1743-1783).

⁵ Il contraltista Gaetano Guadagni di Lodi (1725 circa - 1797), fu uno dei « musici » più applauditi della sua epoca.

Il breve tempo della mia sosta a Verona non fu sufficiente per compiere delle ricerche. Un gentiluomo inglese che abitò parecchi anni a Verona mi ha poi informato che, oltre a molti valenti professori, vi abita un gran numero di dilettanti che suonano e compongono con alta bravura.

V I C E N Z A

Domenica 29 luglio

Quando passai per questa città non c'era né opera né commedia, e pertanto non la avrei neanche citata nel mio *Diario* se, mentre ero a tavola, non fossi stato rallegrato da un genere di musica vocale che non avevo ancora avuto occasione di ascoltare in Italia. Era un salmo a 3 voci eseguito da ragazzi di età diversa che andavano processionalmente dalla loro scuola alla cattedrale; in testa camminava il loro maestro, un prete, che cantava la parte di basso. C'era più cantabilità di quanto non si usi in questo genere di musica e, benché procedessero di buon passo, essi cantavano bene a tempo e intonati.


Questi ragazzi costituiscono una sorta di *press-gang* spirituale che, allo scopo di catechizzarli, si trascina dietro fino alla chiesa tutti i ragazzi che incontra per strada.

Nella frescura della più bella serata che si possa immaginare arrivammo a Padova.

Guido Valcarengi

Direttore responsabile

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



Deutsche Grammophon Gesellschaft

Ludwig Van Beethoven

Fidelio, opera in due atti

(Edizione integrale)

Kieth Engen, basso

Dietrich Fischer-Dieskau, baritono

Ernst Haefliger, tenore

Irmgard Seefried, soprano

Coro e Orchestra della Radio Bavarese

Direttore: Ferenc Fricsay

LPM 18390/91

Gioacchino Rossini

Il Barbiere di Siviglia

Nicola Monti, tenore - Giorgio Tadeo, baritono

Gianna d'Angelo, soprano

Renato Capecchi, baritono

Gabriella Carturan, mezzo-soprano

Carlo Cava, basso - Giorgio Giorgetti

Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese

Direttore: Bruno Bartoletti

LPM 18665/67

SLPM 138665/67 Stereo

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni (in ital.)

Maria Stader, Irmgard Seefried, soprani

Dietrich Fischer-Dieskau, baritono

Orchestra Sinfonica di Radio Berlino

Direttore: Ferenc Fricsay

LPM 18590/81

SLPM 138050/52 Stereo

Richard Strauss

Il Cavaliere delle Rose

Irmgard Seefried, Rita Streich,

Marianne Schech, soprani

Dietrich Fischer-Dieskau, baritono

Kurt Boehme, basso

Coro dell'Orchestra di Stato di Dresda

Direttore: Karl Boehm

LPM 18570/73

SLPM 138040/43 Stereo

Il Ratto dal Serraglio

Maria Stader, Rita Streich, soprani

Ernst Haefliger, tenore - Josef Greindl, basso

Coro da Camera RIAS

Orchestra Sinfonica di Radio Berlino

Direttore: Ferenc Fricsay

LPM 18184/85

Giuseppe Verdi

Un Ballo in Maschera (in ital.)

Gianni Poggi, tenore

Ettore Bastianini, baritono

Antonietta Stella, Giuliana Tivolaccini, soprani

Adriana Lazzarini, contralto

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Direttore: Gianandrea Gavazzeni

LPM 18680/82

SLPM 138680/82 Stereo

Il Flauto magico

Maria Stader, Rita Streich, soprani

Ernst Haefliger, tenore

Dietrich Fischer-Dieskau, baritono

Kim Borg, Josef Greindl, bassi

Coro da Camera RIAS

Orchestra Sinfonica RIAS

Direttore: Ferenc Fricsay

LPM 18267/69

Carl Maria Von Weber

Il Franco Cacciatore

Irmgard Seefried, Rita Streich, soprani

Eberhard Waechter, baritono

Richard Holm, tenore

Walter Kreppel, basso

Coro e Orchestra Sinfonica

della Radio Bavarese

Direttore: Eugen Jochum

LPM 18639/40

SLPM 138639/40 Stereo



EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Agosto Settembre 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			Lire
130294	LAMBERT	<i>Duke Ellington</i> (dalla Collana «Kings of jazz»). Traduzione e discografia di R. Capasso	700
PBR. 15	MALIPIERO R.	<i>Guida alla dodecafonia</i>	700
128750	PAHESA	<i>Manuel de Falla</i> (dalla Collana «Le Vite»). Traduzione dall'originale spagnolo di O. Tiby	3.000
PBR. 16	POLILLO	<i>Il Jazz di oggi</i>	700
PIANOFORTE			
E.R. 2656	LISZT	<i>Consolations</i> (nuova edizione) (ex ER. 790)	300
PIANOFORTE, VIOLINO, VIOLONCELLO			
B.A. 6113	FERNANDEZ	<i>Trio brasiliano, op. 32</i>	5.000
PARTITURE IN 4°			
123857	GHIDINI	<i>Concerto a cinque</i> , per pianoforte, flauto, oboe, clarinetto e fagotto (partitura e parti unite)	3.600
121129	PILATI	<i>Quintetto in re</i> , per 2 violini, viola, violoncello e pianoforte	4.000
121130		id., parti staccate	3.600
PARTITURE IN 8°			
130091	BETTINELLI	<i>Preludio elegiaco</i> , per orchestra	700
129930	TORELLI	<i>Concerto grosso in sol</i> , op. VIII n. 5, per 2 violini, archi e clavicembalo. Elaborazione di A. Casella	1.200
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
	CHERUBINI	<i>Medea</i> . Opera completa. Revisione di V. Frazzi e T. Serafin (nuova edizione) (in brochure)	10.000
		id., rilegata in tela e oro	11.000
PARTITURE D'ORCHESTRA (Opere liriche complete)			
P.R. 36	DONIZETTI	<i>Don Pasquale</i> (nuova edizione) (rilegata in linson)	15.000

MONZINO & G.



dal 1750... al servizio della musica...

..... con i migliori strumenti e le più accreditate marche

H. Selmer - The Premier-Drum Co. - Avedis Zildjian - Gibson
K. Hofner - Binson - Mogar - Pirastro - Vandoren

NEGOZIO AL DETTAGLIO: VIA BARACCHINI N. 10 - MILANO
LABORATORIO E MAGAZZINO: VIA DONATELLO N. 5 - MILANO

SCHIMMEL

BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI A CODA
E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI
TECNICA E ARTE



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 2.850.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

106 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO



Negozi consigliati

Puglie

FRANCESCO RANIERI
via Sparano 97 - BARI

G. DE ANNA & C.
corso Garibaldi 36 - BRINDISI

CASA DEL DISCO
viale XXIV Maggio 9 - FOGGIA

VINCENZO LA GRECA
corso V. Emanuele 6 - LECCE

GIACOMO DE FLORIO
via di Palma 23 - TARANTO

GIOVANNI TAORISANO
via Matteotti 34 - TARANTO

Calabria

FOTO OTTICA MONTEVERDE
corso Mazzini 93 - CATANZARO

TONINO PIETRAMALA
via Isonzo 39 - COSENZA

ANTONIO CAVALIERI
corso Numistrano 59 - NICASTRO

BENEDETTO TORNETTA
corso Garibaldi 274

REGGIO CALABRIA

Liguria

ANGELO CIGLIA
via Cairoli 37 rosso - GENOVA

VINCENZO PAGANINI
via XX Settembre 87 A rosso - GENOVA

VITTORIO GAZZOLO
corso Buenos Aires 106 rosso - GENOVA

ALBERTI di A. TASSAROLO
via S. Canzio 13 rosso - GENOVA-SAMP.

ANGELO CANEPA
via Sestri, 69 rosso - GENOVA-SESTRI P.

CLAUDIO ODINO
via Sestri 202 rosso - GENOVA-SESTRI P.

G. SPERATI & F.
corso Italia 231 rosso - SAVONA

CASA DELLA MUSICA
di R. Fondacci
via Pia, 7/2 - SAVONA

G. CAVIOTTI & F.
piazza Bianchi 9 - IMPERIA - ONEGLIA

LIBRERIA ORLICH
via Amendola 46 - IMPERIA - ONEGLIA

PIETRO BISO
via Prione 115 rosso - LA SPEZIA

DE BERNARDI & F.
via Prione 47 rosso - LA SPEZIA

EDMEA DE VECCHI
corso Mombello 8 - SANREMO

FOYER DELLA MUSICA
piazza Colombo - SANREMO

G. ALEXOVITS
via Cavour 91 - VENTIMIGLIA



Puglie Calabria Liguria



MUSICA PER PAROLE



un disco microsolco 33 giri ad alta fedeltà offre da oggi parole e ritmi di un nuovo e originale corso di dattilografia.

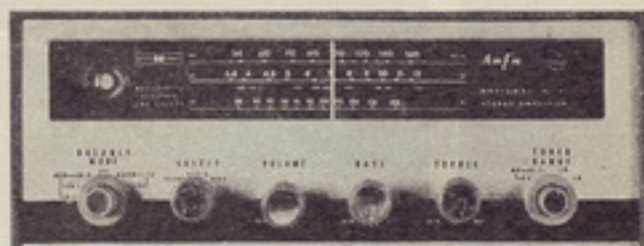
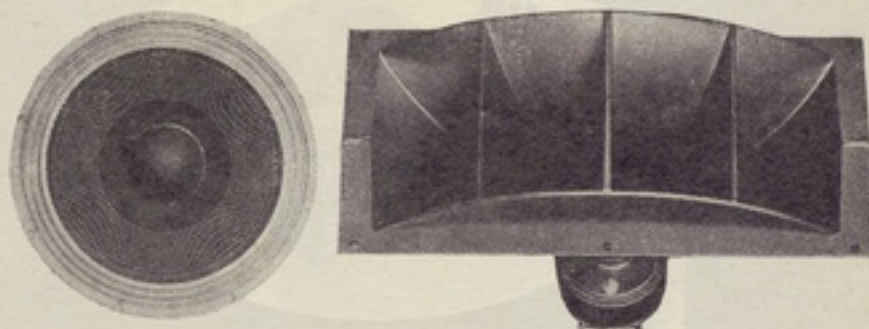
IN POCO TEMPO E A TEMPO DI MUSICA

chiunque potrà imparare a scrivere più rapido e più esatto sulla portatile

Olivetti Lettera 22

Il disco, con il suo album-custodia che è anche un completo manuale dattilografico, è disponibile ovunque sia in vendita la Olivetti Lettera 22.

*un angolo per la musica
nella vostra casa*

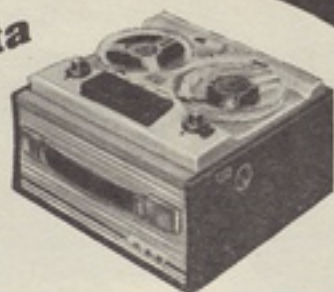


**impianti stereofonici
perfettamente ambientati
vi faranno apprezzare
ogni sfumatura
del suono fedelmente riprodotto**

RICORDI

è a vostra disposizione per preventivi
consigli e informazioni

la nota più alta



renas a/2

*per la musica
e per la parola*

il registratore per tutti

REGISTRATORE

A NASTRO

LESA

UNA REALIZZAZIONE STRAORDINARIA
AL PREZZO PIÙ CONVENIENTE

L. 64.000

3 VELOCITÀ 30 - 12.000 HZ.

LESA s.p.a. MILANO VIA BERGAMO 21 - RICHIEDETE CATALOGO RENAS INVIO GRATUITO

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*

RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

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 IV n. 6 - novembre-dicembre 1961

G. RICORDI & C. S. p. A. / Milano

- MILANO** Direzione Generale e Produzione Dischi: Via Berchet, 2
Tel. 89.33.66 (4 linee) - 89.82.42 (4 linee) - 86.68.36 - 87.13.13
Ufficio Distribuzione Dischi: Piazza S. Erasmo, 3
Tel. 83.52.68 - 85.03.21 - 85.06.06
Ufficio Vendite: Via Salomone, 77
Tel. 50.16.41/2/3/4/5
- SUCCURSALI IN ITALIA**
Via Fieschi, 29 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.89.22
- NEGOZI DI VENDITA IN ITALIA**
Via Fieschi, 29 R - Tel. 56.63.31 - 56.63.33
Via Berchet, 2 - Tel. 89.34.70 - 89.35.17
Via Montenapoleone, 2 - Tel. 76.19.82 - 76.19.83
Galleria Umberto I°, 88 - Tel. 39.34.36
Via Cavour, 52 - Tel. 21.41.65
Via Ruggero Settimo (Palazzo del Banco di Sicilia) - Tel. 21.83.81
Piazza Indipendenza, 24, 26, 28 - Tel. 47.16.87 - 47.16.88 - 46.06.45
Via Cesare Battisti, 120 - Tel. 68.89.22
- SOCIETA' COLLEGATE, RAPPRESENTANZE E AGENZIE**
Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 164
Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
Bruxelles. Radio Rythme Ricordi S.p.r.l.: Bd. du Jardin Botanique, 27
Rio de Janeiro. Ricordi Brasileira S.A.: Rua Evaristo da Veiga, 35
San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 231
Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Prince Arthur Avenue, 51
Praga. Nové Mesto Dilia: Vysehradská, 28
Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287 (Edizioni)
Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299 (Diritti e noleggi)
Bogotá. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
Avana. Angelo Baron: Apartado, 6785
Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9/11
Il Cairo. Stellario Musicò: Via Dr. Abdel Hamid Said, 8 (ex Nimir)
Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Disques Ricordi: Rue Roquépine, 3
Soc. An. Nuances: Rue Roquépine, 3
Berlino. Drei Ringe Musik Verlag G.m.b.H.: Kurfürstendamm, 163
Neue Welt Musikverlag: Kurfürstendamm, 193
Francoforte sul Meno. G. Ricordi & C.: Holzgraben, 31
Lipsia. G. Ricordi & Co.: Kohlgrabenstrasse, 19
Hamamatsu. Nippon Gakki Seizo Kabushiki Kaisha: 250, Nakazawa-cha
(Edizioni)
Tokio. George Thomas Foister: Nikkatsu International Bldg., 423 (Diritti e noleggi)
Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent Street, 271
Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3 b
Milano. E.D.I.R. S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Edizioni Musicali Pama S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Istcultura S.p.A.: Via Piatti, 3
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Via U. Foscolo, 4
Officine Grafiche Ricordi S.p.A.: Via Cortina d'Ampezzo, 19
Radio Record Ricordi S.r.l.: Galleria del Corso, 2
Ritmi & Canzoni S.r.l.: Galleria del Corso, 2
S.E.F.I. S.p.A.: Via Berchet, 2
Roma. Fono Film Ricordi S.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
Istituto Internazionale del Disco S.p.A.: Viale B. Buozzi, 77
Città del Messico. G. Ricordi & Co.: Paseo de la Reforma, 481
L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertofinnelaan, 182
Assunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 15
Lima. Rodolfo Barbacci: Minería, 184
Lisbona. Sasseti & C.: Rua do Carmo, 54/58
Madrid. Unión Musical Española: Carrera de S. Jerónimo, 26
Nuova York. G. Ricordi & Co.: West 61st Street, 16
Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Maltgasse, 18
Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte:
Deak Ferenc V. 15
Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Calle Paraguay, 1508 (Diritti e noleggi)
Palacio de la musica. Ricardo y Rodolfo Gloscia: Avenida 18 de Julio,
1180 (Edizioni)
Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista Dto. A. Bellavista (Diritti e noleggi)
Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz, 31 (Edizioni)
- AFRICA DEL SUD**
ARGENTINA
AUSTRALIA
AUSTRIA
BELGIO
BRASILE
CANADA
CECOSLOVACCHIA
CILE
COLOMBIA
CUBA
DANIMARCA
EGITTO
EQUATORE
FINLANDIA
FRANCIA
GERMANIA
GIAPPONE
GRAN BRETAGNA
GRECIA
ITALIA
MESSICO
OLANDA
PARAGUAY
PERU
PORTOGALLO
SPAGNA
STATI UNITI
SVIZZERA
UNGHERIA
URUGUAY
VENEZUELA

nuova serie

Musica d'Oggi

Rassegna di vita e di cultura musicale

Redattore: Riccardo Allorto

Editore: G. Ricordi & C. - Milano

Anno IV - n. 6 - Novembre-Dicembre 1961

Una copia L. 250. Abbonamento annuo (6 numeri) L. 1.500 - 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. 89 82 42.

Sommario:

- 242 Il problema dell'arte e della personalità liristica di Fabio Fano
- 247 Taccuino musicale americano di Alberto Salimbeni
- 257 Spunti e appunti: Note su Edgar Varèse (P. Castaldi)
- 261 Teatri e concerti: Trionfale presentazione della versione da concerto dell'Atlantida di Manuel de Falla a Barcellona - Concorsi pianistici a Bolzano, Vercelli, Seregno e Treviso - Novità alla Scala
- 271 Notizie in breve - Necrologi
- 275 Edizioni musicali: Composizioni di Bettinelli, Venticinque, Albiononi
- 277 Libri di interesse musicale:
Alessandro Scarlatti e il principe F. de' Medici di M. Fabbri;
Phaenomene des musikalische Hörens di F. Winckel
- 281 Diario musicale di un viaggio in Italia di Ch. Burney-VI

Il problema dell'arte e della personalità lisztiana

Vi sono artisti la cui opera rappresenta un particolare problema per la critica e la storiografia, in quanto non permette un giudizio netto e deciso, ove cioè il negativo e il positivo non siano accompagnati da svariate riserve o attenzioni. Di ciò porge esempi la storia di qualsiasi arte e pur i critici per natura più portati alle affermazioni recise devono in certi casi rassegnarsi a dar giudizi in certo modo contraddittori come contraddittoria è l'arte che si trovano dinanzi. Così si è visto il Croce di fronte alla poesia del Pascoli dover richiamare il catulliano « Odi et amo », poi però, insofferente com'era di aperte perplessità, finire col dar rilievo alla parte negativa, pur a scapito della serenità di giudizio.

In musica uno di questi problemi, si può forse dire il massimo, vien portato dall'opera di Franz Liszt, sulla quale si son sentiti i giudizi più disparati e financo opposti. A tale problema vogliamo ora riportare lo sguardo, prendendo occasione dalla ricorrenza cronologica — per altro non molto ricordata e celebrata — che secondo il solito, può avere l'utilità di stimolare a fare come si suol dire il « punto » su di un dato oggetto.

È evidente che dopo tanti ondeggiamenti e contraddizioni, l'incertezza del caso rimane immutata; e la prima ragione è che l'opera non è stata studiata abbastanza a fondo. Questo può sembrare un luogo comune; e certo, se si dicesse che non è possibile farsi un'idea dell'arte di Liszt solo attraverso le composizioni per pianoforte, ciò sarebbe solo parzialmente vero, perchè in verità esse già in sé pongono gli elementi fondamentali di conoscenza e di giudizio; nè le disarmonie che vi si notano scompaiono nelle opere d'altre specie.

Resta nondimeno innegabile che, da un lato, le stesse composizioni pianistiche vengono considerate in generale attraverso le esecuzioni di concerto — per lo più limitate nella scelta e travisanti nell'interpretazione — anzichè su di un diretto e ponderato esame critico; dall'altro, che le opere rimanenti vengono troppo trascurate, mentre la conoscenza loro è assolutamente necessaria a profilare in modo netto una personalità così vasta, così ricca di atteggiamenti e fervida di visioni. Perchè se è comprensibile, ad esempio, che le opere sinfoniche lascino nel musicista un senso di perplessità e insoddisfa-

zione o incompiuta soddisfazione, non è però scusabile la generale trascuratezza in cui esse vengono lasciate nel campo degli studi musicali; come non è ammissibile che quell'insoddisfazione, da non pochi avvertita nei riguardi dell'opera di Liszt nell'insieme, si traduca non di rado in atteggiamento irriverente o sprezzante che denota in realtà disconoscenza e incomprendimento.

Tuttavia sembra che almeno i peggiori luoghi comuni su tale oggetto, come l'idea di un Liszt puro virtuoso o addirittura funambulo del pianoforte, siano ormai ristretti all'opinione di pochi; mentre è si può dir generale il riconoscimento dei suoi meriti di innovatore e precursore, della sua apertura d'orizzonti e rara capacità e generosità d'impulsi a giovani energie musicali. Rimane scarso invece quello della sua genialità di compositore in senso assoluto ossia del valore della sua musica in sé e per sé. E qui bisogna riconoscere — secondo che dicevamo in principio — che il pronunciarsi in modo chiaro non è facile, cioè è possibile solo mediante un paziente scerveramento e un esame dell'opera in tutti i lati della sua vastissima estensione. Dobbiamo un momento ritornare sui giudizi espressi in passato in un'altra occasione commemorativa (1936, cinquantenario della morte, nella *Rassegna musicale*). L'esigenza di ricerca delle più genuine bellezze dell'arte lisztiana ci induceva allora a cercare la soluzione del problema in un aspetto particolare, ossia nell'espressione di un sentimento contemplativo e religioso, e quindi a dare il massimo rilievo alle opere di ispirazione sacra. Passati da allora molti anni e come sempre non invano, non diciamo ora di voler rinnegare quel giudizio, ma di sentire bensì il bisogno di ritoccarlo.

Abbiamo notato poc'anzi che già l'opera pianistica, a ben guardare, permette di distinguere i principali aspetti dell'arte e dello spirito lisztiano in generale: soggiungiamo ora che, per arrivare a un giudizio complessivo sull'oggetto, è necessario appunto partire da un approfondito esame di quell'importantissimo ramo, costituito dalle composizioni per tastiera.

Vari, si sa, gli elementi e aspetti da considerarvi: e si cominci pure dal virtuosismo, inteso però non come vuota esteriorità ma come ricerca di nuovi mezzi e orizzonti sonori ed espressivi, tali da collegarsi e condurre direttamente ai più caratteristici attributi del sentimento e intelletto dell'autore, ossia la tendenza illustrativa ed effusiva, dove spesso l'oratoria accompagna o soverchia la poesia: il riecheggiamento di temi o coloriti popolari, che se non è proprio di materia prettamente ungherese riflette però spesso nella più intima sostanza l'anima del popolo del quale nonostante certe apparenze Liszt si sentì sempre figlio; il senso della natura e del paesaggio, che a volte si fonde o quasi identifica col rapimento contemplativo religioso; i presagi di orizzonti musicali futuri, evidenti specialmente nelle ultime composizioni; le aspirazioni a grandiose strutture di quel che si dice « musica pura », cioè senza intenzioni programmatiche — il che in Liszt è quasi eccezionale — esempio più famoso e discusso, la *Sonata a tempo unico*.

Ora, per una comprensione e valutazione di una sì ricca e pur eterogenea opera può esser di valido aiuto una teoria del tardo pensiero crociano, ossia la distinzione fra la « poesia » e « letteratura », che naturalmente può valere per tutte le arti. Nell'opera di Liszt, infatti, si può trovar manifestazione più o meno di tutti i domini e classi che il Croce pone sotto il concetto di letteratura, ossia la elaborazione letteraria del sentimento, l'oratoria, l'opera di intrattenimento e financo la didascalica: come, per altro, di una classe che in sostanza vi si può pure riassumere, quella dell'« arte per l'arte ». Con ciò, però, non si arriva ancora a una conclusione soddisfacente, perchè l'importanza dell'opera letteraria varia grandemente secondo la complessità di spirito dell'autore, come pure secondo quel tanto di ispirazione poetica che vi dev'esser cosparsa o temperata e in mancanza di cui la letteratura rischia di diventare sinonimo di non poesia o addirittura di antipoesia. Ora, in quanto a Liszt, uno sguardo spassionato non può non vedere di trovarsi di fronte a uno spirito di ricchissima vita interiore e a una messe di composizioni ove l'espressione letteraria è più volte macchiata da vizi artistici spesso anche gravi, ma ove tuttavia sprizzano innumerevoli scintille di fantasia geniale ed emergono pagine o intere opere di inequivocabile valore poetico. Tra le composizioni per pianoforte in prima linea stanno in tal senso le serie degli *Studi d'esecuzione trascendentale* (in particolare coi pezzi intitolati *Paysage, Feux-follets, Harmonies du soir, Chasse-neige*), delle *Années de pèlerinage (Au lac de Wallenstadt, Au bord d'une source, Sposalizio, Cyprès de la Villa d'Este, Jeux d'eau à la Villa d'Este, e alcuni altri ancora)*, delle *Rapsodie ungheresi* (sicuro: anche qui vi sono cose che resistono), delle *Leggende francescane*: espressioni dunque o di carattere naturalistico o di nostalgico e anche tormentato senso rapsodico o di stupore mistico e contemplativo: mentre altre opere, come quelle delle *Harmonies poétiques et religieuses* hanno più carattere d'elaborazione letteraria, chiaro riflesso d'espressioni effusive della letteratura romantica; o altrove c'è senso di vigore ritmico e slancio vitale (*Mephisto-Walzer*), o colorito quasi spettrale (*Scherzo e Marcia*) o pure, molte volte, sentimentalismi di cattivo gusto ch'è superfluo segnalare; mentre le opere che dicevamo di maggior ambizione formale, come la *Sonata*, sono da considerare, crediamo, piuttosto grandiosi esperimenti che espressioni compiute (tanto meno però opere fallite) perchè l'aspirazione a nuovi complessi tipi di vasta compagine strutturale fu proprio l'esigenza che Liszt non riuscì ad appagare e solo in qualche caso, come nelle poche opere per organo, portò più vicino ad effettuarsi.

Con quest'ultima constatazione, già è aperto il passo al giudizio sull'opera di Liszt nel campo sinfonico, di cui certo rimane incontestabile l'importanza storica, ma ove è vano cercare le sue espressioni artistiche più autentiche e organiche, errore in cui sono incorsi alcuni dei critici più entusiasti, come il Saint-Saëns, il Calvocoressi, il Raabe. Vero è che anche qui l'espressione letteraria è pur infusa di intuizioni poetiche, e non v'è quasi alcuno dei poemi sinfonici che

ne sia privo: da *Tasso a Die Ideale*, da *Ce qu'on entend sur la montagne* all'ultimo e fuori serie *Du berceau jusqu'à la tombe*; e i pur tanto disprezzati *Préludes* contengono squarci di bellezza, e *Mazeppa* — rielaborazione dell'omonimo *Studio* — e *Hungaria* e altri ancora hanno momenti di intensa concentrazione; e forse con ragione Florent Schmitt additava in *Hunnenschlacht* il poema di più valido insieme. In generale però nelle opere sinfoniche vi è meno di schietta ispirazione che in quelle pianistiche, e ciò anche a motivo di impressionanti disuguaglianze di orchestrazione. Alcune di esse poi attingono elementi di artistica vitalità dalla partecipazione o del pianoforte, com'è il caso di *Totentanz*, o delle voci, com'è delle due *Sinfonie Faust e Dante*, le quali però, esse pure, non si possono considerare valide nell'organismo musicale d'insieme, ma, la prima, per le intuizioni evocative delle figure di Faust e Margherita e per le geniali contraffezioni mefistofeliche dei temi loro, quietate poi nella dolcezza dell'« eterno femminino » espressa nella chiusa con le voci; la seconda, perchè sollevantesi dalle sorde e pur riuscite sonorità infernali con gli ideali disegni delle figure di Paolo e Francesca il cui errare sembra ancor qui quietarsi e purificarsi nella dolcezza del quadro successivo, il *Purgatorio*, certo la più elevata composizione sinfonica di Liszt, i cui toni sovrumanti, massimamente nell'intonazione corale del *Magnificat* gregoriano, rappresentano un'ispirazione assolutamente singolare.

E anche qui abbiamo un punto di collegamento con altro importantissimo dominio dell'arte lisztiana: quello vocale, che crediamo possa riserbare le maggiori sorprese, perchè non ci si aspetterebbe di trovare nel sommo artefice del pianoforte un così esperto e dotato compositore per la voce, e perchè qui egli manifesta più schiettamente una esigenza di ritorno a semplicità di linguaggio già affiorante qua e là nell'opera pianistica. Certo dovunque vi sono involuzioni e ricadute nell'artificio e in quel sentimentalismo rettorico che fu il maggior vizio del temperamento lisztiano: pure si deve saper attendere lo stato di grazia che a tratti sempre ritorna, magari in mescolanza con le ricadute stesse. E questo dominio è assai vasto e in più zone, tutte da scandagliare. Così quella dei *Lieder*, dove al solito i più celebrati non son sempre i migliori e dove ai toni d'una leggiadria raffinata e anche un po' manierata (come in *Es muss ein Wunderbares sein, Du bist wie eine Blume*) preferiamo quelli dello stupore contemplativo delle altitudini (*Ueber allen Gipfeln*) o di una pensosità meditativa che può toccare il fondo amaro della solitudine spirituale (*Ein Fichtenbaum, Wer nie sein Brot, ecc.*) e dove comunque Liszt non smentisce la sua ansia di nuovi orizzonti espressivi, specie nella libertà di declamato musicale.

Ma più vasto è, come noto, il campo delle opere di ispirazione sacra, cui più direttamente va collegato il finale della *Dante-Symphonie*. E ancora una volta bisogna dire che gli ammiratori hanno talora errato nel magnificare certe composizioni, e così hanno nuociuto alla loro stessa causa. Ciò diciamo in particolare pensando alla *Messa di Gran* che riteniamo in complesso non immeritevole del severo

giudizio di Berlioz, perchè troppo povera di sostanza musicale nonostante tratti felici e un generico fervore; ed al Salmo XIII pur di maggiore intensità e di consistente struttura. Fra le opere di vasto respiro sinfonico-vocale restano ammirevoli i due oratori *La Leggenda di Sant'Elisabetta* e *Christus*, ricchi di profonde ispirazioni pur sempre tra gravi disarmonie; e tra le composizioni più prettamente liturgiche meritano particolare attenzione quelle per discreta sonorità di voci e organo, come la *Missa choralis* ov'è un celestiale *Benedictus*; il *Requiem* per voci d'uomini, ove lo stesso non benevolo Combarieu dovè riconoscere la bellezza del *Recordare*; e i piccoli cori giustamente ammirati dal Raabe, e altre serie d'insospettata copiosità, che ancora attendono una minuta indagine ma ove già può dirsi che più volte il musicista trovi quel senso di elevate sfere che già spira da certe opere pianistiche.

E con questo sguardo d'insieme che forzatamente lascia da parte aspetti laterali e pur di essenziale importanza integrativa — come quelli del trascrittore e del critico — sentiamo di poter confermare l'idea di Liszt come personalità artistica delle più possenti e insieme delle più disarmoniche, figura che, se per un aspetto singolo ha affinità col Paganini, per altri si trova si può dire al centro dell'insieme di indirizzi e fermenti musicali del tardo Ottocento nelle più varie irradiazioni europee: dal movimento detto neoromantico di cui, come si sa, Liszt è parte integrante, fino alle correnti nazionali di popoli slavi e dell'ungherese, e al nascente simbolismo francese: figura poi che spiritualmente trova riscontri soprattutto con certune del romanticismo letterario, come con quelle di Schiller, Byron, Hugo; appartiene cioè a una famiglia non di puri poeti, ma pur sempre di grandi spiriti, di pensatori e artisti che per esprimersi ebbero bisogno di manifestazioni di varia natura, e attraverso tale tormentata complessità vanno penetrati e compresi.

FABIO FANO

Taccuino musicale americano

IV

Columbia University, New York

L'EDUCAZIONE MUSICALE NEGLI STATI UNITI

Negli Stati Uniti si cerca di dare all'insegnamento della musica la massima diffusione possibile. L'americano crede che allargando le possibilità dell'educazione musicale si raggiungano tre scopi:

- 1) facilitare i più dotati, aiutandoli nelle loro carriere di compositori, solisti, orchestrali, insegnanti, etc.;
- 2) aumentare e migliorare il pubblico dei concerti;
- 3) elevare, con l'aggiunta dell'educazione musicale, il patrimonio spirituale del singolo.

L'insegnamento della musica ha in primo luogo i suoi centri specializzati nei Conservatori dei quali ci occuperemo più tardi. Vediamo intanto come si articola il sistema scolastico americano e come l'educazione musicale s'inserisca in esso.

Il ragazzo, dopo l'asilo infantile, entra nella scuola elementare (Elementary School) nella quale trascorre otto anni. Da questa passa alla scuola media (High School) che dura quattro anni. Dopo ci sono due strade: o il collegio (College) che non ha un equivalente nel nostro sistema di insegnamento, oppure l'università (University). Il diploma rilasciato dal College si chiama *Bachelor Degree*; quello universitario, *Master Degree*. Alcune università hanno anche un collegio annesso. Il governo centrale (Federal Government) non si occupa dell'educazione vera e propria. Questa è affidata unicamente ai singoli Stati dell'Unione o alle città. Questi o queste provvedono la Scuola elementare, la media, il Collegio e l'Università. L'organizzazione, i programmi, l'assunzione degli insegnanti e tutto ciò che è di pertinenza alla vita di una scuola, è deciso, controllato e seguito da un consiglio per l'educazione (Board of Education) che può essere rispettivamente o dello stato, per esempio State of Virginia, State of California, o della città, City of Boston, City of New Haven, etc.

Accanto a questo insegnamento pubblico esiste quello privato che negli Stati Uniti ha raggiunto proporzioni straordinarie. Un privato può iniziare e organizzare qualsiasi scuola presentando il suo progetto al Board of Education. In generale lo sforzo dei privati si è indirizzato soprattutto verso le due più alte istituzioni: il College e l'University. I più famosi Colleges degli Stati Uniti (Bennington,

Smith, Trinity, etc.) e le più celebri Universities (Harvard, Yale, Princeton, Brandeis, etc.) sono fondazioni private, sorrette da continue donazioni e cospicui lasciti. Ci sono poi scuole di avviamento professionale ad arti o mestieri, scuole di specialisti, scuole serali, etc. anche queste pubbliche o private.

L'inserimento dell'educazione musicale nel sistema scolastico esaminato presenta molte gradazioni. Negli asili infantili, l'educazione musicale è proporzionata all'età del fanciullo, cominciando con elementi di ritmica, lettura dei segni musicali e canto. Nelle elementari e nelle medie, essa può limitarsi ai primi elementi di musica, armonia, canto corale e storia della musica. Ma il comitato che regola la scuola, il direttore, o, a volte, anche un solo insegnante, possono allargare, cercando i mezzi e prestando la propria opera, l'attività musicale fino a creare un vero e proprio Music Department. Molte scuole elementari o medie hanno splendidi auditoriums nei quali si allestiscono spettacoli musicali, opere per ragazzi, e dove si danno regolarmente concerti educativi. Nei Colleges o nelle Universities si può avere una sezione musicale superiore perfino all'equivalente in un Conservatorio. Bennington College, per esempio, oltre alla sezione per le arti figurative ed a quella per la danza, ha sviluppato al massimo il reparto composizione, che funziona sotto la guida di personalità di valore ed è dotato di tutto il necessario (studi, sale da concerto, biblioteca, discoteca, etc.). Smith College, invece, si dedica più all'insegnamento strumentale con particolare riguardo alle facoltà di pianoforte e violino. Corsi estivi si alternano agli invernali e si cerca di assicurarsi lezioni di musicisti famosi. Lo stesso vale per le università che in generale sono tutte dotate di sezioni musicali ben organizzate. Riportiamo integralmente i corsi e le materie di insegnamento del Music Department della Columbia University di New York:

I - General Courses - Literature - History

Introduction to music (8 Courses) - Literature of the Pianoforte - Literature of the Opera - Literature of the Symphony - Contemporary Music - The Heritage of Music - The Dance as theatrical experience - Opera in contemporary scene - Evolution and application of new musical resources since 1900. - History of music - Emotional disturbance and the response of music - Historical and analytical studies in the literature of music - Bach - Twentieth-century tendencies in music - Folk music - Ethnic music - The history of musical instruments - History of orchestral music from the classic period to the present - German culture from the age of Goethe to the present - Theory of criticism - Aesthetics.

II - Theory and Composition

Musicianship: sight-singing, ear-training, dictation (Three courses) - Harmony - Harmony at the keyboard - Advanced harmony and analysis - Counterpoint - Score-reading - Composition - Canon and fugue - Orchestration - Conducting - Advanced conducting - Advanced composition.

III - Applied Music

Singing instruction (Three courses) - Organ instruction (Two courses) -

Coaching in Opera and Lieder repertoire - Operatic ensemble class - Piano instruction - Violin and viola instruction (1).

Molte università dispongono di una propria orchestra, formata dagli studenti, con un direttore stabile, di un coro, anch'esso stabile; di una *Schola cantorum* per funzioni religiose e per musica sacra; e di una banda. Le attrezzature, gli auditoriums, gli studi, sono in generale eccellenti; le biblioteche fornite e aggiornate.

Nelle scuole di avviamento professionale ad arti e mestieri, in quelle per specialisti e nei corsi serali, l'insegnamento della musica, se c'è, si limita ad audizioni musicali con qualche elemento di storia della musica. Questi corsi prendono il nome di *musical appreciation*. Ricordiamo infine l'attività delle innumerevoli chiese appartenenti alle varie religioni. Queste chiese sono dotate di organi eccellenti ed hanno quasi sempre un maestro di cappella che organizza corsi, mette su spettacoli religiosi, messe solenni, etc. adoperando come cantanti o strumentisti i dilettanti della parrocchia che lui stesso istruisce e prepara.

In conclusione, quasi tutti i cittadini degli Stati Uniti hanno la possibilità di avvicinarsi a qualche forma di istruzione musicale e, se lo desiderano, di perfezionarsi in essa. L'americano medio dimostra buon senso melodico e un ottimo senso del ritmo. Di fronte al fenomeno musicale è curioso, si interessa ad esso e rispetta la professione del musicista. Il desiderio di introdurre l'istruzione musicale dappertutto ha naturalmente l'inconveniente che in molti casi essa è superficiale e chi l'impartisce non è sufficientemente preparato. Non sempre si è convinti di questa lacuna, dato che l'entusiasmo organiz-

(1) Traduzione:

I - Corsi generali - Letteratura - Storia

Introduzione alla musica (3 Corsi) - Letteratura del pianoforte, dell'opera, della sinfonia - Musica contemporanea - L'eredità della musica - La danza come esperienza teatrale - L'opera nel teatro d'oggi - Evoluzione e applicazione di nuovi conseguimenti musicali dopo il 1900 - Storia della musica - Turbe emotive e correttivi musicali - Studi critici e analitici sulla letteratura musicale - Bach - Tendenze della musica nel XX secolo - Musica popolare - Etnofonia - Storia degli strumenti musicali - Storia della musica per orchestra dall'età classica a oggi - La cultura tedesca dall'età di Goethe a oggi - Teoria della critica - Estetica.

II - Teoria e composizione

Canto a prima vista, educazione dell'udito, dettato (3 Corsi) - Armonia - Armonia al pianoforte - Perfezionamento dell'armonia e analisi - Contrappunto - Lettura della partitura - Composizione - Canone e fuga - Orchestrazione - Direzione - Perfezionamento della direzione e della composizione.

III - Musica applicata

Didattica del canto (3 Corsi) - Didattica organistica (2 Corsi) - Guida ai repertori operistici e liederistici - Corso per gli assieme operistici - Insegnamento pianistico - Insegnamento di violino e viola.

zativo ritarda il senso critico. Però negli ambienti più responsabili e presso le persone più colte ci si comincia ad accorgere di ciò e si cerca di migliorare la qualità. Ciò è incoraggiante e fa sperare in futuri progressi.

V

The New England Conservatory - Boston

INCHIESTA SUI CONSERVATORI AMERICANI

Per quanto negli Stati Uniti ogni tipo di scuola, dall'asilo infantile alle università, dalle professionali alle accademie militari, offra la possibilità di un'educazione musicale, nondimeno il Conservatorio rimane l'ambiente più adatto a formare un musicista e l'unico autorizzato a concedere i più importanti diplomi. Esaminiamo il funzionamento di un Conservatorio americano.

Ci sono tre tipi di corsi:

a) *Corsi preparatori* (Preparatory Department) riservati agli studenti dai 6 ai 15 anni che, oltre a frequentare le elementari, desiderano un'educazione musicale specifica. In questi corsi, suddivisi in tre gradi (Junior, Intermediate, Senior) si insegnano i primi elementi, alcuni strumenti principali, si formano piccole orchestre, cori, balletti, etc. Un certificato ne suggella la frequenza.

b) *Corsi inferiori e superiori* (Undergraduate and Graduate Division) che coprono l'educazione musicale vera e propria. Gli inferiori conducono dopo 4 anni alla licenza inferiore (Bachelor of Music Degree) e, per chi lo desidera, ad un titolo accademico chiamato *diploma*, con valore più che altro onorifico. Tutti gli strumenti e tutte le materie principali, teoriche pratiche, vi sono rappresentate. All'educazione musicale si aggiungono studi umanistici, storia dell'arte, lingue, etc.

Per accedere a questi corsi si deve possedere un titolo di studio e superare un esame di ammissione. Se non c'è titolo basta l'esame ed un'audizione. I corsi superiori (1 o 2 anni) conducono alla licenza superiore (Master of Music) e anche, per chi lo vuole, ad uno speciale titolo chiamato *Artist's Diploma*, con valore accademico. Nei corsi superiori si frequentano le stesse materie degli inferiori più alcune specializzazioni (musica liturgica, opera, etc.). L'ammissione a questi corsi richiede la licenza inferiore, ma si può entrare anche direttamente con titoli equipollenti o esame di ammissione. Le prove, i programmi, i requisiti per i corsi inferiori e superiori, sono presso a poco gli stessi come in Europa, mentre il sistema del punteggio è diverso. Ecco il curriculum per il terzo anno del corso inferiore di pianoforte:

Scale: maggiori, minori, cromatiche, per moto retto e contrario. Scale di terze, seste, etc.

Arpeggi: triadi maggiori e minori, diminuite e settima di dominante.

Ottave: scale maggiori e minori scelte e arpeggi.

Studi: Czerny: Op. 740. Clementi: *Gradus ad Parnassum*.

Bach: *Clavicembalo ben temperato, Suites e Partite*.

Sonate: Beethoven: Sonate Op. 10, n. 3; Op. 31 o posteriori eccetto Op. 49.

Pezzi vari: Chopin: *Preludi, Mazurke, Valzer, Notturmi, Ballate, Scherzi, Studi*.

Schumann: *Pezzi fantastici*. Brahms: *Rapsodia in si minore* e pezzi brevi.

Debussy: *Preludi*. Scelta fra compositori moderni. Un *Concerto* di Mozart,

Mendelssohn, Beethoven, o Saint-Säens.

Letture a prima vista.

Partecipazione obbligatoria ad un saggio con altri studenti della scuola.

Per gli studenti che scelgono la carriera dell'insegnante nelle pubbliche scuole statali esiste un particolare diploma chiamato: *Music Education Degree*, molto importante perchè offre una sistemazione finanziaria quasi immediata. Richiede una particolare cognizione di varie materie musicali.

c) *Corsi speciali* (Special Student Division) riservati agli adulti o a chiunque non possa frequentare gli altri corsi né voglia conseguire un diploma. Un avvocato, per esempio, che desideri avere un'educazione musicale, in qualsiasi ramo o strumento, può iscriversi a questi corsi e prendere lezioni individuali e collettive. Vi si accede liberamente, senza particolari esami o titoli. Non si concedono diplomi di sorta.

I conservatori americani dedicano molta cura all'attività orchestrale, all'opera e alla danza. Ogni istituto possiede almeno due orchestre: quella dei ragazzi e quella dei più adulti. Ognuna di queste orchestre è affidata ad uno o più direttori, con molte prove settimanali e regolari concerti nel pubblico *auditorium* della scuola.

Queste orchestre si muovono anche per tenere concerti in altri istituti. Il repertorio è vario ed i migliori allievi funzionano da solisti. Elementi più specializzati e più abili, in generale appartenenti al collegio degli insegnanti, formano complessi da concerto veri e propri con *tournées* nel paese e all'estero. Famosi, per esempio, il Quartetto Juilliard, il Quintetto a fiati dell'Hartt College e alcuni complessi di antichi strumenti.

Una speciale menzione meritano le bande, curatissime in ogni conservatorio ed espressione genuina e tipica della tradizione civile, sociale e militare del paese. Se si è ascoltata una sola volta una banda americana, anche se formata da elementi giovanissimi, non la si dimentica facilmente: c'è molto slancio e ottimo senso ritmico.

Per l'opera, attività frenetica. L'Opera Department dei maggiori conservatori è dotato di vasti mezzi: attrezzature sceniche, costumi, scuola di recitazione, registi, direttori di scena. Si mettono su di solito due opere all'anno, scelte anche fra le più difficili, e si cerca di coprire il fabbisogno di strumentisti e cantanti con il personale del

conservatorio. In casi estremi si scritturano elementi di fuori. Oltre all'opera si organizzano spettacoli di natura diversa e si ha sempre una stagione regolare di concerti

Ecco a titolo indicativo il cartellone della stagione 1959-1960 del New England Conservatory di Boston:

Opere:

Ravel: *L'Heure espagnole*

Puccini: *Suor Angelica*

Mozart: *Le Nozze di Figaro*

Spettacoli vari:

L. Bernstein: *Trouble in Tahiti*, spettacolo per TV.

Kodaly: *Te Deum* per coro e orchestra

Awshalomov: *Inscriptions at the City of Brass*

Mozart: *Requiem*

Concerti: 20 concerti gratuiti.

Le scuole di danza sono molto curate e cooperano agli spettacoli nei quali si richiedono balletti o solisti.

Ogni conservatorio ha poi una o più cattedre per il jazz, materia che offre ottime e rapide sistemazioni finanziarie. Attualmente si cerca di ricondurre l'insegnamento del jazz alle sue origini, mettendone in rilievo la parte spettante all'improvvisazione e l'insegnamento va di pari passo con quello della composizione.

Infine negli ultimi tempi si sono istituiti dei corsi speciali di terapia musicale (Music Therapy) che si basano sull'influenza curativa della musica in molte malattie, ma specialmente nei malati di mente e nei bambini paralitici. Si tratta di corsi tendenti a formare una specie di infermeria spirituale, particolarmente attrezzata nelle materie musicali in genere, in modo da aiutare la terapia medica propriamente detta con una terapia musicale aggiunta.

Quasi tutti i conservatori organizzano corsi estivi, in qualche località vicina particolarmente attraente, aggiungendo sport e alleggerendo il curriculum in modo da offrire un po' di vacanza. Se la città è molto grande il conservatorio apre sezioni e sottosezioni nei quartieri più lontani.

Quasi tutti i conservatori di musica sono nati e continuano a vivere per merito dell'iniziativa privata. Quelli statali sono pochi e in genere fanno parte di complessi più grandi (università, collegi, etc.). E' il denaro privato quindi che finanzia il 90% dell'educazione musicale vera e propria. Il governo federale (Washington) non se ne occupa e delega la materia ai singoli Stati dell'Unione, ma questi si limitano a fissare certi requisiti dei programmi di insegnamento che sono anche influenzati dalle decisioni delle associazioni dei professori, associazioni nazionali e statali, nel senso che queste deliberazioni vengono attentamente considerate dai dirigenti dei conservatori. Si tratta di adeguamenti del livello culturale che naturalmente tende a variare con i tempi e con i luoghi. L'iniziativa privata è quindi ancora la

base di ogni istituto musicale e ciò in armonia con le origini storiche degli Stati Uniti. La cosa ha qualche svantaggio perchè coloro che elargiscono ingenti somme (del resto esenti da tasse) ad una fondazione, desiderano vedere dei risultati tangibili. C'entra anche un po' l'orgoglio e l'umana ambizione. Il conservatorio deve tenersi in continuo contatto con la stampa, radio e TV, per comunicare i propri successi, in modo che la vita stessa dell'istituto sia costantemente sotto gli occhi della pubblica opinione. Per questo esiste in ogni scuola un vero e proprio piccolo ministero degli esteri (Public Liaison Office) con numerosi impiegati, che mantiene contatti con l'esterno dando informazioni sui concerti, opere, risultati lusinghieri di ex-studenti, nuovi acquisti di dischi, libri, nuove nomine di docenti, etc. Inoltre i donatori sono assillati dall'idea che il loro denaro prenda una forma ben visibile e possibilmente duratura. Ecco quindi una vera e propria gara per avere complessi di edifici, muniti di ogni possibile ritrovato tecnico, con teatri, auditoriums, ecc. Questi edifici, non sempre necessari, hanno spesso il compito di eternare la memoria di uno dei donatori e, d'altra parte, l'organizzazione interna della quale abbiamo parlato, con tutto il macchinario necessario, una propria rivista o un proprio giornale, costa un'enormità e questo costo è spesso detratto da altre voci. L'americano ha una speciale predilezione per le conquiste, diciamo così, concrete, che si possono vedere e misurare: valori visibili. Ora, in un conservatorio si dovrebbe in primo luogo insegnare l'arte, e questa è fatta spesso di valori invisibili. Se il denaro andasse quindi in una più oculata scelta di insegnanti, se questi fossero pagati meglio, se gli studi, gli strumenti, le biblioteche, ecc. fossero più curati, la sostanza delle cose ne guadagnerebbe alquanto. D'altra parte, ripetiamo, l'iniziativa privata ha fatto l'America e bisogna prenderla così come è.

Studiare musica costa negli Stati Uniti molto caro. Lo studente deve pagare dai 1000 ai 1500 dollari all'anno (930.000 lire) di tasse scolastiche. Il costo della vita è dalle 5 alle 10 volte più alto che in Italia. Se lo studente poi non abita nella città dove si trova la scuola, deve pensare al vitto e all'alloggio, a volte facilitato da costruzioni annesse al conservatorio, con dormitorio, mensa, ecc. che però bisogna pagare a parte. Per gli studenti poveri esistono prestiti del governo federale (1000 dollari annui, senza interesse per il primo anno e il 3% per gli anni successivi) restituibili in dieci anni con abbuono del 50% se lo studente si dedica all'insegnamento della musica nelle scuole pubbliche. Ci sono poi in ogni conservatorio moltissime borse di studio intitolate a donatori, a musicisti famosi oppure messe in palio dalla scuola stessa.

Gli insegnanti sono ingaggiati mediante contratto annuale o triennale. Si comincia come assistente (assistant professor) per passare poi professore associato (associated professor) e infine professore vero e proprio. L'ingaggio avviene senza bisogno di speciali requisiti o titoli. Se questi ci sono, vengono presi in esame con tutto il resto. Lo sti-

pendio parte in generale da 2500 dollari annui (1.550.000 lire) ma nella maggior parte dei casi è molto meno. Via via aumenta e si può in 10 o 20 anni raggiungere 6000, 8000 dollari. Da questo stipendio viene detratta la tassa erariale, la *income tax*. Le assicurazioni sociali possono essere in piccola parte curate dal conservatorio mediante trattenuta sullo stipendio, o da Associazioni private di professori, da Compagnie di Assicurazioni, etc. In generale però è l'insegnante che deve pensare a questa voce, oppure il rischio che si corre se non ci si pensa, grava molto sul bilancio domestico. Lo stato per ora se ne disinteressa ed è in corso una campagna per l'inizio da parte delle pubbliche autorità di una politica sociale assicurativa. Dato l'altissimo costo della vita, la posizione di un insegnante di conservatorio è grama e precaria. Questi, specie se già con famiglia a carico, deve darsi da fare con lavori extra, posti in orchestra, incarichi in qualche altra scuola, attività nel jazz, per tirare avanti. La sua situazione finanziaria non differisce da quella di un lavoratore manuale qualsiasi.

I conservatori americani sono in generale complessi vasti, con minimo di sette o ottocento studenti, molti edifici, biblioteche, studi per registrazione, ecc., e richiedono una quantità rilevante di impiegati alcuni dei quali oltre all'impiego vi insegnano. L'organizzazione amministrativa è curatissima e ottima sotto tutti i punti di vista. Notevoli le relazioni fra presidente e professori. Questi hanno molta autonomia nell'insegnamento, sia individuale che come collegio (Faculty). Però, la natura privata dell'istituzione e quella del loro contratto che deve essere continuamente rinnovato, genera un certo conformismo di condotta e di opinioni, appunto per paura di mettersi in urto sia con il presidente sia con i donatori. Licenziamenti e questioni simili vanno in mano alla magistratura ordinaria. Qualche volta l'insegnante è assistito dalle associazioni dei professori o sindacali delle quali fa parte. Nel complesso sono questioni che riflettono l'organizzazione del paese, nato e cresciuto in uno spirito di libera concorrenza, affidata all'individuo ed alla sua intraprendenza. Oggi questo tipo di individualismo è già per tramontare e si va verso un'organizzazione di sicurezza collettiva, sia pure con molte proteste da tutte le parti.

Entrando in un conservatorio americano la prima impressione è quella di un'attività frenetica, un correre da tutte le parti, un affannarsi ad accumulare ore di studio, ore di lezioni, concerti, conferenze, etc. L'americano pone il suo più alto ideale nell'azione, nel muoversi, nel fare qualche cosa. Durante il fare, soprattutto il suo corpo, i suoi riflessi, la parte diciamo così vegetativa, è impegnata. Le facoltà contemplative, riflessive e critiche, lo sono meno. Dotato di energie fisiche incredibili può dedicare all'azione e al movimento 10 o 12 ore al giorno, senza stancarsi, ed è convinto di immagazzinare esperienza e d'imparare molto, anzi moltissimo. Alcuni psicologi spiegano questa frenesia con il senso di incertezza che si troverebbe nel subcosciente dell'americano medio. Questa incertezza lo spingerebbe al fare non tanto per trarne dati mentali, conclusioni critiche, quanto per un senso di

liberazione. Un po' il fare per il fare. E' certo che l'incredibile attività di un conservatorio non ha un corrispettivo equivalente nel valore della prestazione musicale. Come potrebbe averlo del resto? Quantità e qualità non son mai andate d'accordo. A noi sembra che il bilancio degli ultimi 150 anni di musica negli Stati Uniti sia talmente favorevole che sarebbe tempo oramai di cambiare l'indirizzo del lavoro concentrandolo più sulla qualità, sull'approfondimento, in altre parole, sulla critica. Ciò che colpisce, per esempio, è l'impossibilità di discernere certi valori. Appena arrivato ho assistito a tre concerti di violinisti: i solisti potevano senz'altro porsi su gradi molto diversi, ma gli applausi ed i commenti del pubblico erano presso a poco uguali.

In un altro caso, un violoncellista, il cui senso della forma, la voce, l'interpretazione vera e propria, erano ottimi, passarono inosservati, mentre un arpeggio verso gli acuti, molto arduo, eseguito con bravura, colpì subito il pubblico che lo sottolineò fervidamente. Facilità quindi nel percepire valori facili e difficoltà per quelli difficili. C'è anche un altro fatto ed è la disposizione favorevole del pubblico verso l'artista, verso qualsiasi artista, disposizione derivante dall'attitudine benevola verso il prossimo inculcata in tutti fino dai primi anni dell'educazione. Ottima cosa, che ha eliminato nella scuola l'invidia ed il senso di competizione aggressiva, ma ha anche ammorbido e addormentato l'individualismo, favorendo il conformismo e ritardando la critica. La stessa educazione di cui abbiamo parlato tende ad un ottimismo, diremo così, idealistico, nel senso che tutti credono di poter riuscire in qualsiasi cosa. E' la celebre formula: « You can do it » oppure « You are as good as anybody ». Ora, l'incoraggiamento è certo un'ottima cosa, ma spesso, se applicato indiscriminatamente, il risultato è una perdita di contatto con le varie reali possibilità di ciascuno, così come con la realtà in genere. Non tutti possono fare ciò che vorrebbero e non tutte le cose sono possibili. Concludendo questo primo punto, l'incertezza del sottofondo psicologico, la disposizione favorevole verso gli artisti e l'ottimismo ad ogni costo, tutte cose imparentate fra loro, ritardano se addirittura non bloccano l'attitudine critica.

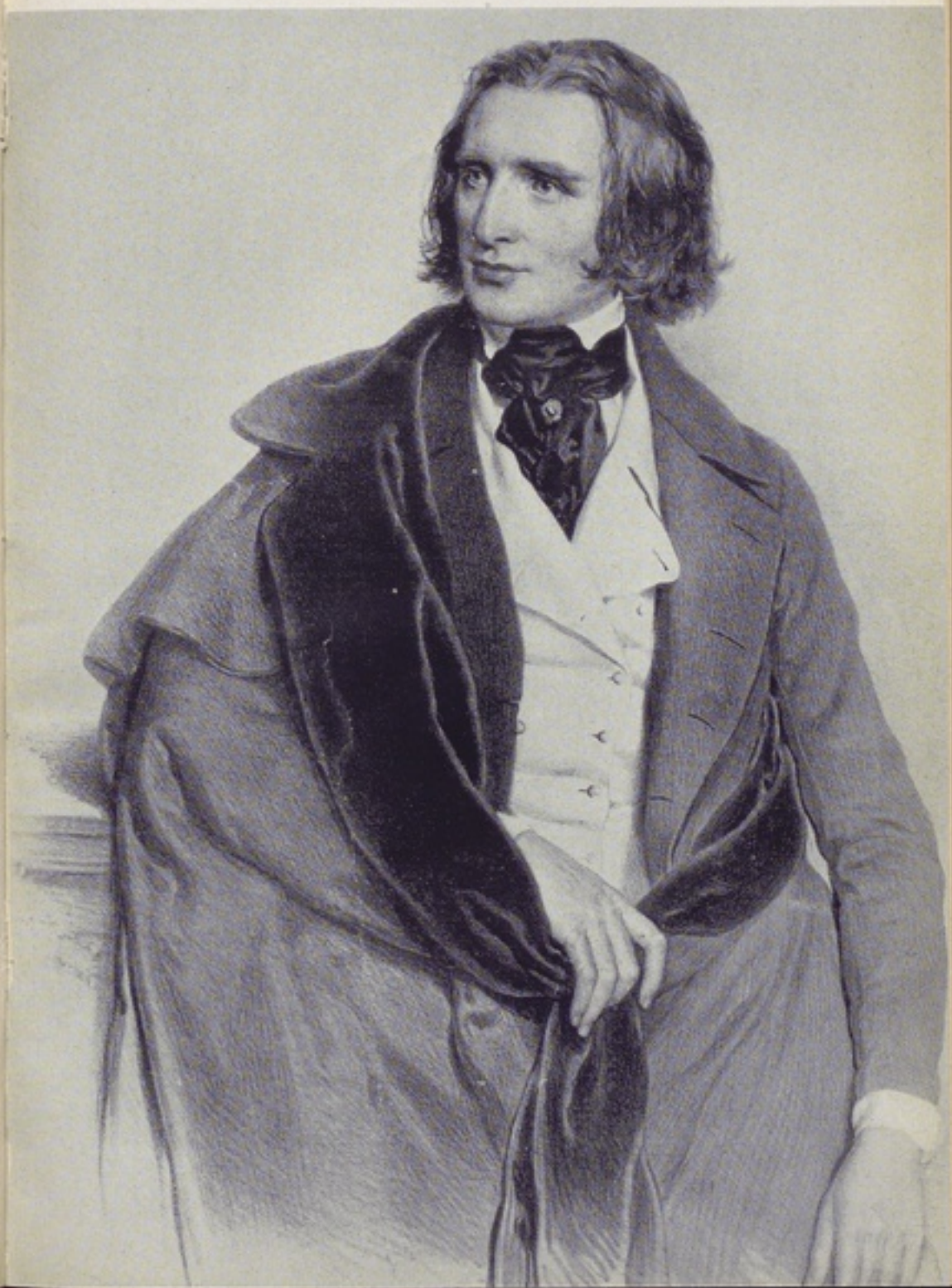
D'altra parte il materiale « allievo » sembra ottimo e molto promettente. Lo studente è serissimo e diligentissimo, con alto senso di responsabilità verso se stesso, verso la famiglia e verso la società. Il 75% degli studenti sono poveri e la famiglia può appena pagare le tasse. Ma egli non si perde d'animo e traffica tutto il giorno, lavorando un'ora la sera in un bar o cantando in un coro o dando lezioni ai più inesperti, e tutto ciò per compensi minimi, spesso irrisori, ma che lo aiutano a tirare avanti e lo tengono in movimento, e questo lo fa ancora più contento. E' uno spettacolo molto bello e anche un po' commovente, che dice molto sull'uomo futuro. Fortissimo anche il senso del lavoro collettivo (l'americano è un popolo corale) cioè la gioia di trovarsi e lavorare insieme con altri, con mirabile spirito di abnegazione e collaborazione. L'americano non ama star solo e non è insolito il caso di giovani studentesse che rinunciano perfino ad un ap-

puntamento con il giovane amico per non mancare ad una prova collettiva in un coro di una chiesa vicina o altrove. Cosa questa che credo possa succedere solo negli Stati Uniti.

Il livello degli insegnanti è molto vario. Il bisogno numerico di nuovi e nuovi docenti è stato ed è sempre crescente e si è dovuto fare con ciò che si aveva a disposizione. Non c'era né c'è il tempo di aspettare. Si è trattato nella maggior parte dei casi di modeste sistemazioni finanziarie, ma erano sistemazioni, e l'America è un paese che gira come un ruota e il bisogno di un posto e di un guadagno toglie a tutti il respiro. Docenti quindi di alto livello si alternano con altri di ben modeste proporzioni. Anche i professori sono assillati dal pane quotidiano, date le scarse remunerazioni, e devono arrabattarsi, correre a destra e a sinistra, senza molto tempo per se stessi, per allargare le proprie cognizioni. E inoltre sono contenti di muoversi. Si ritorna sempre là, a questa frenesia del fare e dello strafare.

In questo panorama, come si vede molto dinamico, c'è una cosa molto incoraggiante ed è la possibilità di subitanee « sclassificazioni » di ciò che si era un momento prima classificato. L'americano ha un istinto fortissimo per sentire ciò che gli manca, e sembra che poco a poco, attraverso infiniti tentennamenti, qualcosa si assesti. Già alcune scuole cominciano a dare un senso di maggior calma. Ci si accorge che gli orari ed i piani di lavoro (schedules), le questioni di bilancio (budget), gli imponenti edifici (buildings), non sono tutto, e che una maggior cura e tranquillità potrebbe aiutare l'unico valore fondamentale: il *materiale uomo*. E alcune personalità americane già raccomandano di approfondire il lavoro critico e biasimano il sistema di ingurgitare nozioni e nozioni. Prospettive quindi favorevoli, non dissimili, in fondo, da quelle che animano il resto del paese.

ALBERTO SALIMBENI



Liszt e i contemporanei

Con il pittore Kriebüher, Berlioz, Czerny e il violinista Ernest



(litografia di Kriebüher)

Spunti e appunti

Note su Edgar Varèse

Il favore singolarmente crescente che la produzione di Varèse va incontrando da qualche anno, anche presso il gran pubblico dei musicofili professionisti, degli organizzatori di concerti e degli editori di dischi, può rivestire un significato assai più interessante e complesso di quello attribuibile a prima vista a un apparentemente normale processo di aggiornamento. Si tratterà anche qui, cioè, unicamente del solito e generico e quindi già previsto svecchiamento graduale del gusto del consumatore medio? Si tratta, forse, anche di qualcos'altro: e intanto dell'indice diretto di una rapidissima « messa in coincidenza » della poetica di Varèse (si noti bene: anche del primo Varèse) con esigenze nuovissime, con istanze attuali e così ravvicinate agli interessi di tutti noi proprio solo ora, a liquidazione dichiarata dei vari oggettivismi, neoclassicismi, neuen Sachlichkeiten, miti dei ritorni al quadrato e delle restaurazioni di ogni specie e colore.

Non per questo vogliamo dire: Varèse è un precursore. L'avremmo certo detto, ma la cosa è infinitamente meno semplice. Mettere a nudo i motivi che hanno fatto del Varèse di ieri una figura che interessa eccezionalmente oggi è operazione che attiene tutta all'oggi, non all'ieri. Varèse stesso non poteva conoscere ieri che la propria direzione di marcia, null'altro. Nessuna intelligente cautela avrebbe potuto, in assenza di ragioni storiche effettivamente operanti e solo per ciò plausibili, evitargli uno solo degli eventuali equivoci, o anche soltanto meglio informarlo. Il caso Webern rimane, malgrado tutto, radicalmente diverso e isolato.

Varèse attuava un particolare tipo di ricerca che evoluzioni linguistiche successive s'incaricheranno non già di « dimostrare giusto » (non ricadremo nel balordo moralismo dei padri, o peggio ancora nel razionalismo moraleggiante responsabile tra l'altro delle varie ubriacature ideologiche di due secoli; e oltretutto incapace di restituire vivo, non sterilizzato, il midollo di una qualsiasi problematica estetica) bensì di « accostare » insensibilmente e sempre più chiaramente, portandolo magari suo malgrado ad essere nell'aria quotidiana.

Di fatto, nella tematica — nemmeno poi estremamente variata — di un Varèse il ruolo dominante è sempre stato assunto da un interesse acuito, quasi sofferente per l'evento sonoro preso di per sé. Evento non più fatto coincidere col suo singolo oppure con l'accordo; questi non altro ormai divenendo che casi particolari, tangenziali, di una situazione (meglio: Gestalt) complessa e insieme unitaria (quin-

di: organica). Definibile a sua volta non più affatto armonicamente, ma solo in rapporto diretto a un certo materiale (sommatoria-integrale degli infiniti spettri istantanei) e ad una «forma» che tale materiale assume attraverso le proprie modalità di distribuzione nel tempo, attraverso un comportamento — periodico o più spesso aperiodico — evolutivo. Questa forma, attuata dalla particolare vicenda temporale del materiale, è essa stessa analizzabile (nel traslato matematico: proiettabile, per scinderla nelle componenti fondamentali) su vari piani-coordinate, timbrico dinamico frequenziale... Ulteriori analisi ci condurrebbero già su terreno squisitamente strutturale, e proprio nel senso classico questa volta: quella ritmica, per esempio; o quella comparata dei rapporti tra una determinata «formazione d'attacco» e ciò che la segue immediatamente, benché si tratti notoriamente agli effetti della percezione sensibile di uno stimolo a fisionomia unitaria.

L'acustica viene così per la prima volta chiamata direttamente in causa con esplicite funzioni di strumento compositivo. Di un agglomerato (anche, al limite, accordale e magari consonante), abolite le funzioni relazionali di ordine armonico che la tradizione automaticamente assegnava, balzano in primo piano la qualificazione sonora specifica, il peso e la «composizione» interna. La microstruttura diviene una delle formanti macrostrutturali, rifiutando all'atto del suo costituirsi ogni preordinazione assoluta. La convenzione del temperamento equabile è la prima a cadere: dei rapporti d'ottava non scandiscono più il continuo in porzioni «pronte», similari e ripetute, che là dove ciò è ritenuto ancora necessario. Lo si decide caso per caso, strumentalmente, nel vivo della pratica compositiva: lo schema cessa anche qui di preesisterle.

Tutti gl'interessi operativi vengono allora spostati in una nuova direzione, verso considerazioni di densità e rarefazione, distribuzione di pesi e materie, di registri di frequenze etc. E di conseguenza, tutta una gloriosa catena di automatici riferimenti culturali, che parevano ormai inevitabili all'atto stesso della messa in vibrazione di una corda di violino, si trova di colpo rifiutata, anzi paradossalmente rovesciata. Violino e trombone cessano di costituirsi a personaggi a ruolo fisso, svestono le loro «maschere» e si muovono da liberi attori di inedite storie che ogni volta ci si trova coraggiosamente a reinventare. Reinventare dalla base: dalla lingua stessa, cioè.

Ora anche in musica il sistema delle categorie a numero fisso, comodo e autorevole finché si vuole, non serve più.

Ma potremmo rimanere anche meno alla superficie: giacché una consolidata tradizione, un vero repertorio ormai, di «analogie» associative e metaforiche di origine sottilmente psicologica è con Varèse del pari bruscamente scoperta, annullata. È allora ed è per questo che il timbro non si deliba più in «atmosfera» e insieme che la tensione non è necessariamente contrapposta a una coppia di «stasi», che una certa attuazione fortemente individuatoria non è più «buona regola» che venga scaltramente «preparata».

Sorvolando per brevità su alcuni facili passaggi, se ne ricava ora la critica più recisa di quello «spirito di famiglia» per cui la tromba era legata agli altri ottoni da qualcosa di più e di qualitativamente diverso da semplici affinità di ordine meccanico-acustico. E profondamente disintegrata ne esce, com'è naturale, la formazione dell'orchestra: non è un caso ma una necessità che i complessi strumentali impiegati dal compositore siano inventati ogni volta di nuovo nell'organico medesimo che li compone. I proutari, scritti e non, per l'assegnazione a ciascuno strumento della «corretta» funzione nell'economia fonica generale (e i formulari «di scrittura» innanzitutto, per intenderci) sono in una concezione del genere completamente e di forza esauriti. Non solo le percussioni non potranno più né «scatenarsi» né «colorare» il tessuto sonoro «per delicati piccoli tocchi», non solo il violoncello non potrà più cantare né gli strumentini punteggiare né la tromba squillare: è ben chiaro che essi non potranno nemmeno più esistere come tali. Le loro effettive possibilità meccaniche di produzione del suono vengono in compenso riesaminate a fondo dal musicista; con la disincantata efficienza, con l'interesse accanito e rigoroso, freddamente refrattario ai grandi tabù (e alle suggestioni intimidatorie dei miti solenni. Scriveremmo fors'anche «anticulturale» (se non temessimo di essere fraintesi) e insieme avido di concretezza dell'ingegnere, del tecnico, del collaudatore di liuteria.

Si tratta, superate le prime apparenze, del lato più spiccatamente «americano» di Edgar Varèse, per paradossale che possa parere l'aggettivo nei confronti di un anticonformista della portata del nostro.

In stretta relazione a tutto ciò una certa dialettica formale, precisamente quella codificata dall'uso classico, viene non spezzata, distorta, sovvertita come correntemente si era fatto dai grandi moderni sino allora: bensì opportunamente ignorata. Tolti di mezzo non più gli stilemi tradizionali in quanto tali ma la concezione stessa che ne legittimava l'impiego riferendolo a un substrato comune sottinteso per convenzione da ciascuno, non potrà rimanere pietra su pietra di nozioni quali «tema», «accompagnamento», e «ponte» e «ripresa»; concetti quale quello di «contrappunto», poi (condizioni, a ben guardare, di una certa lettura di qualsiasi contesto), non potranno più né sussistere né non sussistere affatto. E figurazioni nate in e strettamente collegate a tutto questo universo ideale finiranno con lo scomparire per semplici ragioni di coerenza. Condizioni formali del discorso sonoro come le simmetrie strutturali di ogni tipo, le analogie, gli svolgimenti d'idee sul filo virtuale della variazione, tutto l'armamentario linguistico su cui si resse sino alla fine della vita uno Schoenberg, tanto per fare un esempio, saranno infatti inservibili alla lucida e ferrea consequenzialità del musicista.

Eppure, sarebbe ancora parzialmente inesatto scorgere in lui un inventore di combinazioni d'inaudita bellezza fonica, limitarsi a credere alle sue stesse parole; alle frequenti dichiarazioni di amore esclusivo per la fabbriceria acustica, per la fulminante rivelazione di agglomerati di gruppi magistralmente calcolati e insieme vigorosamente e preziosamente realizzati. Nella ricchezza sonora, nel fasto che ta-

lora addirittura sommerge il già lussureggiante tessuto delle sue pagine è dato sempre riconoscere un calore comunicativo, una intensità di partecipazione umana ed anzi « animale », un concitato respiro assolutamente inconfondibili.

La scrittura varèsiana si articola sì con densità sconcertante in ogni suo momento, e problematico — oltre che scorretto tecnicamente: già si accennava a ciò parlando della semplice scomparsa della nozione di una dimensione contrappuntistica — è diradare l'intrico, all'ascolto, in entrate o peggio in linee distintamente apprezzabili.

Ma nel clima generale di parsimonia, talora di vera e propria avarizia fonica ch'è di tanti altri maestri dell'avanguardia, attenti a distillare rari suoni fortemente colorati su ideali grandi lavagne di silenzio, la generosità un po' caotica e impulsiva, il groviglio magniloquente, il tumultuoso spreco sonoro di Varèse s'impongono nettissimi con un significato umano ben difficile da eludere.

Nessun pretesto esteriore o letterario in tutto ciò. Poche musiche, lo si può affermare con tranquilla sicurezza, poche musiche sono mai state altrettanto autonome come questa e indipendenti da ogni letteratura: persino dalla letteratura strettamente musicale e dalle infinite tacite convenzioni che la sorreggono permettendone al contempo un'evoluzione senza scosse. Poche musiche altrettanto autonome, « pure », autosufficienti... Astratte? Ma attraverso una vitalità misteriosamente prepotente, per una linfa densa ed un'esuberanza carnale e pletorica capaci di sottrarsi a ogni possibile pretesa di classificazione razionale.

L'impulso elementare, il fiato, il calore, il ritmo fisiologico e le pulsazioni e il sordo rombare del sangue nelle arterie temporali di un uomo vi si avvertono inequivocabilmente. Allora: astrazione?

PAOLO CASTALDI

Teatri e concerti

In anteprima rispetto alla prima rappresentazione assoluta e integrale che avrà luogo alla Scala nella prossima primavera, al Teatro Liceo di Barcellona, il 24 novembre sono state eseguite in forma concertistica diversi episodi dell'Atlantida, l'opera postuma di Manuel de Falla. Il foltissimo pubblico presente ha decretato all'opera, alla memoria del compositore spagnolo, al maestro Ernesto Halffter che completò la partitura, agli esecutori, un successo che non può essere definito che trionfale; mentre la stampa qualificata, dal canto suo unendosi al coro degli applausi, non ha esitato a parlare di capolavoro.

Riportiamo qui tradotti gli articoli pubblicati dai parigini Le Figaro e Le Figaro littéraire.

Prima mondiale trionfale della Atlantida di Falla

Dirò anzitutto che si tratta di un radioso capolavoro. Mi esprimo così perchè non ci sono trentasei modi di dichiarare la propria gioia quando essa è completa, né di farne partecipi gli altri quando è sincera.

Che cos'è l'Atlantida? Secondo una leggenda avallata dai geologi non si tratta che di un continente ormai scomparso. Nel secolo scorso il poeta catalano Jacinto Verdaguer, che Mistral aveva in grande considerazione, scrisse su questa leggenda un poema, nel quale la storia e la mitologia si tenevano per mano, e dal quale, dietro consiglio del pittore José Maria Sert, Manuel de Falla trasse il libretto di una « cantata scenica » in un prologo e tre parti. Il musicista vi lavorò dal 1928 fino alla morte (avvenuta nel 1946), ma preso com'era da pentimenti e resipiscenze non completò l'opera.

Germán de Falla, il fratello del compositore, dopo laboriose tergiversazioni, decise di affidare il manoscritto al discepolo prediletto e, nel senso più esatto della parola, unico allievo del Maestro, Ernesto Halffter, il quale si trovò in tal modo in possesso di un considerevole volume di frammenti in sé compiuti, di brani in stato assai avanzato e di passaggi soltanto abbozzati. Egli doveva quindi rispettare i testi già tracciati, orchestrare intere scene e comporre le parti di collegamento. È stato stabilito che l'Atlantida dovrà essere rappresentata in forma scenica nel prossimo giugno alla Scala di Milano. Bar-

cellona e poi Cadice, città natale del compositore, presentano in questi giorni in anteprima un gruppo di « pezzi scelti » che, per il carattere di oratorio, permettono una versione concertistica.

In teatro l'insieme durerà un paio d'ore mentre al Teatro di Barcellona l'audizione non ha superato i sessantacinque minuti. Superbamente diretta da Toldrà con la partecipazione vocale di Victoria de Los Angeles e di Raimundo Torres, dell'orchestra Municipale di Barcellona e di quattro gruppi corali riuniti, l'*Atlantida* ha riportato, più che un successo, un trionfo addirittura e Halffter ne ha avuto la sua parte, ben meritata.

Alla fine dei primi cinque minuti ci eravamo già fatta un'opinione ed eravamo non soltanto convinti ma entusiasti. Era del migliore, del più grande Falla! Ci sembrava persino che l'autore del *Retablo* avesse superato se stesso, avesse trasumanato il suo genio per lasciare un testamento di portata universale. Nelle pagine che abbiamo ascoltato si cercherebbero invano quei particolari, quella ornamentazione tipica della scrittura musicale iberica, a cominciare dalla terzina che è una specie di sigla della musica spagnola. Cori scritti in uno stile severo ma sempre espressivo e carico di umanità; un breve interludio orchestrale; una *Gagliarda*, introduzione al sogno che Isabella ebbe una sera all'Alhambra; due arie (quella di Pirene e quella di Isabella) cantate da Victoria de Los Angeles, con una voce color dell'aurora; alcuni soli del baritono, ed è tutto. L'opera non piacerà a tutti. Irriterà certamente coloro che cercano nell'ultimo messaggio del grande artista una indicazione per il futuro, una pietra miliare che permetta ai suoi successori di progredire. A me invece l'*Atlantida* appare non come un vangelo ma come una « Summa ». Falla vi riassume, a modo suo, cinque secoli di cultura occidentale. La sua opera non apre le porte alle discoperte ma abbraccia e corona questo passato glorioso. La sua fede e il suo sapere vi brillano con splendore costante e se dovessi citare un capolavoro gemello, fatte salve le proporzioni, indicherei la *Passione secondo S. Matteo*: e badate che peso le parole e il raffronto. Falla mi dà l'impressione di un profeta che esce dalla tomba dopo che sono trascorsi quindici anni, quindici anni di ricerche, di critiche, di esperienze, di discussioni. Ci dice: « Ecco la verità, ecco una musica nella quale l'immagine dell'avventura umana non è che un riflesso del piano divino ». Come dice Mauriac: « Un raggio dell'amore eterno riflesso attraverso una razza ».

(Le Figaro, 27 novembre 1961)

CLARENDON

L'Atlantida di Falla eseguita a Barcellona: un capolavoro

Nel 1946, quando Manuel de Falla morì, si sapeva che egli aveva lasciato una voluminosa partitura non ancora ultimata intorno alla quale aveva lavorato a intervalli da circa 18 anni: l'*Atlantida*.

Nella mente di Falla l'idea iniziale era stata quella di una cantata sulla scoperta dell'America. In quel tempo si erano persino svolte delle conversazioni su questo argomento con Paul Claudel. È noto che quest'ultimo alla fine, si intese con Darius Milhaud per quel *Cristoforo Colombo* che venne poi dedicato a Falla. Frattanto Sert aveva suggerito al musicista spagnolo di allargare il suo progetto, ed è di qui che ebbe origine l'*Atlantida* il cui argomento è tratto dal grande poema epico di Don Jacinto Verdaguier che, vissuto nella seconda metà del XIX secolo, era stato elemosiniere della flotta transatlantica spagnola. Questo poema restituiva le patenti di nobiltà letteraria a una lingua che sembrava decaduta alla condizione di un semplice dialetto regionale, il catalano.

Quando morì Falla, una gran parte dell'opera era compiuta e orchestrata, alcune scene terminate ma non orchestrate, altre solo abbozzate. Che cosa fare?

Le cose erano oltretutto complicate dal fatto che il testamento di Falla poneva un problema morale assai delicato. Infatti al termine della sua vita questo profondo credente, la cui fede arrivava fino al misticismo, aveva dapprima condannato tutte le proprie opere teatrali, poi, nel testamento la totalità della sua creazione. Tuttavia questo testamento permetteva che gli eredi potessero continuare a vivere modestamente con i proventi dei suoi diritti d'autore fino alla loro morte, ma in seguito l'opera e il nome di Falla avrebbero dovuto sparire!

Fu il fratello del compositore, Germán de Falla, ora morto, che nel 1950 decise di trarre dal cassetto il manoscritto dell'*Atlantida* affidandone la revisione e il completamento a colui che era stato il solo vero allievo di Falla, il compositore Ernesto Halffter. Questi, sovvenzionato dal governo spagnolo e dalla grande Casa editrice Ricordi portò a termine questo complesso e delicato lavoro.

Abbiamo già detto che il poema di Jacinto Verdaguier è scritto in catalano, lingua che non è affatto incomprensibile come si potrebbe credere, dato che si avvicina spesso all'antico francese e al provenzale (come se si dicesse a metà strada fra *La Chanson de Roland* e *Mireille*): fatto che ci permette, con l'aggiunta dei nostri ricordi di latino, di apprezzarne le bellezze poetiche

in una misura assai larga pur senza possedere cognizioni specifiche della lingua.

È un poema ispirato alla natura, pieno soprattutto delle impressioni suscitate dalla contemplazione e dall'amore del mare. Gli alberi, i fiori, gli uccelli, i cieli, le acque, la natura intera impregnano questo testo, inquadrano quest'epopea, le danno il loro sapore, a un tempo forte e delicato. Ma questo poema non è solamente naturalista, è soprattutto filosofico e morale. A tratti si potrebbe quasi attribuirlo a un Claudel avanti-lettera, ma un Claudel che non sarebbe mai letterario. E tuttavia quale mondo di idee e di concetti si bagna in questa zampillante poesia! Idee platoniche della felicità; teorie storiche e geografiche tratte dal *Timeo* e dal *Crizia* di Platone come da Erodoto, idee volta a volta pagane e cristiane che interpretano la sparizione dell'Atlantide come punizione ed espiazione di colpe umane; ricordi mitologici, reminiscenze bibliche, esaltazioni patriottiche, eccetera. Verdàguer mescola la leggenda alla storia, il fantastico alla realtà, l'ideale al reale e tutto ciò sul ritmo di una fantasia prodigiosa.

Ercole, i giardini delle Esperidi, le rocce di Gibilterra, Cadice, Pirene, Tubal, Gerione dalle tre teste, l'incendio dei Pirenei, l'imperialismo spagnolo, Cristoforo Colombo, la regina Isabella, tutto è buttato in questo gigantesco poema epico e lirico il cui svolgimento così spontaneo e naturale nasconde invece un'architettura e un'arte consumata. Falla ha realizzato personalmente i tagli da cui ha derivato il libretto per la sua partitura. I soli elementi estranei che vi ha introdotto sono alcuni frammenti di testi religiosi. Egli ha dato all'opera il sottotitolo di « cantata scenica » ma in realtà è una cantata che ha le dimensioni di un oratorio. La versione scenica integrale, che comporta circa due ore di musica si compone di un prologo e di tre parti. La partitura è scritta per ventidue voci soliste, cori misti rinforzati; cori infantili, grande orchestra con fiati a quattro, due pianoforti, due arpe e una percussione molto ampia. Questo organico, assai più vasto di quelli impiegati in qualsivoglia partitura di Falla, non è giustificato solo dalle esigenze strumentali dell'opera e del suo argomento, ma anche dal fatto che il musicista considerava l'*Atlantida* come opera che avrebbe potuto essere eseguita all'aperto. Sotto questa forma integrale e scenica l'*Atlantida* sarà rappresentata nel giugno prossimo alla Scala di Milano. Ma poiché era naturale che quest'opera postuma risuonasse per la prima volta sotto il cielo natale dei suoi autori, ne fu tratta un'importante selezione, che sotto forma di versione da concerto, è stata presentata successivamente al Teatro Liceo di Barcellona e al Teatro Manuel de Falla di Cadice. Non credo di far mostra di sentimentalismo se confesso la pro-

fonda e violenta emozione che mi ha preso — e con me probabilmente tutte le tremila persone presenti — non appena risuonarono le prime battute, un poco selvagge del Prologo, quelle battute che tutti ascoltavano per la prima volta e che ci riportavano una voce dall'al di là. Il Prologo è quasi interamente corale e orchestrale (vi interviene soltanto un baritono solista); esso rievoca i flutti in cui si è un tempo inabissato con tutte le sue ricchezze il continente degli Atlantidi, cataclisma al quale, per grazia di Dio è sopravvissuta la terra spagnola.

Tutto questo è detto in un tono di recitativo arioso corale, in una atmosfera a volte epica a volte religiosa, e chiude con un vigoroso e brillante *Hymnus hispanicus* che inneggia al grandioso destino della Spagna ereditiera dell'Atlantide. Viene poi l'*Aria* della regina Pirene, figlia di Tubal, perseguitata da Gerione il mostro africano a tre teste che incendia i Pirenei; e la regina muore dopo aver impegnato Ercole a vendicarla. Quest'aria per soprano è una delle più belle pagine della partitura; è anch'essa un recitativo arioso articolato con grande leggerezza, di carattere un poco arcaicizzante e che ricorda vagamente, per la sua forza emotiva, l'aria finale del *Don Chisciotte nel Retablo*. Un breve coro di sentimento raccolto, canta la « dolça Catalunya », la fondazione di Barcellona per opera di Ercole ed è seguito da un *Inno a Barcellona* di grande maestà.

L'odierna versione da concerto salta alcuni episodi riferentisi ad Ercole, che ritroviamo poi a Cadice in un tenero coro, grazioso e anch'esso un poco arcaicizzante e le cui non molte battute bastano a classificare Falla fra i più grandi polifonisti della storia.

Ed ecco lo straordinario episodio della *Voce di Dio* che si esprime soprattutto attraverso il coro infantile, episodio di un sentimento religioso sconvolgente come certe pagine di Victoria; qui pochissimi strumenti, una polifonia sublime, un'armonia dalle sottili dissonanze impercettibili ma che creano la magia di un ambiente.

La versione da concerto salta nuovamente alcuni episodi, come quello dell'inabissamento dell'Atlantide, per arrivare a quello del *Pellegrino*: un coro di ammirevole gravità religiosa, piena di mistero che evoca in uno splendido contrappunto, Cristoforo Colombo, eroe cristiano che supera le colonne d'Ercole meditando sul suo audace destino: gli eroi pagani sono stati puniti dei loro errori con l'affondamento del loro meraviglioso continente, ma lui, Colombo, per la gloria di Dio e della Spagna, approderà sull'altra riva di quella che fu l'Atlantide.

A questo punto interviene la regina Isabella. Ella si trova in un cortile dell'Alhambra e mentre il suo seguito danza una Ga-

gliarda essa sogna: il *Sogno d'Isabella* è un assolo di soprano di miracolosa invenzione melodica, appena venata (ed è l'unica pagina che lo sia) di un leggerissimo iberismo. Trionfo della raffinatezza nella semplicità! Qui troviamo anche qualcuno di quei « ritmi interiori » così misteriosi di cui Falla parlava spesso. Segue l'episodio delle *Caravelle*, episodio corale, pezzo di bravura saltellante di gioia come un delfino e l'invocazione finale alla Vergine, Stella del Montserrat, che tutti i figli di Spagna — catalani, andalusi, cantabri, castigliani e galiziani — invocano in uno straordinario coro religioso di una nobiltà assai semplice, di una grandezza straordinariamente discreta, entro un sentimento di emozione segreta il cui effetto è indescrivibile. Così come ho avuto occasione di notare di sfuggita più sopra, Falla ha abbandonato ogni musica di carattere spagnolo. In ciò egli va ancora più lontano che nel *Concerto per clavicembalo* e in *Retablo*. È arrivato ad un linguaggio veramente universale. Quando l'eco dell'ultimo accordo si spegne, si ha l'impressione di aver ascoltato una delle più belle cose della musica, mentre durante l'ascolto non si è mai smesso di ripetere: « com'è semplice! » Sono infatti la semplicità e la discrezione le qualità dominanti di questo capolavoro smagliante, che appartiene a quelle opere maestre di cui si ha l'impressione che ci rendano migliori. Ho potuto rendermi conto personalmente, sulla partitura e all'ascolto, che il lavoro di Ernesto Halffter è stato di rispetto totale e di opportunità stilistica tale che non solleverà, penso, dei problemi per nessuno.

È praticamente impossibile, per coloro che non lo sanno, indicare quali siano i passaggi completati.

L'esecuzione generale ottima e che si sentiva impregnata di un particolare fervore, era dovuta all'Orchestra Municipale di Barcellona, a 4 gruppi corali (Cappella Classica Polifonica del F.A.D., Corale San Jordi, Coro Madrigale e Escolania del Sacro Cuore dei Gesuiti), al solido baritono Raimundo Torres nel ruolo del Corifeo e a Victoria de Los Angeles che nelle sue due grandi arie, non ha mai meritato meglio il suo nome.

Dirigeva Edoardo Toldrà. Questo ammirevole musicista può non essere forse in tutto l'uomo della situazione. Ma egli ha tuttavia ben intuito l'anima dell'opera e Falla non s'ingannava quando, a suo tempo, lo designò come il futuro primo direttore di *Atlantida*. Alla fine egli ebbe un bel gesto: le acclamazioni proseguivano su toni trionfali, gli interpreti ringraziavano, Halffter ringraziava molto anche lui (come rimproverarglielo?); allora Toldrà prese dal suo leggio l'enorme partitura e la brandì sollevandola con le braccia il più alto possibile; l'ovazione raddoppiò e grosse lacrime rigarono il suo bruno viso scolpito.

(*Le Figaro litteraire*, 2 dicembre 1961)

CLAUDE ROSTAND

Concorsi pianistici internazionali:

a Bolzano . . .

Il celebre e prestigioso Concorso Pianistico Internazionale all'insegna di F. Busoni si è concluso quest'anno con la sospirata assegnazione del 1° Premio (che da tre anni non veniva assegnato) aggiudicato allo statunitense Jerome Rose, artista equilibrato e sicuro che farà strada come i precedenti laureati Demus, Mancinelli, Perticaroli, ecc. Nonostante le inquietanti cronache altoatesine, la partecipazione al concorso è stata notevole per la qualità e la quantità di giovani accorsi nella simpatica Bolzano da ogni parte del mondo. Sulla pedana si sono visti capitare giapponesi, australiani, filippini, cubani, argentini oltre che austriaci, jugoslavi, tedeschi, inglesi, francesi, ecc. ecc. Una imponente commissione giudicatrice comprendente maestri di varie nazionalità e presieduta dal Maestro Cesare Nordio, ideatore e organizzatore insigne del Concorso Busoni, ha vagliato ciascun concorrente con assoluta obiettività e competenza massima. Il 2° Premio, ex-aequo, assegnato a Norma Fisher e a Howard Aibel; premiati inoltre Dubravka Monsic; José Contreras (scuola Silvestri), Friederike Grünfeld. Ottimo successo conseguì il concerto finale di presentazione dei laureati. La giuria alle ultime sedute è stata onorata dalla presenza del Capo dell'Ispettorato per l'Istruzione Artistica del Ministero della P.I., Dottor Giovanni Penta.

. . . a Vercelli . . .

La Vercelli agricola, commerciale, tutta mercati e contratti, ogni anno diventa approdo di aspirazioni d'arte e vede accorrere anche da Paesi lontanissimi una folla di giovani cantanti, pianisti, violini-

sti, compositori, danzatori, attratti dal miraggio di un premio, una medaglia o una segnalazione nei Concorsi Internazionali di Musica e Danza, ideati, concretati e sempre splendidamente organizzati dal maestro Joseph Robbone all'insegna del grande violinista lomellino G. B. Viotti. Le varie commissioni presiedute dal maestro Giulio Confalonieri comprendono sempre artisti di fama internazionale e quest'anno fra essi c'era anche il nostro grande Arturo Benedetti Michelangeli. Per quanto riguarda il pianoforte è risultato vincitore Alberto Neumann già abbastanza noto come elegante concertista. Altri vincitori i valenti pianisti Galvani, Sacchetti, Bacciero, Xaviero.

Successo vibrante hanno tutti ottenuto nel concerto di chiusura delle competizioni al Teatro cittadino.

. . . a Seregno . . .

Il Concorso Pianistico Internazionale E. Pozzoli non è che alla sua seconda edizione; è un concorso giovane che rivela una vitalità non comune e, come ebbe a scrivere Giulio Confalonieri, è un concorso « commovente » per la toccante premurosità verso tutti gli interessati alla competizione seregnesa da parte delle autorità locali quali il Sindaco Prof. Antonio Colombo, Monsignor Citterio, Prevosto della città, e tutti i collaboratori. Commissione giudicatrice di primissimo ordine presieduta dal Maestro Confalonieri e onorata dalla presenza di artisti quali un Horszowski e un Orloff. Vincitori quest'anno sono risultati ex-aequo, Fabio Peressoni e Pier Narciso Masi, due pianisti dotatissimi. Altri premiati: France Redon, elegante propriamente alla francese, Lidia Rocchetti (scuola Nardi) sensibile e intimista; Laura De Fusco (scuola Vitale) quattor-

dicenne brillante e vivacissima propriamente alla partenopea. Inoltre ex-aequo sono stati premiati Guido Salvetti e Augusto Parodi (scuole Montani e Mozzati). Un visissimo successo alla Piccola Scala di Milano hanno poi ottenuto nel concerto di chiusura i primi tre premiati entusiasticamente applauditi.

PIETRO MONTANI

Il Concorso Nazionale Pianistico di Treviso

Mentre la commissione giudicante dell'8° Concorso Nazionale Pianistico di Treviso teneva la sua ultima riunione notturna, i numerosi critici di quotidiani e riviste specializzate che avevano seguito tutta la manifestazione si erano già accordati su quello che sarebbe stato il verdetto finale: primo premio da non assegnarsi, secondo premio a Luigi Galvani di Udine, terzo premio a Rosa Maira Leita di Venezia e quarto premio a Maria Teresa Somma di Bari.

La perfetta identità di vedute tra i critici e commissari consacrata poco dopo dal verdetto, ci sembra la miglior testimonianza della serietà e della regolarità che hanno informato il Concorso trevigiano giunto ormai a giusta e meritata fama nel mondo musicale italiano.

Va aggiunto ancora che stabilire una graduatoria tra i concorrenti non deve essere stato compito facile: mancava la personalità che si imponesse e fosse degna di succedere ai vincitori degli scorsi anni. Inoltre l'alto livello tecnico (tecnistico, raggiungono non a torto, alcuni) raggiunto dai giovani pianisti oggi, anche a scapito delle doti interpretative, ha portato ad un livellamento dei valori medi suscettibili di improvvisi sbalzi di rendimento.

D'altra parte è anche questa una

delle caratteristiche dei concorsi pianistici, mettere cioè il giovane aspirante concertista di fronte al pubblico ed ai giudici, al fine di stabilire la sua adattabilità nervosa e psichica alla carriera.

Al di sopra di queste considerazioni rimane però il successo pieno ed incondizionato della manifestazione organizzata dall'Enal provinciale di Treviso grazie alla passione ed alla competenza dei suoi dirigenti ed allo slancio con cui la città tutta ha risposto.

Perfetta l'ospitalità, di cronometrica esattezza il calendario pesante della manifestazione rispetto al massimo, equo, coscienzioso e valido lavoro della commissione che era formata dai maestri Renzo Silvestri (il quale ha assunto la presidenza in sostituzione di Gabriele Bianchi, indisposto), Tito Aprea, Vincenzo Vitale, Nunzio Montanari, Luciano Gante, Aldo Voltolin, Bruno Tambara e Remo Glazotto quale osservatore ufficiale della RAI-TV.

Il Concorso Nazionale di Composizione Pianistica, ora alla sua seconda edizione, rende la manifestazione dell'Enal trevigiana nuova e suscettibile di sviluppi.

Il concorso di composizione, collegato ed inscindibile da quello di esecuzione si propone di incrementare o meglio stimolare l'attività dei nostri compositori al fine di arricchire la letteratura pianistica italiana, per la verità non molto abbondante e di assuefare i giovani concertisti alla musica contemporanea.

I risultati sono più che lusinghieri. *Ricerca e toccata* di Gino Gorini, composizione vincente la prima edizione del Concorso, è stata posta quest'anno come pezzo obbligatorio del 2° Concorso di esecuzione.

Quest'anno il primo premio è andato alla *Sonata per pianoforte* di Ugo Amendola di Venezia, composizione di ottima fattura con qualche riferimento caselliano, una naturale inclinazione impressionistica

ed elementi interessanti e d'avanguardia nel terzo tempo.

È stata eseguita dal pianista Fabio Peressoni già vincitore del Concorso di Treviso qualche anno fa.

Il secondo premio per la composizione è andato a Don Attilio Filieri per 7 Pezzi per pianoforte.

Ricordiamo di quali illustri nomi fosse composta la Commissione giudicatrice del 2° Concorso Nazionale di Composizione Pianistica: Gian Francesco Malipiero, presidente; Jacopo Napoli, Orazio Fiume, Lino Livibella, Felice Quaranta.

I quaranta pianisti, i quarantaquattro compositori e il pubblico numerosissimo che hanno presenziato alla serata di gala al Teatro Comunale (il concorso si era svolto nella accogliente Aula Magna del Liceo scientifico Da Vinci) testimoniano l'interesse del mondo musicale e degli appassionati per i Premi città di Treviso imposti come l'espressione più genuina di una tradizione organizzativa e culturale cittadina che ha trovato nell'Enal provinciale la forza di tramutarsi in azione.

Alla Scala, un Concerto di Giorgio Cambissa eseguito dal Trio di Trieste

Giorgio Cambissa è nato a Bodio (Svizzera) nel 1921 ma è triestino d'elezione. Allievo di Vito Levi e di Giorgio Federico Ghedini per la composizione, di Antonio Guarnieri e di Herbert von Karajan per la direzione d'orchestra, Cambissa si è dedicato con eguale fervore a queste due attività, raggiungendo notevoli risultati sia nell'una che nell'altra: ha diretto con successo in molte città italiane e alla Rai; ha vinto cinque premi per la composizione, fra i quali si vuole ricordare qui almeno il premio AIDEM (Firenze) e il terzo premio Regina Elisabetta del Belgio (Bruxelles, 1957). Dopo il diploma in composizione

(Trieste, 1942), Cambissa conseguì la laurea in lettere. Attualmente insegna composizione al Conservatorio «G. Verdi» di Milano. Fra le sue composizioni sinfoniche di maggior rilievo segnaliamo *Divertimento* (1950), *Cinque pezzi per orchestra* (1952), *Favola della bella addormentata* (balletto, 1955), due *Concerti per orchestra* (1957; 1960); fra le composizioni da camera, un *Concerto per orchestra da camera*, *Rapsodia greca*, un *Quartetto*, un *Trio*.

Dopo un periodo «sperimentale», al tempo della prima giovinezza, durante il quale subì soprattutto il fascino dell'opera stravinskiana e, in misura minore, hindemithiana e raveliana (quale si può riscontrare, per esempio, nella *Sonatina per otto strumenti* e nella *Musica per pianoforte e violino*), il Cambissa ha costantemente mirato al raggiungimento di uno stile personale che egli stesso qualifica «più comunicativo» e cioè più sincero, più autonomo, badando a ritrovare in sé quelle ragioni del canto, quella vena liberamente melodica che, evidentemente, l'assiduo commercio con Stravinski aveva lasciato allo stato della sedimentazione. Contemporaneamente il Cambissa avvertiva che tanto più si rendeva conto di possedere una personalità dai contorni ben definiti, tanto meno temeva di apparire superato agli occhi dei compositori *à la page*. Di qui la posizione del Cambissa nei confronti della musica moderna e contemporanea, la sua convinzione che la rigida osservanza dei canoni dodecafonici porti a una pericolosa accademica. Secondo il Cambissa una vera natura musicale fa proprio ogni nuovo arricchimento grammaticale, linguistico, tecnico senza prescindere dalla secolare esperienza precedente. In questo senso la prospettiva del Cambissa presenta caratteri di analogia con quella di Mario Zafred, senza che le comuni convinzioni rendano possibile, a nostro

avviso, un parallelismo fra i modi musicali dei due compositori, come pure è stato affermato.

Gli indirizzi del Cambissa naturalmente si riconoscono, tanto per esemplificare, nel 1° Concerto per orchestra (1957, premio Bruxelles), un'opera nobile, favorevolmente accolta da pubblico e critica. Nei due movimenti che costituiscono il Concerto (Lento ma non troppo; Agitato, adagio, tempo primo) le numerose idee sono esposte con una maturità di linguaggio che a volte può ricordare Bartok ma d'altra parte rivelano una freschezza, si vorrebbe dire una disincantata chiarezza, che determina un'atmosfera sostanzialmente propria del Cambissa.

Il Concerto per trio e orchestra (prima esecuzione assoluta) è stato composto per il Trio di Trieste che da tempo sollecitava al Cambissa un'opera del genere. Di struttura tradizionale, ha un primo movimento costruito secondo il modello del primo tempo di sonata, un secondo in forma di Lied (bitematico) e un rondò (terzo tempo).

Certi stilemi di tipo orientale, più precisamente certi movimenti melodici, certi ritmi caratteristici della musica popolare greca, avvertibili nel primo tempo del Concerto per trio e orchestra, si inseriscono spontaneamente nel discorso del

Cambissa (d'origine greca per parte di padre): non sono dunque ricorsi di comodo, espedienti per variare una « situazione », ma rispondono a precise necessità espressive, già notate nella dichiarata predilezione per gli originali motivi folclorici ellenici di *Rapsodia greca* per orchestra da camera.

Facile cogliere qualche reminiscenza prokofieviana e bartokiana nel secondo tempo del Concerto per trio e orchestra. Ma, come nel 1° Concerto per orchestra la libertà della espressione, la « direzione » degli effetti, la misura lirica finiscono per affrancare il tessuto connettivo da ogni specifica derivazione. Anche il rondò può suggerire il nome di Prokofiev per certa tipica carica di vitalità: eppure, a ben guardare, l'intenzione che sottende l'impianto ritmico, il modo con cui vengono disposti i rapporti d'equilibrio, vanificano l'indicazione.

Nel Concerto si sono notate quella sicura conoscenza delle forme, quella solidità e sottigliezza della preparazione strumentale che tutte le partiture del Cambissa rivelano e che gli vengono comunemente riconosciute.

Al Concerto non sono stati lesinati gli applausi d'un pubblico numeroso e attento.

LUIGI GUADAGNINO

Notizie in breve

* Si è riunita la giuria del Concorso Internazionale per un'opera lirica, istituito nell'ottobre 1958 da donna Fosca Crespi per celebrare la ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Puccini e posto sotto il patronato dell'E.A. Teatro alla Scala. Erano stati invitati a comporre la giuria Victor de Sabata, Gianandrea Gavazzeni, Salvator Gotta, Eugenio Montale, Francis Poulenc, Antonino Votto.

Sotto la presidenza di Victor de Sabata la giuria — dopo esame individuale e collettivo dei lavori inviati entro il termine prorogato del 30 giugno u.s. e accolti in quanto conformi alle norme del bando di concorso; presa visione della relazione scritta di Antonino Votto impedito da impegni professionali a partecipare alla riunione; svolta un'esauriente discussione — ha riscontrato all'unanimità che nessuna delle opere presentate offriva i requisiti artistici richiesti e ha pertanto deliberato, avvalendosi della facoltà prevista dall'art. 9 del bando di concorso, di non assegnare il Premio.

Preso atto dell'esito del Concorso, donna Fosca Crespi, desiderando conservare la dotazione di cinque milioni alle finalità che avevano ispirato il Concorso stesso, ha chiesto alla giuria di designare musicisti italiani di giovane tendenza, tra i quali ripartire la somma per una commissione di opere o balletto in un atto da rappresentarsi alla Scala. La giuria si è riservata di decidere ulteriormente in proposito.

* È stato istituito a Roma un Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione

artistica dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione. A dirigerlo è stato chiamato il professor Giorgio Colarizi.

* Il 29 ottobre u.s. in occasione del 250° anniversario della morte di T. A. Vitali si è svolta al Castello Comunale di Carpi, a cura della locale Scuola Comunale di Musica A. Tonelli la 1° Rassegna Nazionale Violinistica. La giuria, presieduta dal M.^o Giuseppe Alessandri, ha assegnato i seguenti diplomi e premi: diploma di 1° grado, medaglia d'oro e premio di L. 100.000 a Gigino Maestri di Ferrara; diploma di 2° grado, medaglia d'oro e premio di L. 30.000 a Edoardo Perpich di Trieste; diploma di 3° grado, medaglia di vermeille e premio di L. 25.000 a Walter Daga di Venezia; diplomi di 4° e 5° grado rispettivamente a Johannella Tafuri di Lecce e a Fernando Zampieri di Padova.

* A Enna, su delibera della giunta municipale è stata istituita una scuola di musica intitolata a Francesco Paolo Neglia. L'istituzione ha iniziato la propria attività il 1° ottobre u.s. sotto la direzione del M.^o Moscato. Materie di insegnamento sono: teoria e solfeggio, armonia, canto corale strumenti a fiato, a corda e a percussione, storia della musica. L'amministrazione prevede di conseguire in un prossimo futuro la trasformazione dell'istituto in Liceo musicale.

* A conclusione del 17° Concorso Internazionale d'Educazione Musi-

cale di Ginevra sono stati assegnati i seguenti premi: principali
Flauto: 1° premio (Fr. 1.500) al francese Michel Debost;
Canto (sezione femminile): 2° premio (Fr. 1.000) alla jugoslava Ileana Bratuz-Kacjan (non assegnato il 1° premio; con un diploma è stata premiata l'italiana Germana Lo Sasso);

Canto (sezione maschile): secondi premi (di Fr. 1.000 ciascuno) al francese Jacques Herbillon, all'inglese Kenneth Bowen e all'italiano Aldo Filistad (non aggiudicato il 1° premio; un diploma è stato assegnato all'italiano Rolando Riva);
Pianoforte (sezione femminile): due secondi premi (di Fr. 1.000 ciascuno) alla francese Marise Charpentier e alla giapponese Ryoko Ohno (non aggiudicato il 1° premio; un diploma è stato assegnato all'italiana Giuliana Raucci).

Pianoforte (sezione maschile) 1° premio (Fr. 2.000) al francese Désiré N'Kaoua (un diploma è stato assegnato all'italiano Alessandro Specchi).

I primi e i secondi premi delle categorie fagotto e violoncello non sono stati assegnati, per quest'ultima categoria è stato premiato con una medaglia d'argento il violoncellista italiano Franco Maggio.

* A Marsala, nel Chiostro di S. Stefano, il 3 settembre u.s. in occasione di una conferenza concerto tenuta dal M° Eliodoro Sollima sono stati fra l'altro eseguiti 6 Piccoli pezzi per pianoforte dello stesso Sollima e *Momento musicale* di Terenzio Gargiulo.

* Ecco i risultati del 12° Concorso Internazionale di Musica e Danza «G. B. Viotti» svoltosi a Vercelli:

Composizione: 1° Premio non assegnato; 2° Premio «ex-aequo» a Giancarlo Facchinetti di Brescia, Franco Maria Oppo di Cagliari e Fraknoy Karoly di Budapest; so-

no state segnalate le composizioni presentate da Silvio Omizzolo di Padova e Haris Jörg Scherr di Münster.

Pianoforte: 1° Premio (L. 300.000) all'argentino Alberto Neumann; 2° Premio (L. 100.000) all'italiano Giorgio Sacchetti; 3° Premio (L. 70 mila) suddiviso «ex-aequo» tra lo spagnolo Antonio Baciero e l'italiano Luigi Galvani. Diplomi di finalista con medaglia d'oro sono stati assegnati a Xavier Lucas Licia Maria (Brasile) e Alessandro Specchi (Italia). Canto (maschile): 1° Premio non assegnato; 2° Premio (L. 100.000) «ex-aequo» al basso Eftinios Micalopoulos (Grecia) e al baritono John Modenos (U.S.A.); 3° Premio (L. 30.000) al baritono Gastone Sarti (Bologna); medaglia d'oro al tenore Fuse Ryuji (Giappone).

Canto (femminile): 1° Premio non assegnato; 2° Premio (L. 160.000) suddiviso in parti uguali tra i soprani Beverly Luria (U.S.A.), Zimza Ornatt (Israele), Maria Prieto (Spagna), Silvana Tomicelli (Italia); con medaglia d'oro sono state premiate la statunitense Antiochis Norman e le italiane Sergia Fagan, Carmen Repetto e Nerina Santini. Danza: Categoria coppie: 1° Premio (L. 150.000) al pas de deux Luciana Savagnano-Alvaro Bertani di Milano; Categoria solisti: 2° Premio (L. 100.000) diviso ex-aequo tra Kumari Malavika di Liegi e Roger George di Heidelberg.

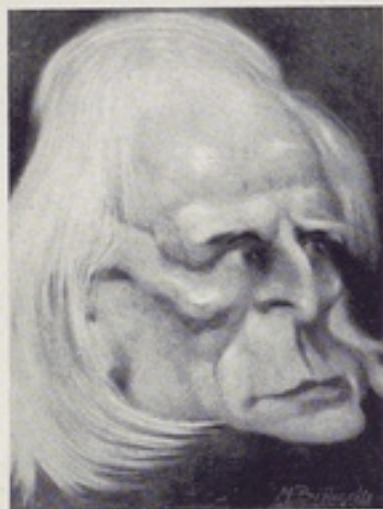
* Festival musicali si terranno nel 1962 a Firenze (28 aprile-15 giugno); Wiesbaden (5-13 maggio); Bordeaux (11-27 maggio); Praga (12 maggio-3 giugno); Vienna (26 maggio-24 giugno); Zurigo (giugno); Stoccolma (1°-15 giugno); Helsinki (1°-8 giugno); Strasburgo (13-24 giugno); Olanda (15 giugno-15 luglio); Granata (25 giugno-4 luglio); Aix en Provence (9-31 luglio); Dubrovnik (10 luglio-24 agosto); Bayreuth (24 luglio-27 agosto); Santander (1°-31 agosto); Atene (1° agosto-10 settembre); Mo-

un autografo sconosciuto di Liszt

Polka-Mazurka per pianoforte scritta nel gennaio 1876 a Villa d'Este con dedica al Maestro Pezzini



(Archivio fotografico Ricordi)



Liszt nella caricatura

Pittura a olio di Mario Bestinelli



Liszt e Wagner di Willi Bithorn

naco (12 agosto-9 settembre); Lucerna (15 agosto-8 settembre); Edinburgo (19 agosto-8 settembre); Besançon (6-16 settembre); Perugia (8-23 settembre); Berlino (23 settembre-9 ottobre). Per ulteriori informazioni scrivere all'Association Européenne des Festivals de Musique (Service de Presse et d'Information), 122, rue de Lausanne - Genève.

* Un progetto di convenzione internazionale sulla protezione dei diritti cosiddetti « vicini » (quelli degli interpreti ed esecutori di opere musicali, teatrali letterarie ecc., radiodiffuse, registrate ecc.) è stato preso in esame dai membri di una conferenza diplomatica tenuta a Roma dal 10 al 26 ottobre u.s. Il progetto si ispira agli stessi principi della Convenzione universale sul Diritto d'autore, in base alla quale ogni nazione contraente si impegna ad accordare agli autori di tutte le altre nazioni la stessa protezione concessa ai propri autori.

* L'8° Concorso Internazionale di Canto effettuato a Hertogenbosch (Bois-le-Duc) dal 2 al 6 settembre u.s. si è concluso con i seguenti risultati: Categoria bassi-baritoni: 1° Premio all'americano Thomas Carey; 2° Premio a Hendrick Smit (Canada) e John Wiles (America). Categoria tenori: 1° Premio ad Alfons Bartha (Ungheria), 2° Premio a Kenneth John Bowen (Inghilterra). Categoria soprani: 1° Premio non assegnato, 2° Premio all'italiana Olga Maddalena e all'olandese Karin Ostar. Categoria contralti e mezzosoprani: 1° Premio Yvonne Minton (Australia), 2° Premio Margaret Duckworth (Inghilterra).

* Dal 22 al 24 agosto si è svolto alla Fondazione Cini e al Conservatorio di Venezia un Convegno Internazionale di studio per stabilire

i modi con cui si dovrà realizzare — a cura del Centro Musicale del Conservatorio veneziano — l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Claudio Monteverdi. Al convegno, presieduto dal M° Renato Fasano, hanno partecipato i professori Denis Arnold, Wolfgang Osthoff, Erich Schenk, Leo Schrade, Guglielmo Barblan e Fabio Fano, oltre a G. F. Ghedini e a Riccardo Bacchelli. Dai proficui incontri tra gli studiosi presenti è stata ribadita la necessità di dare all'Edizione un carattere rigorosamente scientifico, con la collaborazione di musicologi di vasta esperienza monteverdiana. L'Edizione, che dovrebbe essere ultimata entro il 1967, conterà di 22 volumi e di un'appendice con il testo critico-letterario di tutte le opere teatrali monteverdiane. La tiratura sarà di 500 copie. Al Convegno era rappresentata anche Casa Ricordi che curerà la stampa dell'Opera Omnia monteverdiana.

* Dal 1° agosto al 10 settembre si sono svolte a Venezia le Vacanze Musicali, i Corsi Internazionali Estivi per giovani musicisti diplomati nei Conservatori ed Accademie di tutto il mondo. Le Vacanze Musicali, istituite nel 1953, hanno lo scopo di esaltare le tradizioni della musica italiana nei vari secoli con particolare riguardo alla Scuola veneziana e sono affidate a eminenti artisti e a complessi celebri. Nel corrente anno i corsi sono stati frequentati da 190 giovani, 97 dei quali stranieri, provenienti da ben 28 Paesi. Nel quadro delle Vacanze si sono svolte altre manifestazioni, quali i Festival dedicati ai Gabrielli, a Vivaldi, a Monteverdi.

* Dal 12 al 25 ottobre scorso ha avuto luogo a Palermo il terzo ciclo delle Giornate di Musica Contemporanea organizzate dall'Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana di cui è direttore artistico

Ottavio Ziino. La manifestazione si è articolata in 5 concerti, il primo dei quali diretto da Ottavio Ziino era dedicato a Schönberg nel decennale della morte.

Hanno fatto seguito un Concerto panoramico ancor affidato alla direzione dello Ziino, in cui figuravano composizioni di Dallapiccola, Prokofiev, Berg e Stravinski; un concerto di musiche italiane diretto da Angelo Musco, comprendente musiche di Porena, Gargiulo, Contilli e Casella; e due concerti, rispettivamente diretti da Bernard Conz ed Eugène Goossens, riservati l'uno a musiche tedesche, l'altro a musiche inglesi. In prima esecuzione assoluta B. Conz ha presentato la *Musica funebre* per orchestra di Kelkel.

Necrologi

* A Napoli, dove era nato nel 1867, si è spento il 20 settembre u.s. il M° Napoleone Cesi, pianista e compositore, figlio di Beniamino e fratello di Sigismondo Cesi.

* Il 5 ottobre u.s. è improvvisamente deceduto a Milano il compositore pianista e didatta Giuseppe Piccioli. Nato a Bologna il 5 agosto 1905, aveva seguito nel Liceo musicale della città natale i corsi di pianoforte di Minguzzi e di armonia, contrappunto e compo-

sizione rispettivamente di Mici, Mattioli e Alfano, svolgendo poi dal 1923 al 1937 ampia attività concertistica in patria e all'estero. Insegnante di pianoforte nel Liceo musicale bolognese dal 1933, occupava dal 1952 una cattedra di pianoforte principale al Conservatorio di Milano. Autore di balletti, musica sinfonica, da camera e pianistica, era anche appassionato e intelligente ricercatore e trascrittore di opere, oratori e musiche sacre di antichi maestri. (Stradella, A. Scarlatti, Cimarosa, Galuppi, Sallieri, Cavalli ecc.). Lascia inoltre alcune pubblicazioni sull'arte, la didattica e le forme pianistiche.

* A 85 anni d'età è scomparso lo scorso novembre a Ferrara il tenore Edgardo Gherlinzoni. Dedicatosi dapprima all'operetta (1898) a partire dal 1900 si volse all'opera esibendosi anche in Russia.

* L'8 ottobre u.s. è morto a Milano il M° Enzo Calace, già insegnante di pianoforte principale e vice-direttore del Conservatorio milanese. Nato a Napoli il 12 febbraio 1890 e allievo in patria di Rossomandi e a Berlino di Busoni, si era fatto favorevolmente conoscere in Italia e all'estero quale solista e membro di vari complessi cameristici, tra cui il Quartetto e il Quintetto della Scala. Attivo organizzatore, aveva costituito a Milano, alla fine della seconda guerra mondiale la società di concerti ARC.

Edizioni musicali

Bruno Bettinelli. Corale ostinato - Musica per archi - Preludio elegiaco. Partiture. Milano, Ricordi, 1960 e 1961.

Nei primi decenni del Novecento i giovani compositori italiani, mirano a riannodare i fili interrotti di una consuetudine con la musica sinfonica e cameristica. Nella crisi della « forma sonata » e del debussismo essi trovano la via d'uscita scoprendo l'attualità della nostra tradizione cinque-seicentesca. Si viene così attuando una sorta di storicità latina e che, lungi da ogni esasperazione nazionalistica, è tutta tesa a reinserire il nostro Paese nel grande circuito culturale rappresentato dalla tradizione musicale europea. Questa storicità, sempre più proiettata nel clima inquieto della moderna problematica, non ha più nulla di culturalistico, nulla che somigli ad un ripensamento. Rimane soltanto, in alcuni musicisti italiani, la tendenza, tipicamente nostrana, a cercare una coerenza al di fuori della meccanicità di schemi stabiliti a priori. Questo è lo sfondo culturale sul quale si muove la figura autorevole di Bruno Bettinelli.

Il *Corale ostinato* — dalla *Sinfonia da camera* — è opera giovanile del maestro, che però possiede già un singolare dominio tecnico e grande facilità inventiva. E' una composizione monolitica in cui la tensione strutturale è raggiunta mediante l'efficacissimo gioco dei piani orchestrali, con la successiva entrata degli strumenti che ripropongono ogni volta il tema del corale e le sue varianti contrappuntistiche. L'effetto di crescendo che ne deri-

va è di notevole potenza e sfocia in vaste sonorità orchestrali.

La *Musica per archi* testimonia della profonda evoluzione avvenuta nel linguaggio di Bettinelli, arricchito dalla graduale acquisizione dello spazio cromatico, peraltro liberamente organizzato. In questa opera, la linea generale è chiaramente individuabile, malgrado il serrato andamento contrappuntistico che sprigiona una vitalità non di rado dura, aspra. Sembra veramente che Bettinelli, costantemente alla ricerca di essenzialità, abbia qui eliminato qualsiasi parte non necessaria alla sintesi dell'espressione. La composizione si divide in quattro movimenti: un Allegretto con grazia, di carattere introduttivo, che si distingue per la elegante nervatura del disegno; un Irrequieto che si caratterizza per il serpeggiante mormorio strumentale — le sonorità di p. e pp. predominano — e per un atteggiamento più incline ad un peraltro sobrio colorismo; lo Adagio, dallo svolgimento tipicamente ricercatissimo, immerso dapprima in un'atmosfera trasognata, poi sempre più teso verso un volitivo lirismo; il Finale, di ampio respiro costruttivo, è la efficacissima conclusione.

Il *Preludio elegiaco* è una pagina lirica, distesa. Il contrappuntismo solitamente teso ed inesorabile di Bettinelli, tende qui ad una più morbida curvatura e non esclude una sottile ricerca timbrica. Bello il tema esposto dal flauto nella regio-

ne grave, e così pure piace l'ampia figurazione centrale che culmina dove le trombe ripropongono il tema iniziale. Dopo questo episodio carico di pathos il discorso si disten-

S. Sergio Venticinque. *Partita* per orchestra d'archi. Partitura, Milano, Ricordi, 1961.

Il fatto stesso che Venticinque abbia sentito la necessità di dare a questa composizione il titolo di *Partita* sta già ad indicare l'orientamento neo-classico della sua scrittura. Ma il neoclassicismo va inteso qui nell'accezione elegante, e scevra di problemi. La composizione, scritta per archi, si divide in quattro movimenti — Allegro, Andante sostenuto, Allegretto, Molto vivace — e si riallaccia liberamente al concetto di variazione insito

Tomaso Albinoni. *3ª Sinfonia* in sol maggiore e *5ª Sinfonia* in re maggiore per archi. Revisione di Remo Giazotto. Milano, Ricordi, 1960.

Queste composizioni fanno parte di un gruppo di 6 Sinfonie a quattro per violino primo e secondo, viola che si raddoppia e violoncello del signor Albinoni, veneto, scritto per il Principe di D'Armstadt. Avverte il Giazotto che nella *Sinfonia* in sol e in quella in re « scompare il basso continuo, cioè la parte del violoncello non è più accompagnata dalla solita numerica che pretendeva una realizzazione armonica clavicembalistica ». L'organico è quindi quello di un moderno quartetto, e infatti la scrittura è talmente elaborata in tutte le parti, specialmente nelle tre superiori, da permettere di segnalare queste composizioni come un'anticipazione storica della scrittura quartettistica. Gli stessi Quartetti a quattro di Baldassare Galuppi, considerati dal Torrefran-

de gradualmente fino a spegnersi sulla ripresa del monologo del flauto, che chiude suggestivamente la composizione.

ARMANDO GENTILUCCI

nell'originario significato del termine *Partita*, se non altro per i frequenti riferimenti tematici che circolano nei diversi tempi, e che, rompendone l'autonomia, determinano in certa misura l'unità, la compattezza formale dell'intero lavoro; lavoro che, seppur indulge qua e là ad un certo decorativismo, non è privo di una effettiva vita musicale e deve risultare all'ascolto piacevole e ben condotto.

ARMANDO GENTILUCCI

ca come il più antico esempio di cosiffatta tecnica compositiva, sono del 1747 e seguono quindi con un distacco di almeno dodici anni la stesura delle Sinfonie dell'Albinoni. La *3ª Sinfonia* in sol è costituita da tre tempi: un Allegro giuocato in tutta la sua stesura su di un efficace contrasto tra piano e forte alternato al succedersi di semplici imitazioni, un Minuetto (con relativo Trio) di lineare eleganza e un Allegro di chiusura che incide il suo ritmo iniziale sulla successione delle entrate in imitazione canonica. La *5ª Sinfonia* in re è costituita da tre tempi: un Allegro iniziale di assai vivace struttura armonistica, un Minuetto di morbida cantabilità e un Allegro finale singolare per incalzante concitazione.

GIOVANNI UGOLINI

Libri di interesse musicale

Mario Fabbri. *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici.* A cura dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Firenze, Olschki, 1960.

Giunto il momento di tirare le somme del terzo centenario scarlattiano testè trascorso, la constatazione è, ancora una volta, deludente: l'Italia è ancora ben lungi dall'avere una chiara idea della grandezza artistica e dell'importanza storica di Alessandro Scarlatti. Il grande Palermitano non ha inspiegabilmente goduto che in minima parte di quel clima di rinascita umanistica che ha caratterizzato gli studi musicali del nostro secolo e che ha ridato voce dal silenzio degli archivi a tanti capolavori del nostro grande passato musicale; il colossale corpus delle sue opere superstiti giace tuttora nella sua quasi totalità sparso in manoscritti nelle biblioteche musicali d'Europa, in attesa di una revisione sistematica e di una ancora ipotetica edizione critica globale e la difficoltà pratica di una precisa documentazione è certo la principale delle ragioni che hanno sinora reso esitanti gli studiosi di fronte alla figura di Scarlatti e che hanno fatto — almeno in Italia — preferire il solito saggio critico estetico ricavato da materiale di seconda mano al ben più utile — ma impegnativo ed arduo — lavoro filologico di ricerca diretta sulle fonti. Su questa strada si è posto il giovane musicologo Mario Fabbri nel suo nuovo libro *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, un'opera che ha oltretutto il merito di essere l'unico serio apporto alla bibliografia scarlattiana di questo melanconico centenario. Come lo stesso Fabbri dichiara nella Prefazione alla sua monografia, il libro vuol essere soprattutto un contributo a una futura, auspicabile biografia italiana di Alessandro Scarlatti (co-

me è noto, l'unica opera critica di tale genere è ancora il fondamentale libro del Dent A. Scarlatti, *his life and works* uscito nel 1905); sotto tale prospettiva l'indagine dell'autore si è voluta deliberatamente limitare a un periodo della vita e dell'attività artistica scarlattiana, in un trentennio compreso tra il 1683 e il 1713, gli anni, cioè che segnano il culmine dell'arte e della fama di Scarlatti e durante i quali il grande musicista intrattenne rapporti d'arte e amicizia con Ferdinando de' Medici, l'« Orfeo dei Principi », figlio del granduca Cosimo III e glorioso e illuminato mecenate.

A questa singolare e patetica figura di umanista in ritardo che trovò nell'arte una forma d'evasione alla miseria politica e sociale della sua età è dedicato appunto tutto un capitolo del libro: lettura preziosa non solo per la mole delle notizie inedite ivi contenute, relative alla vita musicale della Firenze dello scorcio del XVII secolo (vi ritroviamo, fra l'altro, alcune interessanti testimonianze del soggiorno fiorentino di Haendel) ma perchè costituisce un'indispensabile premessa a quanto si dirà più avanti circa la collaborazione artistica di Scarlatti con il principe mediceo. Questa, come ha potuto provar il Fabbri (correggendo alcune inesattezze del Dent) risale fin dall'anno 1683, quando a Siena venne rappresentata l'opera *Tutto il mal non vien per nuocere*, molto probabilmente dietro interessamento e consiglio di Ferdinando, consigliere delle accademie aristocratiche senesi che avevano promosso lo spettacolo. In seguito i contatti tra il musicista e il principe diventano sempre più fre-

quenti e diretti attraverso le lettere (una sessantina, quante il Fabbri ha potuto rinvenire nelle sue accurate ricerche nell'archivio mediceo) che i due illustri personaggi si scambiarono durante il trentennio dei loro rapporti.

Quali sono il valore, l'importanza di questi documenti, già noti in parte al Dent ma che solo ora vengono pubblicati nella loro integrità? Per quanto riguarda il loro contenuto, si tratta di lettere d'ordinazione di melodrammi destinati dal principe per gli spettacoli che era solito tenere nel teatro della sua villa di Pratolino: Ferdinando da principio si rivela entusiasta dell'arte di Scarlatti, e le sue lodi al musicista in particolare per le opere *Turno Aricino* e *Lucio Manlio l'imperioso*, vanno ben oltre alle solite frasi di congratulazione di circostanza. In seguito il suo entusiasmo pare raffreddarsi alquanto: nel biglietto accompagnatorio del libretto del *Gran Tamerlano* (aprile 1706) il principe per la prima volta chiede esplicitamente a Scarlatti una musica « più tosto facile e nobile e... nei luoghi dove vien permesso... altresì più tosto allegra ». Negli anni successivi sino alla sua morte (avvenuta nel 1713) Ferdinando preferirà rivolgersi al bolognese Giacomo Antonio Perti per la composizione dei melodrammi per Pratolino, anche se continuerà a intrattenere rapporti di formale cortesia con Alessandro e se accetterà di buon grado le « offerte musicali » di quest'ultimo, in particolare il complesso delle composizioni sacre « per il tempo di penitenza e di tenebre » inviate dal musicista al principe nella Quaresima del 1708 e rintracciate, dal Fabbri, sulla scorta di una preziosa « memoria » dell'organista fiorentino Giovanni Maria Casini nell'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

Era, insomma, avvenuto ciò che una trentina d'anni più tardi avverrà per G.S. Bach: i contemporanei incominciavano a guardare ad Ales-

sandro Scarlatti come a un uomo del passato; la vigoria dei suoi procedimenti contrappuntistici, la severità monumentale delle sue architetture formali, la sua inesorabile sicurezza e maestria erano ormai considerate con l'ammirazione annoiata e compunta che suscitano quei modelli scolastici lodati e raccomandati a parole ma che ciascuno si guarda bene dal seguire nella pratica. La fatale scissione tra stile « severo » e stile « libero », una delle piaghe più profonde di quel presunto paradiso perduto che fu la musica del XVIII secolo, agitata, al pari di ogni dura epoca storica da acute crisi di linguaggio e di strutture, era ormai in fase avanzata: la polifonia palestriniana (o almeno quella ritenuta tale nei secoli XVII e XVIII) stava ormai diventando definitivamente una reliquia fossile di precedenti stadi culturali, e il fatto che uno dei compositori più originali e moderni della *nouvelle vague*, G.B. Pergolesi, nelle pagine « dotte » della sua musica sacra ci appaia un insopportabile accademico, sta a dimostrarlo.

Questa progressiva metamorfosi di stile e di gusto che non fu completamente negativa come sembra asserire il Fabbri (il processo di semplificazione operato dallo stile « galante » in seno al linguaggio musicale, e quella « prevalenza del canto monodico... dell'espressione immediata, della vivacità dei ritmi » aprirà la via maestra all'opera buffa, in ultima analisi, l'espressione drammatica più « seria » del '700) fu pienamente avvertita da Alessandro Scarlatti, che trascorse i suoi ultimi anni di vita nella amara consapevolezza di essere sopravvissuto a se stesso. Il grande genio assimilatore di due secoli di civiltà musicale si definiva, in quel triste 1707 che segnò l'inizio della sua progressiva sfortuna, una « virtù cadente ». Il discorso ci ha condotti a risultati essenziali delle ricerche del Fabbri, a quello Scarlatti « uomo » ed « artista » sul quale le lettere rintrac-

ciate dal musicologo fiorentino gettano una luce così viva e sconcertante. L'importanza del carteggio tra il musicista e il principe mediceo è tutta qui: nella rivelazione di una grande anima pensosa e profonda, severa e appassionata, chiaramente consapevole degli impulsi del proprio genio, tanto che si sarebbe tentati di delineare, sulle tracce delle numerose, illuminanti affermazioni contenute nelle lettere, una vera e propria « estetica » scarlattiana. Ciò non toglie che la lettura di questi documenti esiga quella oculatezza critica necessaria a preservarci da superficiali malintesi. Non si dovrà cioè, dare eccessivo peso alle servili piaggerie di cui traboccano gli scritti scarlattiani né all'apparente eccessiva arrendevolezza del musicista al gusto e alle esigenze dei suoi nobili « clienti », tenendo ben fermo che il musicista del Settecento operava da artigiano in seno a una società feudale e paternalistica. La verità è da ricercarsi, anche qui, tra le righe: in quell'ansia, tutta « moderna » nell'esigere una perfetta esecuzione delle sue musiche con tutte le indicazioni dinamiche ed espressive (i « chiaroscuri » come, con una folgorante anticipazione di un termine affatto moderno, li chiama Scarlatti) « conforme alla precisa idea di chi le partori », sul quale punto il musicista non transige e non teme di importunare, con le sue insistenze, l'illustre mecenate; sulla sua avversione per lo « stile melanconico », patetismo che incominciava a farsi strada nel gusto dell'epo-

Fritz Winckel. *Phaenomena des musikalische Hörens*. Berlino, Max Hesses Verlag, 1960.

È il secondo importante volume pubblicato sui fenomeni acustici dal prof. Winckel, ordinario della Technische Universität di Berlino. Il primo era *Klangwelt unter der Lupe*, pubblicato parimenti dallo stesso editore.

Il prof. Winckel è uno specialista di

ca: in quella illuminante fiducia anticipatrice nelle risorse del recitativo accompagnato, del quale Scarlatti ebbe a dire: « la forza e la virtù che contiene in sé... non farà desiderare le Arie, come suole avvenire », nella preoccupazione « mozartiana » di adattare le arie alla voce e alla personalità del cantante e nelle non meno mozartiane dichiarazioni sulla natura della musica « che ha per fine in gradimento di chi ascolta ». Il tutto espresso in una prosa sciolta e corretta, non di rado elegante, che denuncia gli studi non superficiali di una vigorosa e versatile personalità cui non fu estraneo alcun aspetto della cultura del suo tempo.

Al termine della lettura del bel saggio del Fabbri si rimane incerti tra l'ammirazione e il rincrescimento. Ammirazione per la figura di Alessandro Scarlatti, che ne esce ingrandita e illuminata di una nuova luce, rincrescimento per quel poco, troppo poco, che ancora si conosce del grande musicista e del molto che si vorrebbe conoscere. Rincrescimento, soprattutto, per il silenzio cui pare condannata quasi tutta la sua musica e per le scarse iniziative concertistiche ed editoriali atte a divulgare la conoscenza. Per questo il piccolo libro di Mario Fabbri è anche un atto coraggioso: un campanello d'allarme, in tanto distratto assenteismo, che attende una pronta eco nel mondo della cultura musicale.

GIOVANNI CARLI BALLOLA

ricerche acustiche, che egli conduce fino agli estremi limiti consentiti dalle tecniche contemporanee degli strumenti elettronici di ricerca e di creazione del suono. Sostanzialmente egli analizza il fenomeno sonoro, come in ogni ricerca del genere, fino alle estreme conseguenze

contemplandolo contemporaneamente dal punto di vista strettamente fisico e da quello psicologico e creativo. Il volume si allinea così sulla via delle ricerche classiche di Helmholtz e di Stumpf, e riprende il cammino dalle loro ricerche e dai loro risultati, quali ad esempio si possono trovare riportati in un libro come quello di Jeans, spingendosi verso tutto quanto l'attuale tecnica elettronica ha permesso di controllare e trovare. Ripassano quindi in queste pagine tutti i motivi, che già conosciamo dai trattati di acustica musicale, corretti ed ampliati. Ciò che fa tuttavia il vivace interesse del libro è il senso continuamente vivo e profondo che l'autore ha dei valori psicologici da un lato, estetici dall'altro; per modo che non sacrifica mai l'arida ricerca a questi né questi a quella. Ogni ricerca elettroacustica ha per scopo di indagare anatomicamente nelle carni vive del suono musicale, e di metterne in luce le intime, spesso segrete, spesso ignorate, ragioni di vita.

Come si comporta il suono al suo nascere da uno strumento o dalla gola umana? Quali i suoi rumori di attacco? In quale misura questi caratterizzano il colore del singolo suono e sono responsabili della vita interna del suono di uno strumento? In quali rapporti sta il suono con il tempo, la sua durata, il suo ritmo? Quali modificazioni subisce il suono nei differenti ambienti nei quali risuona? È il suono (anche se tenuto come un pedale) un'entità statica o è un continuo processo dinamico? In quale misura il suono dipende dai processi dinamici che si svolgono nel tempo, cioè nelle microstrutture della funzione temporale?

A questi e a molti altri interrogativi risponde il non lungo volume, che è un piccolo tesoro di ricerca e di novità scientifica. La tendenza generale dell'autore, in tutte queste pagine, è di giungere alla costata-

zione e quindi alla conclusione che il fenomeno musicale è un fenomeno estremamente vivo e sfuggente, di cui il pentagramma non è che lo schema convenzionale. Non solo non esiste quasi altezza di suono effettivamente esatta o fissa, non solo non esiste suono puro, che non contenga in sé nascosti innumerevoli fattori continuamente sfuggenti come l'onda, quali i suoni armonici, i suoni somma, i suoni differenza, ecc., i rumori di attacco e via dicendo; ma le caratteristiche più vive del suono non sono quasi registrabili nello schema del pentagramma, nonostante gli sforzi di precisione e annotazione della notazione moderna. Un 'pedale' tenuto fermo non è udibile per se stesso dopo pochi istanti e la sua udibilità dipende dalle note che su di esso svariano; un suono ripetuto con esattezza dinamica non viene percepito con la medesima intensità nel seguito come all'inizio; e così via. La realtà musicale è talmente fluida, che niente di puro, nel senso astratto del termine, può riscontrarsi in essa. La purezza del suono, delle forme, dei ritmi, delle armonie, come appare sui pentagrammi corrisponde ad un ideale tipo 'musica delle sfere', ma non trova alcun riscontro nella realtà; qui il suono è tutto il complesso dei suoni, degli accordi, dei ritmi, delle voci di una composizione diventano una realtà estremamente fluida e fluttuante. Eppure è proprio tutto questo che fa la bellezza e la vitalità della musica, la rende un vero linguaggio, espressivo e continuamente adeguato a quella cosa estremamente serpentina che è la vita.

I risultati sono offerti, caso per caso, in forme e formule strettamente scientifiche, cioè quali appaiono nelle loro misurazioni esatte, che il Winckel ha compiute per la prima volta o riscontrate dietro la scorta di altri ricercatori. Superfluo sottolineare l'importanza e la novità del volume.

GIULIO COGNI

Charles Burney

Diario musicale di un viaggio in Italia (1770)

Traduzione e note di Riccardo Allorto

VI

PADOVA

Lunedì 30 luglio - Mercoledì 1° agosto

In questi ultimi tempi Padova è divenuta famosa per la residenza di Giuseppe Tartini, il celebre compositore e violinista, quanto lo era stata nell'antichità per aver dato i natali al grande storico Tito Livio. Purtroppo Tartini era morto pochi mesi prima del mio passaggio in questa città¹ e questo fatto che significava una grande perdita per tutto il mondo musicale, per me costituiva una particolare sfortuna perché io ero non meno ansioso di udirlo suonare di quanto anelassi conversare con lui.

Con lo zelo di un pellegrino alla Messa visitai la strada e la casa in cui egli era vissuto, la chiesa e il sepolcro in cui fu inumato; vidi il suo busto, conobbi il suo successore e l'esecutore testamentario e mi informai su ogni cosa, anche secondaria o comune, che mi aiutasse a farmi il concetto il più preciso possibile della sua vita e del suo carattere; e benché dopo la sua morte questi particolari fossero diventati storici e non appartenessero più alle «condizioni presenti» della musica, io sarei stato ugualmente propenso a presentarli ai miei lettori insieme a un breve profilo biografico di lui, se mi fossero arrivati i libri e i documenti da me raccolti nello stato veneziano, tra cui ce ne sono anche alcuni riguardanti Tartini da me acquistati a Padova.

Stando invece così le cose, dirò solo che egli era nato a Pirano, in Istria, nel 1692; che nella sua prima giovinezza, essendosi innamorato di una ragazza non reputata degna di imparentarsi con la sua famiglia, suo padre lo tenne sotto chiave; che

¹ Tartini morì il 26 febbraio 1770 e fu sepolto nella chiesa di Santa Caterina.

durante la sua reclusione, per passare il tempo, prese a trastullarsi con strumenti musicali; che fu dunque un puro caso se egli scoprì in se stesso il seme di quel talento che poi innalzò a così alto grado di eccellenza¹

Mr. de Lalande scrive² di aver ascoltato dalle sue stesse labbra questo singolare aneddoto, che dimostra a qual punto la sua immaginazione fosse infiammata dall'ispirazione: «Una notte del 1713, Tartini sognò di aver stretto un patto col diavolo, che aveva promesso di servirlo in ogni occorrenza. Durante la visione tutto procedeva favorevolmente: i suoi voleri erano sempre prevenuti, i desideri sorpassati dallo zelo del nuovo servitore. In breve, gli venne in mente di porgere al diavolo il suo violino, per vedere se egli fosse un bravo musicista. Con sua grande meraviglia egli lo sentì suonare un assolo così singolarmente bello ed eseguito con tale gusto e precisione da superare quanto egli avesse mai ascoltato o concepito. La sorpresa fu così grande, così delizioso il piacere che gli si mozzò quasi il respiro.

Tartini si svegliò con quella violenta sensazione e afferrò subito il violino, sperando di riesprimere ciò che aveva appena ascoltato, ma invano. Tuttavia compose un brano, forse il migliore di quanti egli abbia scritto, che intitolò La Sonata del diavolo; essa è tuttavia così inferiore a ciò che il suo sogno aveva prodotto da indurlo ad affermare che, se egli avesse avuto un altro mezzo di vita, avrebbe spezzato il violino e abbandonato la musica per sempre»³.

Si ammogliò, ancor giovane, con una vedova della razza di Santippe, che nella maggior parte delle occasioni difficili gli fece esercitare una pazienza veramente socratica. I soli figli che ebbe furono i suoi scolari, ai quali dedicò sempre cure paterne. Nardini⁴, il migliore e il più benvenuto, quando egli si ammalò, venne appositamente da Livorno per vederlo e lo assistette negli ultimi momenti con affetto e tenerezza filiali. Negli ultimi anni della sua vita suonava raramente, e solo nella chiesa di S. Antonio di Padova, cui si era dedicato in così giovane età, che nel 1722, quantunque percepisse uno stipendio di 400 ducati

¹ Questi particolari sono senza fondamento.

² « Voyage d'un François, Tom. 8 » (Nota dell'Autore). Si tratta del Voyage d'un français en Italie, diario del viaggio compiuto nella Penisola tra il 1765 e il 1766 dal celebre astronomo M. de Lalande. Questo interessantissimo memoriale, uno dei più celebri del Settecento, era uscito in otto volumi a Venezia nel 1769.

³ Non è il caso di soffermarsi sul valore fantastico e sul carattere leggendario dell'episodio.

⁴ Il violinista e compositore toscano Pietro Nardini (1722-1793), altamente stimato da Leopold Mozart e dai suoi contemporanei per la bellezza del suono e la ampiezza della cavata. Dal 1770 fu maestro di cappella alla corte di Toscana.

l'anno, la sua opera era richiesta solo nei giorni festivi; tuttavia il suo fervore nel servire il Santo patrono era così intenso che egli difficilmente lasciava trascorrere una settimana senza offrirgli ciò che ancora gli permettevano le dita semiparalizzate. La sua morte fu accompagnata dal cordoglio universale dei padovani, che egli aveva per lunghi anni diletto con il suo talento ed edificato con la sua pietà e con opere buone. Legò in eredità i suoi manoscritti musicali a S.E. il conte Torre-Taxis¹ di Venezia, suo scolaro e protettore, e affidò la cura di un'opera postuma — nella quale, quantunque sia soprattutto un lavoro di matematica, la teoria del suono occupa una parte considerevole² — al professore Padre Colombo che era stato suo amico e consigliere per lunghi anni.

Il 31 marzo 1770 gli fecero a Padova un funerale pubblico³; l'orazione funebre fu pronunciata dall'Abate Francesco Fanzago; il Requiem eseguito in tale occasione era stato composto appositamente dal Signor P. Maestro Vallotti⁴.

I suoi meriti e di compositore e di esecutore sono troppo noti perché ci si debba soffermare a tesserne l'elogio. Dirò semplicemente che come compositore, è stato uno dei più originali ingegni della sua epoca la quale attinge costantemente alla sua fonte; che la sua melodia è piena di fuoco e di fantasia e la armonia resta semplice e pura nonostante sia sapiente. Come esecutore i tempi lenti testimoniano il suo gusto e l'espressività, i tempi mossi la sua mano ampia e perfetta.

Fu uno dei primi a intuire e a spiegare le possibilità che offre l'arco; la sua esperienza della diteggiatura è provata da migliaia di bei passaggi cui questo solo elemento della tecnica potrebbe dare origine. Il suo scolaro Nardini, che per me suonò molti dei suoi migliori assolo — e lo fece a mio giudizio con precisione ed espressività eccellenti — mi assicurò che il suo caro e venerato maestro, come egli lo chiamò sempre, era tanto superiore a lui nell'esecuzione dei medesimi assolo, fossero di stile patetico o brillante, quanto egli lo è nei confronti dei suoi scolari.

I lettori comuni gli rimproveravano l'oscurità del suo *Trat-*

¹ Il conte Antonio Torre Taxis, o Thurn Taxis (1735-1816) a quel tempo soprintendente generale delle poste a Venezia e nei possedimenti austriaci, era provetto violinista, cembalista e compositore.

² « In quest'opera egli si propose di evitare le oscurità e di chiarire le difficoltà per le quali erano stati accusati i suoi precedenti trattati ». (Nota dell'Autore).

³ Nella chiesa dei Serviti, per iniziativa di Giulio Meneghini, discepolo di Tartini.

⁴ Il monaco francescano Francesco Antonio Vallotti, vercellese (1697-1780), organista, compositore e teorico fra i più apprezzati del Settecento nello stile severo, fu prima organista, poi (dal 1730) maestro di cappella nella basilica del Santo a Padova.

tato di Musica¹ mentre gli uomini di scienza lo accusano di aver in esso abusato della matematica: non è questo il luogo opportuno per discutere su questi argomenti. Non si possono forse tratteggiare meglio i lineamenti di quest'opera di quanto abbia fatto J. J. Rousseau, il quale scrisse: « Se il sistema del celebre Tartini non è quello della natura, è almeno quello che ha i principi più semplici e dal quale le leggi dell'armonia son dedotte nella maniera la meno arbitraria di quanto si riscontri in ogni altro trattato finora pubblicato »².

Che il suo sistema sia pieno di idee nuove e geniali le quali non potrebbero nascere se non da una superiore conoscenza della sua arte, lo si comprende anche attraverso quel velo di oscurità. Il suo amico Padre Colombo mi spiegò quella oscurità e quell'apparente bisogno di scienza vera, confessandomi che Tartini, nonostante la ostentazione di figure e le soluzioni di problemi, non era un matematico e che non conosceva bene neppure i primi elementi dell'aritmetica. Tuttavia egli aveva scoperto più di quanto potesse spiegare con dei termini riferentisi a principi derivati da qualche altra scienza; e benchè egli non fosse esperto di geometria né di calcolo algebrico, aveva facilità e un metodo personalissimo di calcolo per mezzo del quale egli supponeva di poter istruire gli altri così come soddisfaceva la sua mente.

La verità è questa: riguardo ai misteri della scienza, che sembra conoscesse per intuizione, Tartini riesce qualche volta comprensibile e qualche volta no. Io però ho questa opinione della penetrazione e sagacia di lui nelle investigazioni musicali: quando appare oscuro, suppongo che la causa debba essere ricercata nel suo eccessivo amore per la concisione e nella inadeguatezza del linguaggio comune ad esprimere idee non comuni; oppure nel fatto che egli vola troppo al disopra del mio intelletto. In questo secondo caso sono pronto ad applicare a lui ciò che Socrate diceva ad Euripide, il quale voleva conoscere la sua opinione sugli scritti di Eraclito: « Ciò che comprendo è eccellente e questo mi fa credere che sia del pari eccellente ciò che non comprendo ».

¹ Il Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia (Padova, 1754), il più importante fra gli scritti teorici di Tartini fu variamente giudicato. Fra gli estimatori più autorevoli c'era Rousseau.

² « Quando il presente Diario era già pronto per la stampa, apparve un volume intitolato *Principles and Powers of Harmony*, da cui ho ricavato il più alto piacere che si può trarre da un'esposizione elegante, chiara e magistrale. Ignoro chi ne sia l'autore [più tardi il Burney seppe che esso era Benjamin Stillingfleet], ma mi sembra che egli abbia compreso perfettamente i principi di Tartini e abbia reso giustizia al suo genio pur senza essere indulgente verso i suoi difetti ». (Nota dell'Autore).

Il brano citato di Rousseau si trova nel *Dictionnaire de musique* (1767), voce *Système*.

A Tartini, nella chiesa di S. Antonio è subentrato il suo allievo Signor Guglietto Trombo, un giovane di qualità¹.

Al mio arrivo in Padova ero vivamente ansioso di visitare la celebre basilica di Sant'Antonio, e di ascoltare la musica eseguita durante le funzioni; e poiché immagino che il mio lettore condivida almeno parzialmente la mia impazienza, mi affretto a fargli una rapida descrizione di quell'edificio e a dargli qualche notizia sulla sua cappella musicale. La famosa chiesa di S. Antonio, nella quale Tartini prestò servizio per moltissimi anni come violino di spalla e solista a capo del gruppo strumentale, non è una costruzione gotica, come io mi figuravo, ma di stile moresco come quella di San Marco a Venezia; qui per la sua eccellenza la chiamano *Il Santo*. Ha sei cupole due delle quali, più grandi delle altre, formano la navata. Fra le chiese della città è gerarchicamente la seconda, ma la prima per la fama e la venerazione di cui è circondata. E' adorna, persino in modo eccessivo, di dipinti e di sculture. Entrando nel coro si rimane vivamente colpiti dalla maestosa imponenza di quattro immensi organi, le cui canne frontali sono talmente lucenti da sembrare di argento brunito e le cui cornici sono riccamente scolpite e dorate. Gli organi sono tutti e quattro uguali.

Nei giorni feriali sono addetti al servizio musicale della chiesa ben 40 esecutori: 8 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 4 contrabbassi, 4 strumenti a fiato e 16 cantori, di cui 8 castrati. Fra questi c'è anche il signor Gaetano Guadagni² il quale per stile, espressione e prestantza è oggi all'apice della carriera. Ha uno stipendio di 400 ducati all'anno con l'obbligo di essere presente solo in occasione delle quattro principali solennità. Anche il primo violino percepisce lo stesso stipendio. Il secondo soprano, il signor Casati, ha poca voce, ma canta con moltissimo gusto ed espressione. Primo violoncello di quel selezionatissimo complesso strumentale è il famoso Antonio Vandini³, primo oboe il bresciano Matteo Bissoli.

Giovedì 2 agosto

Stamattina ho avuto l'onore, insieme al dottor Marsili, professore di botanica all'Università di Padova, di far colazione con il professore di matematica Padre Colombo insieme al quale ebbi una lunga conversazione relativa a Tartini ed alla sua opera postuma che ho menzionato precedentemente.

Di qui mi recai nella Basilica di S. Antonio, dove, essendo

¹ Guglietto Trombo o più esattamente Giulio o Giulietto Tromba. Soprannome dato a Giulio Meneghini, a causa del suo suono eccezionalmente vibrato.

² Vedi in data sabato 28 luglio.

³ Antonio Vandini, violoncellista attivo a Padova nel 1726, assai apprezzato e ricordato anche dal De Brosses.

il giorno del Perdono di Assisi, la messa era accompagnata dall'esecuzione di versetti solisti composti da Padre Vallotti il quale batteva il tempo. I due cantanti più autorevoli, il Signor Guadagni e il signor Casati, erano assenti e quindi sull'esecuzione vocale che ho ascoltato c'era poco da dire. Quanto alla composizione, la scrittura era buona, la armonia pure, le modulazioni magistrali, lo stile grave e appropriato alla chiesa. Notai che l'intervento di due organi era più che sufficiente per soverchiare le voci; ma Padre Vallotti mi raccontò che prima il baccano era ancor più intollerabile e che egli aveva ridotto i quattro organi, che prima di lui suonavano tutti insieme, a due, e che ora, tutti e quattro insieme non suonavano che durante le funzioni in cui non ci sono altri esecutori che dei sacerdoti. L'attuale primo organista, il signor Domenico Locatello, è ritenuto un bravo esecutore¹; si desidererebbe, però, che lui e il suo collega accompagnassero le voci e gli strumenti, che sono buoni e degni di essere ascoltati, solo con il positivo, così come noi in Inghilterra accompagnamo solo con il *chair organ*, perché altrimenti non si sente che il suono degli organi. I quali, per la verità, sono degli strumenti ben accordati, ma così potenti da rendere superflui tutti gli altri componenti di una esecuzione. Benchè non ricorresse una festa solenne l'organico era più numeroso del solito. Io ero ansioso di sentire il celebre oboista Matteo Bissoli e l'anziano, valente violoncellista Antonio Vandini il quale, a dire degli italiani, quando suona sembra parlare; è, cioè, come se facesse parlare il suo strumento: purtroppo però nessuno dei due aveva passi solistici. Tuttavia ho fatto loro credito di alta valentia perché sono altamente lodati dai loro conterranei: i quali, ascoltando frequentemente eccellenti esecutori di ogni genere, diventano per forza a poco a poco ottimi giudici del merito artistico. Chi è assuefatto alla cattiva musica può infatti essere soddisfatto facilmente, ma coloro che hanno lunga dimestichezza con la buona musica e con i buoni esecutori, non lo possono. E' da notare che Antonio [Vandini] e tutti gli altri violoncellisti di qui impugnano l'arco nella vecchia maniera cioè con la mano al di sotto.

Il coro di questa chiesa è immenso. I violoncelli e i contrabbassi sono collocati tutti da una stessa parte, dall'altra stanno i violini, le viole, gli oboi e i corni. I cantanti stanno per metà sulla tribuna di un organo, metà sull'altra: ma a causa della distanza fra le due tribune gli esecutori non erano sempre precisi nel movimento.

Il signor Francesco Antonio Vallotti, il Maestro di Cappella è oriundo piemontese²; il dottor Marsili, il degno professore di

¹ «Devo dire che l'ho sentito suonare l'organo da solo molte volte durante l'offertorio in modo veramente solenne e magistrale». (Nota dell'Autore).

² Vedi in data lunedì 30 luglio - mercoledì 1° agosto.

botanica di qui alle cui amichevoli cortesie usatemi durante il mio soggiorno a Padova io vado largamente debitore, mi usò anche la cortesia di presentarmi a questo eminente artista. Vallotti è stimato uno dei primi compositori italiani nel genere sacro, e nelle frequenti conversazioni che avemmo insieme mi formai l'opinione che egli fosse un ottimo teorico e un abile musicista pratico¹. E' un frate dell'ordine di S. Francesco, e conta ormai quasi settant'anni²; possiede parecchi libri d'argomento musicale, oggi rari e preziosi, dai quali mi ha permesso trarre degli appunti. Ha poi spinto la sua bontà fino a mostrarmi due grandi casse piene di partiture di sua composizione: alcune per voci sole, altre per voci e strumenti: fra queste ultime c'è il *Requiem* da lui composto per Tartini. Sono riuscito a ottenere copia di parecchi di questi pezzi.

Egli mi lasciò esaminare anche parte di un suo trattato, manoscritto, sopra la modulazione. Poiché c'è meno metafisica e meno matematica che nel *Trattato* di Tartini, esso è di conseguenza più chiaro e sembra che possa riuscire utile se pubblicato. Al momento di andarmene da Padova ero spiacente di separarmi da questo buon Padre il quale ha un carattere così amabile che è impossibile, conoscitolo, non stimarlo. Mi ha promesso di inviarmi le partiture di due Messe, appena ne avesse avuto la copia³ e mi pregò di inviargli una copia del mio libro appena fosse stampato. Ne lesse con grande attenzione lo schema e lo coprì di elogi al punto da affermare che esso sarebbe stato di pubblico interesse per l'Italia.

Il teatro di Padova è bello e armonioso; di forma ovale vi si accede attraverso due magnifici scaloni di pietra⁴. Ha 5 ordini di 29 palchi ciascuno; essi avrebbero forse un aspetto migliore se non sporgessero l'uno al disopra dell'altro. La platea contiene 150 sedie che si possono piegare e chiudere con lucchetti, mentre le porte dei palchi hanno dei saliscendi. Fra gli scaloni e il teatro c'è una sala da gioco, chiamata *Camera di Ridotto*. Nel giugno passato durante la fiera di S. Antonio si rappresentò un'opera seria. In questa occasione Padova è una città

¹ «Su padre Vallotti Tartini si esprimeva con queste parole: "Un tempo egli era un eccellente esecutore all'organo, come oggi è un eccellente compositore, e quindi maestro della sua arte" (*Trattato di Musica*, Padova, 1754, pag. 100)». (Nota dell'Autore).

² In realtà, quando gli fece visita il Burney, padre Vallotti contava 73 anni.

³ «Dopo il mio ritorno in Inghilterra fui avvertito che egli le aveva inviate a Venezia perché mi venissero trasmesse in Inghilterra». (Nota dell'Autore).

⁴ Il teatro visitato dal Burney era il Teatro Nuovo (poi Verdi), inaugurato l'11 giugno 1751 con l'*Artaserse* di Metastasio musicato dal Galuppi. Vi si alternavano, come nel concorrente e rivale Teatro degli Obizzi (costruito nel 1652), spettacoli d'opera e stagioni di prosa.

gaia e vivace, piena di forestieri che vengono da Venezia e dalle città vicine. Compositore era il signor Sacchini¹, un napoletano che è Maestro al Conservatorio dell'Ospedaletto a Venezia. La prima donna era Camilla Mattei, sorella di quella Colomba Mattei che 8 o 9 anni or sono cantava in Inghilterra, i più importanti fra i cantanti uomini erano il Signor Potenza², che fu in Inghilterra nello stesso periodo di Colomba Mattei, e un celebre tenore, il Cavalier Guglielmi Etori, che è al servizio del duca di Würtemberg, il quale fu applaudito più di tutti. I due primi ballerini erano il signor Pic e la signora Binetta; l'opera era intitolata Scipione a Cartagine.

La vigilia della mia partenza da Padova feci visita al signor Tromba³, scolaro e successore di Tartini. La sua cortesia lo indusse a suonare per me diverse composizioni solistiche del suo maestro; chiesi di avere una copia di due di esse, composte poco avanti di morire, perché consideravo questi ultimi prodotti della sua penna come sacre reliquie di un genio tanto grande e originale.

(continua)

¹ Antonio Sacchini (1730-1786), in realtà, benché avesse studiato a Napoli con Durante e ivi avesse iniziato l'attività artistica, era fiorentino di nascita. Fu a Venezia maestro del coro (dal 1768) e quindi maestro di canto e direttore dell'Ospedaletto (1770-72). Dopo tale data si trasferì a Londra, e di qui a Parigi dove morì.

² Pasquale Potenza, soprano, nacque a Napoli nel 1730 ca. Furoreggiò a Londra nel decennio 1760-70. Nel 1770 cantò a Venezia e a Padova.

³ Vedi in data lunedì 30 luglio - mercoledì 1° agosto.

Guido Valcarenghi

Direttore responsabile

*Deutsche
Grammophon
Gesellschaft*

Ludwig Van Beethoven **Anton Brückner**

Sinfonia N. 5 in do minore op. 67

Egmont, ouverture op. 84

Orchestra Filarmonica di Berlino

Direttore: Wilhelm Furtwaengler

LPM 18724

Sinfonia N. 4 in mi bemolle maggiore
(Romantica)

Orchestra Sinfonica di Radio Baviera

Direttore: Eugen Jochum

LPEM 19057/58

Sonate per pianoforte:

N. 24 in fa diesis maggiore op. 78

N. 25 in sol maggiore op. 79

N. 26 in mi bemolle maggiore op. 81a

(Les Adieux)

N. 27 in mi minore op. 90

Wilhelm Kempff, pianoforte

LPM 18135

Franz Schubert

Fantasia in fa minore op. 103

Frédéric Chopin

Rondò in do magg. per due pianoforti op. 73

Franz Liszt

Concerto patetico in mi minore

Darius Milhaud

Scaramouche

Duo per pianoforte Vitya Vronsky e

Victor Babin

LPEM 19182

Robert Schumann

Introduzione e allegro appassionato op. 92

Concerto in la minore per pianoforte op. 54

Novellette in fa maggiore

Toccata in do maggiore

Svjatoslav Richter, pianoforte

Orchestra Sinfonica della Filarmonia

Nazionale di Varsavia

Direttore: Stanislaw Wislocki

LPM 18597 - SLPM 138077

Claude Debussy

Quartetto in sol minore per archi op. 10

Maurice Ravel

Quartetto in fa maggiore per archi

Quartetto Loewenguth, Parigi

LPM 18312

(Grand Prix du Disque 1956)



EDIZIONI RICORDI ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI

Ottobre 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			Lire
130270	MAFFEI P.	<i>Benny Goodmann</i> (Collana «Kings of jazz»)	700
TEORIA			
E.R. 2663	CINQUE M.	Nozioni di teoria musicale per il canto corale ad uso delle Scuole di avviamento professionale e media. Fascicolo 1°	250
E.R. 2664		id., Fasc. 2°	300
E.R. 2665		id., Fasc. 3°	300
PIANOFORTE			
130266	CASTELNUOVO-TEDESCO	<i>Sonatina zoologica</i> , op. 187	1.000
130291	GHEDINI	<i>Puerilia</i> . 4 Piccoli pezzi sulle 5 note	600
CANTO E PIANOFORTE			
130330	DONIZETTI	<i>Composizioni da camera</i> . Revisione di R. Mingardo. Vol. 1°	1.200
130331	—	id., Vol. 2°	1.800
CHITARRA			
129860	AUTORI DIV.	<i>Antologia per chitarra</i> : dei seguenti autori: (G. Auric-M. Camargo Guarneri-G. F. Ghedini-G. F. Malipiero-G. Petrassi-F. Poulenc-J. Rodrigo-H. Sauguet-C. Surinach) Diteggiatura di M. Abloniz	2.000
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	PUCCINI	<i>La Bohème</i> . Opera completa (edizione di lusso rilegata in linson)	6.000

Novembre 1961

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
130248	SCHIOZZI	<i>Count Basie</i> (dalla Collana «Kings of jazz»)	700
PIANOFORTE			
130306	BEETHOVEN	6° <i>Sinfonia in fa</i> , op. 68 (Pozzoli) (ex ER. 408)	600

ANTICA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA (Collana Fasano)

			Lire
129465	ALBINONI	<i>Concerto in fa</i> , op. IX n. 10, per violino, archi e cembalo di ripieno. Revisione di R. Giazotto	
		Parti staccate:	
		Violino principale	200
		Violino 1°	150
		Violino 2°	150
		Viola	200
		Violoncello e contrabbasso	200
		Cembalo	300
129964	ALBINONI	3° <i>Sinfonia in sol</i> , per archi. Revisione di R. Giazotto	
		Parti staccate:	
		Violino 1°	150
		Violino 2°	150
		Viola	150
		Violoncello e contrabbasso	150
129952	ALBINONI	5° <i>Sinfonia in re</i> , per archi. Revisione di R. Giazotto	
		Parti staccate:	
		Violino 1°	150
		Violino 2°	150
		Viola	150
		Violoncello e contrabbasso	150
130072	CLEMENTI	<i>Sinfonia in si bem</i> , op. 44 (prima pubblicata come op. 18) per orchestra da camera. Revisione di R. Fasano	
		Parti staccate:	
		Violino 1°	200
		Violino 2°	200
		Viola	200
		Violoncello e contrabbasso	200
		Flauto 1°	150
		Oboe 1°	150
		Corno 1°	150
		Fagotto	150
		Flauto 2°	150
		Oboe 2°	150
		Corno 2°	150
130166	PERCOLESI	1° <i>Concertino in sol</i> , per archi. Revisione di R. Fasano	
		Partitura in 8°	1.400
130093	SALIERI	<i>Sinfonia in re</i> «Giorno onomastico», per orchestra da camera. Revisione di R. Sabatini.	
		Partitura in 8°	2.400
SPARTITI PER CANTO E PIANO			
	VERDI	<i>La Battaglia di Legnano</i> . Opera completa (rilegata in tela e oro)	4.000
		(in brochure)	3.000

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

BANCA PROVINCIALE LOMBARDA

Capitale versato e riserve Lire 2.850.000.000 - Sede Sociale e Direzione Generale BERGAMO

106 FILIALI

SEDE DI MILANO - Piazza Diaz, 7 - Tel. 88.60

CON SERVIZIO UNICO IN ITALIA
L'AUTO IN BANCA (DRIVE IN)

Tutte le operazioni di Banca senza scendere dal veicolo
Accesso degli automezzi da via Paolo da Cannobio 10

CASSA CONTINUA - VIA BARACCHINI 2

FILIALE - Via Gaetano Negri, 8

Banca Agente della Banca d'Italia per il Commercio dei Cambi
CORRISPONDENTI IN TUTTO IL MONDO

MONZINO & G.

chitarre

classiche



dal 1750... al servizio della musica...

..... con i migliori strumenti e le più accreditate marche

H. Selmer - The Premier-Drum Co. - Avedis Zildjian - Gibson

K. Hofner - Binson - Mogar - Pirastro - Vandoren

NEGOZIO AL DETTAGLIO: VIA BARACCHINI N. 10 - MILANO
LABORATORIO E MAGAZZINO: VIA DONATELLO N. 5 - MILANO



MUSICA PER PAROLE



Olivetti Lettera 22

un disco microsolco 33 giri ad alta fedeltà, offre da oggi parole e ritmi di un nuovo e originale corso di dattilografia.

IN POCO TEMPO E A TEMPO DI MUSICA

chiunque potrà imparare a scrivere più rapido e più esatto sulla portatile

Il disco, con il suo album-custodia che è anche un completo manuale dattilografico, è disponibile ovunque sia in vendita la Olivetti Lettera 22.

Almanacco letterario Bompiani

1962

Riusciranno i nuovi Gutenberg dell'elettronica ad aver ragione dei vecchi libri? La collaborazione in atto, mediante i moderni strumenti di elaborazione elettronica dei dati, tra il mondo della tecnica e quello delle scienze umanistiche può svilupparsi fino a superare la frattura tra scienza e umanistica, oppure non è altro che uno dei sintomi dell'assorbimento delle scienze morali nelle tecniche della civiltà meccanizzata contemporanea? È questa l'ultima domanda dell'inchiesta che conclude la parte centrale dell'Almanacco Letterario Bompiani, dedicato quest'anno appunto alle applicazioni dei calcolatori elettronici a ricerche letterarie e di scienze morali.

Hanno collaborato a questa sezione centrale i maggiori studiosi italiani nel campo, dal padre Roberto Busa al prof. Silvio Ceccato, con interventi dei più noti cultori di studi filosofici, stilistici, lessicologici. Di sorta che, su un piano di totale rigore scientifico, l'Almanacco 1962 offrirà, per la prima volta nel mondo, un panorama, accessibile ai non specialisti, dei rapporti fra elettronica e letteratura, pubblicando esposizioni aggiornate dei lavori già compiuti, risultati di nuove analisi, insieme a una antologia degli automata della letteratura, da Omero a Čapek.

Naturalmente l'Almanacco contiene anche le rubriche degli altri anni: un calendario dei fatti (con una rassegna comparativa degli editoriali di sette quotidiani); una esposizione minuta dell'annata letteraria, artistica, musicale, cinematografica nel mondo; disegni, riproduzioni di quadri, informazioni, polemiche, inchieste, discussioni, segnalazioni. Uno strumento indispensabile di aggiornamento culturale, una lettura varia e gradevole, il regalo per se stessi.

Volume di 324 pagine, illustratissimo in nero e a colori, lire 2500.

la nota più alta



renas a/2

*per la musica
e per la parola*

Il registratore per tutti

REGISTRATORE

A NASTRO

LESA

3 VELOCITÀ 90 - 12.000 HZ

UNA REALIZZAZIONE STRAORDINARIA
AL PREZZO PIÙ CONVENIENTE

L. 64.000

LESA s.p.a. MILANO

VIA BERGAMO 21 - RICHIEDETE CATALOGO RENAS INVIO GRATUITO

*Ascoltate i Vostri dischi migliori
con un apparecchio
che assicuri ottime riproduzioni*
RADIOFONOGRAFO TRIESTE



è quello che ci vuole in casa mia!

MINERVA

RADIO - RADIOFONOGRAFI - TELEVISORI

PIANOFORTI

C. BECHSTEIN

BERLINO



CASA FONDATA NELL'ANNO

1853

Rappresentante Generale per l'Italia:

DITTA R. STRINASACCHI - VERONA

